

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA

Corso di Laurea magistrale in Storia delle Arti e  
Conservazione dei Beni Artistici

Tesi di Laurea

**La Quadriennale di Roma e il sistema  
delle mostre internazionali nell'era del  
Glocal**

**Relatore**

Ch. Prof Nico Stringa

**Correlatore**

Dott. Dario Pinton

**Laureanda**

Irene Quarantini

Matricola 871852

**Anno Accademico**

2019/ 2020

## Indice

<i>Introduzione</i> .....	3
<i>Cronologia degli eventi</i> .....	5
<b><i>CAPITOLO 1. CONTESTO STORICO ARTISTICO ITALIANO POST 1968</i></b> .....	7
1.1 Parola d'ordine: riformare .....	7
1.2 Le mancate del 1968 .....	11
1.3 Ordine e Disordine. La Politica Sotto Accusa .....	21
1.4 Opera e Comportamento: Gennaio '70 e Vitalità del Negativo .....	27
<b><i>CAPITOLO 2. LA X QUADRIENNALE NAZIONALE D'ARTE 1972 – 1977</i></b> .....	39
2.1 Aspetti dell'arte figurativa. Nuove Ricerche d'immagine .....	39
2.2 Situazione dell'arte non figurativa.....	48
2.3 La Ricerca Estetica dal 1960 al 1970.....	56
2.4 La Nuova Generazione .....	68
2.5 Artisti stranieri operanti in Italia.....	72
<b><i>CAPITOLO 3. UN CONFRONTO: LA XXXVI BIENNALE DI VENEZIA</i></b> .....	77
3.1 La Riforma dello Statuto .....	77
3.2 Il Padiglione Italia: Opera o Comportamento. ....	86
3.3 Le mostre retrospettive alla XXXVI Biennale .....	94
3.4 La XXXVIa Biennale fra nuovi media e Giornate del Cinema Italiano.....	97
<b><i>CAPITOLO 4. LA QUADRIENNALE DI ROMA FRA LOCAL E GLOBAL</i></b> .....	100
4.1 New Italian Art e Italy Two. Art Around' 70 .....	100
4.2 La VII Biennale di Parigi e XIII Biennale di San Paolo .....	107
4.3 The Global Work of Art.....	113
<b><i>CAPITOLO 5. VERSO Q2020</i></b> .....	125
<i>Conclusione</i> .....	132
<i>Bibliografia e Sitografia</i> .....	134

## Introduzione

Il presente lavoro intende affrontare storicamente la X Quadriennale Nazionale d'Arte, svoltasi a Roma dal 1972 al 1977 e tentare di esaminare il fenomeno di trasformazione delle mostre internazionali verificatosi nel corso degli anni '70.

Questo particolare periodo appare sempre di più agli storici come una sorta di spartiacque, in cui si diede avvio a molti dei processi che ad oggi investono la nostra attualità storico-artistica.

La metamorfosi del capitalismo e la nascita di nuove classi sociali, la ridefinizione del concetto di lavoro, il post-colonialismo, l'incremento dei sistemi di comunicazione, l'investimento nella parità di diritti e l'allarme ambientale, uniti ad altri fattori contribuiscono a rendere questi anni un'inesauribile fucina di fenomeni.

Partendo da un'analisi panoramica, politica e artistica del contesto seguito alle mobilitazioni politiche del 1968, si affronterà la tematica della riforma dei tre grandi enti espositivi italiani - la Biennale di Venezia, la Triennale di Milano e la Quadriennale di Roma - unita alla descrizione di due mostre rivoluzionarie, entrambe risalenti al 1970, che cambiarono radicalmente e condizionarono la maniera di esporre arte contemporanea nel nostro paese: *Vitalità del Negativo* e *Gennaio '70*.

Il secondo capitolo si concentrerà sull'attività espositiva della Quadriennale nel corso della sua decima edizione, particolarmente attiva nell'ambito della ridefinizione formale delle sue strutture, in quanto ha, da un lato, apportato significative innovazioni a livello amministrativo, organizzativo e artistico e, dall'altro, inaugurato una nuova stagione di fondamentale importanza che segna l'aprirsi della Quadriennale ad un più ampio contesto internazionale.

Successivamente si propone nel terzo capitolo un'analisi storica della XXXVI edizione della Biennale di Venezia, in corso dal giugno all'ottobre 1972, come necessaria precorritrice della Quadriennale di Roma.

La Biennale di Venezia fu, infatti, il primo ente espositivo ad ottenere effettivamente una riorganizzazione ufficiale, sancita dall'approvazione di un nuovo statuto nel 1973, e,

---

<sup>1</sup> *Anni '70. Arte a Roma*, Palazzo delle Esposizioni, 17 dicembre 2013 – 2 marzo 2014, a cura di Daniele Lancioni, Iacobelli Editore, Roma 2013

grazie al cammino iniziato con la Biennale del 1970 interamente votata alla sperimentazione, aprì la strada al rinnovamento espositivo delle mostre istituzionali.

Il padiglione italiano chiamato *Opera o Comportamento*, frutto della collaborazione critica di Francesco Arcangeli e Renato Barilli, ebbe il merito di cristallizzare in un'espressione critica la polarità o la congiunzione delle tendenze artistiche ascrivibili sotto il termine di neoavanguardia, influenzando anche il dibattito critico intorno alla X Quadriennale.

Dato l'impegno di quest'ultima sul fronte estero, il quarto capitolo sarà un'occasione sia per osservare da vicino le mostre di arte italiana organizzate per conto dell'Ente Quadriennale a Liverpool e a Philadelphia, senza dimenticare l'apporto alla Biennale di Parigi e alla Biennale San Paolo del Brasile, sia per potersi addentrare nel sistema delle mostre internazionali.

Tramite il supporto del testo *The Global Work of Art*, della studiosa statunitense Caroline Jones, basato sull'analisi della struttura e della ripetizione del modello "biennale", si tenterà di illustrare come l'allargamento del mondo dell'arte abbia creato nuovi desideri tesi all'internazionalità prima e alla globalità poi, sia da parte degli artisti che del pubblico, e di come intorno al 1970 si sia verificata una riforma globale delle principali strutture espositive internazionali.

La Quadriennale ha svolto, infatti, il ruolo di punto di incontro fondamentale fra arte locale, intesa come arte italiana, e visione globale.

In tale ottica, verranno utilizzate come momento di introduzione del concetto di globalismo critico o glocalismo, attribuito al sociologo britannico Roland Robertson, la Biennale di San Paolo e la Biennale di Tokyo.

Infine, verrà riportata l'intervista rilasciata dal curatore della Quadriennale 2020 Stefano Collicelli Cagol, uno dei fautori dell'innovativo progetto di rilancio di un ente presente sul territorio italiano da oltre 80 anni, in cui si è ragionato sulle tangenze della prossima edizione con la X edizione, di nostro interesse, sul concetto di località, territorio e internazionalità.

## Cronologia degli eventi

### 1968:

- 02 – 03 *Rassegna delle Arti Figurative di Roma e del Lazio*, o *Sesta Biennale Romana*
- 2/03 scontri a Valle Giulia fra polizia e studenti
- 30/03 morte di Bonaventura Tecchi, presidente della Quadriennale Nazionale d'Arte.
- 27/04 IV Congresso Nazionale della Federazione Nazionali Artisti, nella sede della Casa della Cultura a Roma, in via della Colonna Antonina
- 30/05 – 30/ 06 occupazione della Triennale di Milano
- 20/06 – 20/10 XXXIV Biennale di Venezia

### 1969:

- 21/9 Campo Urbano
- 12/12 Attentato di Piazza Fontana

### 1970:

- 31/1 – 28/2 Gennaio '70
- 10/05 – 30/05 X Biennale di Tokio
- 30/11 – 31 gennaio 1971 Vitalità del Negativo
- 1/12 Approvata la Legge sul divorzio Fortuna – Baslini
- 7/12 Golpe Borghese

### 1971:

- 20/07 approvazione da parte del Senato della riforma allo statuto per la Biennale di Venezia
- 22/07 – 21/09 New Italian Art 1953/1971, Walker Art Gallery, Liverpool
- 24/09 – 1/11 Septième Biennale de Paris - Manifestation Biennale et internationale des jeunes artistes

- 27/ 12 definizione del piano delle mostre per la XXXVI Biennale, durante una riunione della sottocommissione e dei commissari dei paesi stranieri

### **1972:**

- 11/6 – 1 /10 XXXVI Biennale di Venezia
- 16/11 – 21/12 X Quadriennale Nazionale d'arte. Aspetti dell'arte figurativa contemporanea. Nuove ricerche d'immagine
- 04 – 05 Prospettive 5
- 28/08 – 4/09 Giornate del Cinema Italiano

### **1973:**

- 8/02 – 25/03 X Quadriennale Nazionale d'arte. Situazione dell'arte non figurativa
- 22/5 – 30/6 X Quadriennale Nazionale d'arte. La Ricerca Estetica dal 1960 al 1970
- 26/07 approvazione del nuovo statuto per l'Ente Autonomo Biennale di Venezia
- 2/11- 16/12 Italy two. Art around '70, Philadelphia Civic Center
- 30/11 – 2 1974 Contemporanea

### **1975:**

- 25/03 – 20/04 X Quadriennale Nazionale d'arte. La Nuova Generazione
- 10–12 XIII Bienal de Sao Paulo

### **1977:**

- 9/06 – 9/07 X Quadriennale Nazionale d'Arte. Artisti stranieri operanti in Italia
- 20/10 presentazione alla Camera del disegno di legge per il riordino dell'Ente Autonomo Quadriennale di Roma

### **1978:**

- 16/3 rapimento di Aldo Moro
- 13/5 approvazione Legge Basaglia

**1999:**

- 29/10 approvazione di un nuovo statuto per la Fondazione Quadriennale di Roma

## **CAPITOLO 1. CONTESTO STORICO ARTISTICO ITALIANO POST 1968**

### **1.1 Parola d'ordine: riformare**

**rifórma** s. f. [der. di *riformare*]. –

*Modificazione sostanziale, ma attuata con metodo non violento, di uno stato di cose, un'istituzione, un ordinamento, ecc., rispondente a varie necessità ma soprattutto a esigenze di rinnovamento e di adeguamento ai tempi [...] l'effetto, il risultato stesso di tale attività, cioè i cambiamenti che si sono operati, le modificazioni che si sono compiute.*<sup>2</sup>

Ad introduzione di questo capitolo, utilizzare il termine “riforma” in un contesto tanto eterogeneo come quello dell’inizio degli anni Settanta, può apparire avventato.

Parole come “riforma” o lo stesso verbo “riformare” non erano particolarmente apprezzate a causa del loro implicare un’accezione conservativa dello stato di cose.

A nostro parere invece, riformare, nell’accezione etimologica di “formare di nuovo” o “trasformare” risulta un termine coerente e prolifico per tentare di delineare la condizione di bipolarità che è propria della settima decade, tesa fra spinte progressiste e radicali che provengono dalle proposte di rivoluzione politica e revisione culturale iniziate con le agitazioni studentesche del 1968, e clamorose resistenze conservatrici che per anni hanno contribuito al rallentamento del paese e delle sue strutture, provocando uno scarto profondo tra politica culturale e istanze di rinnovamento artistico e sociale che infiammano il decennio.

Però dove non arriva la politica, arriva l’arte e per dirla con Lea Vergine: “*si sa che le riforme sono quegli atti di buona volontà eccellentissimi per ridurre all’impotenza gli empiti rivoluzionari. Innovare non è riformare: si riforma per conservare. È inutile negare la discrepanza di sempre tra arte e politica, l’assenza di rapporti tra esperienze*

---

<sup>2</sup> “rifórma”. Def.1e. Il Vocabolario Treccani, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 2009

*artistiche avanzate e ideologie politiche progressiste. La causa? La disinformazione da parte dei politici di professione sulle esperienze di avanguardia nel campo delle arti, la loro incapacità di intendere le autentiche istanze sovversive delle arti del proprio tempo, il non capire le rivendicazioni degli artisti, il non riuscire a decifrare che certe ipotesi artistiche possono essere altrettanto importanti per la liberazione della società quanto i testi dei teorici.”<sup>3</sup>*

È naturale dunque che l'ondata sessantottina abbia investito anche le grandi mostre d'arte e architettura nazionali, ovvero la Biennale di Venezia, la Triennale di Milano e la Quadriennale di Roma. Da questo momento inizia per queste istituzioni un percorso faticoso fatto di rifiuto, tanto da parte degli artisti quanto dall'opinione pubblica, di critica e di denuncia. Considerate inutilizzabili a causa dei loro ordinamenti anacronistici, di stampo autoritario e non autorevole, in alcuni casi baluardi di un'egemonia fascista che stenta a perire, esse diventano l'emblema del potere costituito, dell'élite che strizza l'occhio al mercato, della canalizzazione privilegiata della diffusione artistica.

Si chiede a gran voce un rinnovamento degli enti espositivi a partire dai loro statuti, che necessiterà di lungo tempo per potersi realizzare: la Biennale di Venezia fu la prima a dotarsi di un nuovo ordinamento, a cui si giunse nel 1973, dopo aspre lotte e contese per renderlo autonomo dall'ingerenza statale.

La Quadriennale di Roma incontra maggiori ostacoli nel rinnovarsi, anche a causa della pesante eredità connessa alla sua nascita durante il Regime Fascista. Lo statuto in vigore, promulgato nel 1937, mal si adattava ad una manifestazione ormai celebre, e sebbene non priva di contraddizioni e difficoltà, ormai alla sua X edizione.

Durante la X Quadriennale, quella di nostro interesse, si optò per un rinnovamento di forma assai significativo che contribuì non solo al cambiamento parziale della regolamentazione, ma anche all'ossigenazione del linguaggio espositivo in favore delle nuove proposte artistiche e dei nuovi modi di esperirle.

Sulla linea di tale ricerca, si decise di abbandonare definitivamente la consueta struttura a *salon*, utilizzata anche per la precedente IX Quadriennale del 1965, che aveva portato ad esiti insoddisfacenti <sup>4</sup> e al contrario di elaborare un programma di cinque mostre diluite

---

<sup>3</sup> Vergine L., *Attraverso l'Arte Pratica Politica / Pagare il '68*, Arcana Editrice, Roma 1976, p.13

<sup>4</sup> Il critico d'arte Cesare Vivaldi la definì “*un labirinto assai poco ameno*”, in “*L'Astrolabio*”, 12 dicembre 1965, p.33



nel tempo, dal 1972 al 1977, da tenersi in Palazzo delle Esposizioni, conferendo uno spazio più ridotto alle mostre storiche, come quella sul Futurismo tenutasi a Villa Carpegna e successivamente in altri musei europei.

Sulla stampa nazionale si iniziò a parlare di “*Quadriennale resuscitata*”, le aspettative si dimostrarono alte nei confronti della nuova esposizione che si annunciava più libera e riformistica. Le prime tre sezioni mettevano a confronto i grandi settori dell’arte contemporanea: Figurativo, Non Figurativo e di ricerca estetica. Le altre due *La Nuova Generazione* dedicata ai più giovani artisti italiani emergenti e *Artisti Stranieri Operanti in Italia* arricchirono il già nutrito programma e funzionarono da elemento tonificante, marcando la distanza dalle edizioni passate che non ammettevano l’invito ad artisti non italiani.

Oltre a ciò, pur permanendo il carattere critico e documentativo delle mostre, legato soprattutto alle prime due sezioni *Aspetti dell’arte figurativa contemporanea* e *Situazione dell’Arte non figurativa* accompagnate da consistenti apparati didattici, su decisione del nuovo Comitato Consultivo e come conseguenza del revisionismo sessantottino, ci furono delle novità importanti: venne abolito il meccanismo di ammissione degli artisti sotto giuria di accettazione, sostituita da una più democratica commissione di studio per l’elaborazione delle mostre, riservando tale modalità solo a *La Nuova Generazione*; vennero soppressi i premi e i premi-acquisto, analogamente a quanto si era compiuto alla Biennale del 1968; la terza mostra *La ricerca estetica dal 1960 al 1970*, giudicata la più convincente dal punto di vista critico, fu organizzata sulla base di un nuovo criterio: la trasformazione della mostra in una “struttura di comunicazione”, in perfetto accordo con le tendenze espositive coeve.

L’adozione di specifici criteri storico critici elaborati dalle commissioni permise di evitare mostre dal carattere puramente espositivo, riconoscendo il pieno della validità a tutte le forme d’arte contemporanea, dal figurativo all’astratto-informale fino all’avanguardistica ricerca sperimentale.

---

<sup>5</sup> Giulio Carlo Argan, Fortunato Bellonzi, Enzo Brunori, Palma Bucarelli, Venanzo Crocetti, Pericle Fazzini, Marcello Mascherini, Filiberto Menna, Rolando Monti, Pierluigi Nervi, Pasquale Passacantanto, Enrico Paulucci, Mario Penelope, Carlo Pietrangeli, Giuseppe Sanzo Santulli, Carlo Terzolo, Marco Valsecchi.

Gli sforzi per ricostruire una Quadriennale e superare la crisi che imperversava sull'ente dal 1968, nonostante la permanenza del vetusto statuto, furono consistenti e di notevole evidenza.

Anche il segretario generale Fortunato Bellonzi, in carica dal 1951, e il nuovo presidente Francesco Franceschini, uomo politico della Democrazia Cristiana, nominato a seguito del rinnovo del Consiglio di Amministrazione nel febbraio 1970, sottolinearono durante la conferenza stampa di inizio ad inizio della rassegna che la scarsità dei fondi attribuiti alla Quadriennale e stabiliti da tale statuto furono una delle principali cause del ritardo e dello stallo dell'ente.

Le risorse destinate all'ente ammontavano a soli 35 milioni di lire annui erogati dal Ministero della Pubblica Istruzione e a 5.500.000 milioni di lire provenienti dal Comune di Roma.<sup>6</sup> Si tratta di somme relativamente esigue se paragonate ad esempio a quelle spettanti alla Biennale di Venezia e stabilite dalla riforma dello statuto del 1973: 1.000 milioni annui *“da iscriversi in ragione di lire 250 milioni e di lire 750 milioni, rispettivamente nello stato di previsione della spesa del Ministero della pubblica istruzione e in quello del Ministero del Turismo dello spettacolo”*.<sup>7</sup>

A causa delle difficoltà economiche e della complessa situazione politica e amministrativa del paese la X Quadriennale del 1969 si inaugurò con notevole ritardo. La prima rassegna *Aspetti dell'arte figurativa contemporanea* venne aperta al pubblico solo il 16 novembre 1972.

---

<sup>6</sup> In *“Agenzia giornalistica Italiana”*, 30 ottobre 1972, Roma

<sup>7</sup> Legge 26 luglio 1973, n.438, Nuovo ordinamento dell'Ente Autonomo *“La Biennale di Venezia”*

## 1.2 Le mancate del 1968

Parlare di Quadriennale alla fine degli anni Sessanta implica necessariamente ampliare la trattazione anche nei confronti della Triennale di Milano e della Biennale di Venezia. Questi tre enti espositivi, per lungo tempo hanno rappresentato un punto di riferimento fondamentale all'interno del panorama dell'arte italiana, dettando la via dell'arte e dell'architettura nazionali e costituendo un polo culturale essenziale anche oltre oceano. Il 1968, e i mesi che l'hanno preceduto, sono stati più e più volte definiti un "una stagione di contestazione", "un anno caldo", "un tentativo di riscrittura" che si è esteso a tutti i campi dell'esistere, sia esso politico, sociale, ma anche e soprattutto e in modo molto netto, al campo artistico culturale ed educativo.

Così come venivano contestate l'università e la fabbrica, anche la Biennale, la Triennale e la Quadriennale non furono esenti dal dibattito sorto contro la gestione autoritaria delle strutture culturali e alla polemica sul loro funzionamento.

Animatrice e promotrice principale di dibattiti, assemblee e convegni a favore di una concreta svolta in questo campo fu la Federazione Nazionale Artisti facente capo alla CGIL.

Il dibattito sulla riforma delle grandi mostre nazionali era iniziato già dalla metà degli anni '60, ma raggiunse il suo apice alla fine della decade.

Da quanto riportato in un articolo del quotidiano "L'Unità" in data 21 giugno 1967, la Federazione si riunì nello stesso giorno presso l'Istituto Gramsci di Roma per discutere dell'assoluta necessità di una riorganizzazione degli enti e sulla rilevanza assunta dal mercato artistico delle gallerie a scapito della debolezza delle grandi mostre. <sup>8</sup>

Analogamente a quanto si fece per il convegno sul nuovo teatro italiano tenutosi ad Ivrea, fra il 10 e il 12 giugno 1967, anche al convegno romano si cercarono nuove linee guida per la promozione dell'arte.

---

<sup>8</sup> De Grada R., *Cosa c'è di nuovo nel mercato artistico*, in "L'Unità", 21 giugno 1967, p.8

Partendo proprio dalla Biennale si intese agitare il problema per sollecitare l'approvazione di un nuovo statuto, che avrebbe permesso una maggiore autonomia nell'elezione del consiglio direttivo, giudicato eccessivamente soggiogato alle nomine e alla burocrazia ministeriali.

È chiaro che sollevare il problema di un nuovo statuto per la Biennale avrebbe portato con sé anche la questione di una riforma per la Quadriennale romana, giudicata manchevole di una commissione eletta, capace di imporre una propria ed effettiva rappresentanza a livello territoriale, non potendo così “guidare” e coordinarsi con le innumerevoli mostre che ogni anno si organizzavano su migliaia di artisti in tutte le regioni italiane.

Trattandosi di un periodo di transizione in cui l'istituzione delle regioni sarebbe stata promulgata da lì a tre anni, quello che emerse fu l'urgenza di una maggiore collaborazione e un maggiore sforzo in termini di autonomia gestionale, per far sì che tali eventi potessero davvero costituirsi come un momento significativo e unificatore per l'arte italiana e non.

Inoltre, l'autonomia tra ente e stato avrebbe risolto anche l'annosa questione dei fondi, da sempre la vera nota dolente dell'ente, interamente dipendenti dalle donazioni del governo.<sup>9</sup>

È interessante poi che nel convegno si sia toccata anche la questione di una mancata collaborazione tra Biennale e Quadriennale. Si lamentò un'eccessiva concorrenza “*con autorizzazione ministeriale*”<sup>10</sup> tra un ente e l'altro, foriera di una grave confusione a livello organizzativo, con l'inevitabile conseguenza di una “*frantumazione dei piccoli poteri artistici*”.<sup>11</sup>

Per la Triennale di Milano si richiese lo stesso trattamento a livello statutario, ma fu l'unica ad essere elogiata per le sue iniziative culturali, promosse dal Centro Studi, che effettivamente rappresentavano un collegamento molto importante con le forze culturali intente negli studi e nelle ricerche su architettura e arti applicate.

Il Convegno, in sostanza, pretese per tutti gli Enti: autonomia, eleggibilità delle cariche, divisione tra l'amministrazione e la direzione artistica, indipendenza dallo stato dei

---

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Ibid.

funzionari preposti con breve durata del loro mandato e poteri limitati e controllati. Insomma, tutte riforme necessarie per gli enti all'uscita dalla crisi in cui versavano al tempo. Le richieste però non furono accolte in tempo utile e portarono ad un crollo generale di queste istituzioni nell'annata calda 1968.

Va ricordato le mostre oltre ad essere attaccate per il loro conservatorismo, furono il teatro ideale di una contestazione che si estendeva ben al di là delle strutture del mondo artistico, mirando al sistema socioeconomico e politico che si era andato delineando fin dal secondo dopo guerra.

La Triennale di Milano fu la prima ad entrare in crisi.

Focalizzata sul tema del "Grande Numero", la XIV Triennale venne occupata nel giorno dell'inaugurazione, il 30 maggio 1968, da artisti, architetti, designers, intellettuali, studenti e pubblici cittadini.

La decisione fu il frutto delle deliberazioni dell'assemblea tenutasi negli spazi del Palazzo dell'Arte, che aveva come principale scopo la critica radicale alle strutture e agli istituti di cultura e di arte in Italia, gestiti in modo particolaristico e autoritario.

Nel corso del comizio vi furono numerose rinunce di partecipazione da parte di molti artisti, da Davide Boriani, Enrico Castellani, Mario Ceroli a Gianni Colombo, Luciano Fabro, fino ad Enzo Mari e Gino Marotta. Il tutto si concretizzò in una mozione approvata all'unanimità in cui artisti, studenti e intellettuali rivendicavano la presa di possesso di tutte le strutture culturali di vertice, dichiarando occupata la Triennale, che di fatto non venne aperta al grande pubblico fino al 23 giugno.

Il pieno sostegno all'occupazione provenne anche dalla delegazione cecoslovacca alla Triennale, dal movimento studentesco romano, nonché dalla Federazione Nazionale Artisti che con un telegramma di solidarietà si diceva pronta ad aiutare e ad estendere il più vasto consenso all'iniziativa in corso.<sup>12</sup>

La violenta repressione e il successivo presidio dello spazio da parte delle forze dell'ordine furono considerati totalmente ingiustificati e provocarono le dimissioni anche di cinque membri autorevoli della giunta esecutiva, ovvero degli architetti Gian Carlo De

---

<sup>12</sup> Il telegramma venne firmato da Gastone Breddo, Enzo Brunori, Ernesto Treccani, Achille Perilli, Ennio Calabria, Toti Scialoja, Alberto Bardi, Vittorio Maselli, Aldo Turchino, Bruno Caruso, Lorenzo Tornabuoni, Giacomo Baragli, Alfio Castelli, Quinto Ghermandi, Primo Pantoli, Lucio Cabutti, Franco Libertucci e Tullio Vietri.

*Vasta solidarietà attorno alla Triennale occupata*, in "L'Unità", 1 giugno 1968, p. 3

Carlo, Alberto Rosselli, Vittoriano Viganò, Marzo Zanuso e del grafico Alberto Massimo Steiner.

Un discorso simile può essere fatto per la Biennale veneziana, che fu invece inaugurata ufficialmente il 22 giugno 1968, sebbene mancante delle consuete retrospettive storiche, *Linee della Ricerca dall'Informale alle nuove strutture e Quattro Futuristi Italiani*<sup>13</sup>, dedicata a Giacomo Balla, Carlo Carrà, Luigi Russolo e Gino Severini.

Noti artisti, come Mirko Basaldella, Achille Perilli, Leoncillo, Rodolfo Aricò, Gianni Colombo, Mario De Luigi, Michelangelo Pistoletto, Gastone Novelli e Carlo Mattioli per citarne alcuni, dichiararono di non accettare di esporre “*protetti dalla polizia*” chiamata a presidiare i Giardini dopo le agitazioni dei giorni precedenti, ritirando le proprie opere dall'esposizione.

Si unirono alla protesta anche i padiglioni svedese e francese, quest'ultimo ospitante i pittori Alfred Kowalski, Jean Dewasne e Nicholas Schoffer che si rifiutarono categoricamente di “*rappresentare la Francia della repressione gaullista*”<sup>14</sup>.

Il clima teso è leggibile anche nell'introduzione al catalogo della mostra, in cui il presidente della Biennale, Giovanni Favretto Fisca, scrisse:

“L'organizzare manifestazioni così importanti comporta certamente dei problemi, ma questa volta essi sono fuori dell'ordinario. [...] Per cause indipendenti dalla comune volontà la Biennale rinvia ad una data successiva il suo completamento [...]. La Biennale è un'istituzione e come tale ha bisogno di una forma e di un'organizzazione che ne garantiscano la continuità, la funzionalità, la libertà creativa nell'ambito dello stato; ma contemporaneamente deve essere un'istituzione democratica [...] un progetto di statuto interprete di queste aspirazioni e su cui si era trovato un accordo unanime, già era giunto in fase di avanzata approvazione<sup>15</sup> di fronte al precedente parlamento. Nessuno esclude che questo possa essere migliorato. La Biennale deve rinnovarsi: e lo farà.”<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Entrambe le mostre furono allestite nel padiglione centrale appena rinnovato da Carlo Scarpa.

<sup>14</sup> Obici G., *La Biennale di Venezia. Le Ragioni della Protesta*, in “Paese Sera”, 19 giugno 1968, p. 10

<sup>15</sup> Fisca si riferisce alla proposta di legge presentata dagli esponenti della Democrazia Cristiana, Vincenzo Gagliardi e Flaminio Piccoli, alla Camera dei Deputati per la riforma della Biennale di Venezia. Approvata unanimemente dalla Camera fu bloccata dalla Commissione Istruzione e Belle Arti del Senato. In un articolo del quotidiano “L'Unità” (28 febbraio 1968) si parlerà di sabotaggio burocratico alla riforma della Biennale.

<sup>16</sup> Introduzione al Catalogo della XXXIV Esposizione Internazionale d'Arte, 22 Giugno – 20 Ottobre 1968, Fantoni Editore

Le parole di Fisca sono molto significative e descrivono bene in che circostanze si svolse la vernice del 18 giugno.

Vi fu un documento di solidarietà nei confronti del commissario del padiglione francese Michel Ragon e dei suoi artisti, firmato da nomi importanti della critica d'arte italiana<sup>17</sup>, in cui la Biennale veneziana è accusata di costituirsi solamente come *“una mostra “salon”, fondata sulla retorica dell’armonia delle nazioni nell’universalità dell’arte, e tipico prodotto del sistema culturale di cui gli attuali movimenti degli operai e degli studenti hanno precipitato e denunciato la crisi”* continuando ad esprimere la loro unione nei confronti di una *“richiesta di riesame radicale, non solo delle modalità, ma anche delle strutture della manifestazione.”*<sup>18</sup>

Per tutto il mese di giugno Venezia fu il teatro di numerosi atti di dissenso: fuori dall'Accademia di Belle arti, occupata dagli studenti per 129 giorni, e ai Giardini vennero sospesi striscioni su cui si poteva leggere: *“Per la prima volta nel mondo si espone la polizia! XXXIV Biennale, Vernice il giorno 18 giugno. Premio manganello e cultura”* oppure *“Dopo la Pop – Art, finalmente una novità: alla Biennale la Polizia – la Poliz Art”* a seguito degli aspri scontri di Valle Giulia e della violenta repressione dello sciopero degli operai presso la fabbrica Marzotto di Valdagno.

Anche dall'interno abbiamo tentativi concreti di boicottaggio: il pittore Gastone Novelli scelse di protestare contro i presidi polizieschi attorno scrivendo di sua mano sul retro delle sue tele *“La Biennale è Fascista”*.

In piazza San Marco in occasione della vernice esplosero violenti scontri tra forze dell'ordine e manifestanti, per lo più studenti e artisti, con in prima fila il pittore veneziano Emilio Vedova, che provocarono numerosi feriti e disordini urbani.

Venne fondato poi un Comitato per il Boicottaggio della Biennale Veneziana, il quale iniziò a produrre e a far circolare volantini dall'inizio del mese di giugno con lo scopo di dissuadere gli artisti invitati ad esporre.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Giulio Carlo Argan, Alberto Boatto, Maurizio Calvesi, Giorgio De Marchis, Gillo Dorfles, Maurizio Fagiolo, Giuseppe Gatt, Corrado Maltese, Filiberto Menna, Achille Bonito Oliva, Lara Vinca Masini, Lorenza Trucchi, Marisa Volpi, Germano Celant, Vittorio Boarini, Pietro Bonfiglioli, Elda Pezzi.

<sup>18</sup> Obici G., *La Biennale di Venezia. Le Ragioni della Protesta*, “Paese Sera”, 19 giugno 1968

<sup>19</sup> *“In un momento in cui la contestazione al potere borghese si manifesta con forza rivoluzionaria in ogni parte del mondo e trova uniti nelle lotte studenti e operai, la Biennale di Venezia, quale strumento perfettamente omogeneo al processo di produzione del capitale deve essere l’occasione per manifestare*

Tuttavia, nonostante i disordini e le polemiche la XXXIV Biennale diede impulso ad importanti aperture: per la prima volta furono invitati ad esporre Cipro e Congo, inoltre, ogni paese partecipante poté scegliere quali artisti e quali opere mostrare presentando una riflessione del tutto personale circa i criteri di scelta, una decisione che determinò un mutamento di forma decisivo per le esposizioni a venire.

Il cambiamento passò anche attraverso le retrospettive storiche: presentare due mostre come *Quattro Futuristi Italiani*, ma soprattutto *Linee della Ricerca dall'Informale alle nuove strutture* significava conferire finalmente alla Biennale l'assetto di ponderata qualità critica che meritava, abbandonando gli sterili e desueti *salon* storicistici e presentando sulla scena le più recenti scoperte artistiche, permettendo anche al pubblico di interagire con innovazioni importanti, come l'ambiente visuo- cinestetico di Gianni Colombo o con le strutture di pelo di Pino Pascali, a cui era stata conferita una sala personale, o per la prima volta anche con l' happening, per mano di Wolf Vostell e del suo omaggio a Venezia.

Per quanto riguarda la questione romana, essa fu più complessa e ricca di zone d'ombra. Non vi fu alcuna esposizione organizzata dall'ente Quadriennale fino al 1972, come si è già detto. Questo lungo periodo di "astensionismo" può essere imputato a numerose ragioni, prima fra tutte la crisi politico-istituzionale romana della fine degli anni Sessanta. Dal 2 marzo 1968, data dei sanguinosi scontri a Valle Giulia fra polizia e studenti, l'atmosfera in città si fece incandescente.

Le manifestazioni del movimento studentesco a favore di una riforma dell'educazione indirizzata verso istanze più democratiche non si fermarono ai piedi di Villa Borghese, ma continuarono nei giorni seguenti a Piazza del Popolo e a Via Nazionale, incontrando nuovamente la decisione del ministro dell'Interno, Paolo Emilio Taviani di rispondere con un intervento repressivo delle forze dell'ordine.

Tale scelta fu duramente condannata sia da esponenti politici di opposizione che da alcuni docenti universitari.

Nel frattempo, una figura autorevole, Carlo Levi, occupa simbolicamente il salone principale del Palazzo delle Esposizioni insieme ad un gruppo di studenti dell'Accademia

---

*una opposizione totale al sistema capitalista. Gli studenti pertanto propongono il boicottaggio a tutti gli artisti."*



di Belle Arti, esponendo cartelli su cui si poteva leggere la scritta “Arte si, potere poliziesco no.”<sup>20</sup>

L’evento è significativo perché lega le proposte per la ricostituzione degli enti espositivi indissolubilmente alle proteste per la riforma educativa. Levi, era infatti entrato a far parte della Commissione parlamentare Istruzione pubblica e Belle Arti nel 1963, ma la sua nomina fu confermata proprio nel 1968, dimostrando grande vicinanza agli studenti e attivismo per la questione del rinnovamento del sistema gestionale delle arti e delle sue strutture.

Le rivendicazioni di studenti continuano ad essere supportate dalla Federazione Nazionale Artisti che indice il 27 aprile 1968 il suo IV Congresso Nazionale, nella sede della Casa della Cultura a Roma, in via della Colonna Antonina, discutendo anche sulla necessità di un collegamento organico, ma inesistente, tra i grandi enti espositivi, seguito dall’attuazione di un piano di collaborazione da parte dello Stato in cui potessero essere inserite tutte le manifestazioni artistiche del paese, unito ad una possibile riforma per l’arte negli edifici pubblici.

I luoghi istituzionali per la promozione artistica della capitale erano ormai percepiti come totalmente inadeguati e incapaci di accogliere le novità e i fermenti della nuova generazione di artisti che si affaccia sulla scena internazionale.

Questo diede largo spazio all’iniziativa privata di molti galleristi della capitale, i cui spazi diventarono il vero centro propulsore delle così dette “neoavanguardie” e raggiunsero l’apice di successo e fama proprio in questi anni.

Gallerie come *La Tartaruga* di Plinio de Martiis, *L’Attico* di Fabio Sargentini, *La Salita* fondata da Gian Tomaso Liverani, *Primo Piano* di Maria Colao, la galleria Gian Enzo Sperone e Konrad Fischer promossero un moderno e serrato programma di iniziative culturali diventando un punto di riferimento e il principale canale di promozione per i giovani artisti italiani e anche stranieri.

Una galleria come *L’Attico* ospitò fra il 1968 e il 1970 le performance di Vito Acconci, Klaus Rinke, Gilbert and George e Joseph Beuys, proiettò i film sulla Land Art di Gerry Schum e nell’estate del 1969 fu il teatro del primo festival indipendente dedicato alla

---

<sup>20</sup> Crainz G., *Il paese mancato dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Donzelli Editore, Roma 2005, p. 263

musica e alla danza d'avanguardia americane, con la partecipazione dei compositori minimalisti Lamonte Young e Terry Riley.

Considerando poi l'esigua attività annuale del Palazzo delle Esposizioni, sede dell'Ente Quadriennale, alcuni artisti romani pretesero un incontro con l'assessore alle Belle Arti, Franco Rebecchini, in cui richiedevano in autogestione la concessione del Palazzo, per far sì che diventasse un luogo di libera cultura a favore di tutti i cittadini, esprimendo il proprio disagio per le condizioni in cui si svolgeva il lavoro creativo dell'istituzione, condizionato in modo eccessivo dalle strutture pubbliche e dal potere economico.<sup>21</sup>

Fatta eccezione per lo svolgimento della Quadriennale ogni quattro anni, gli spazi dell'edificio di Via Nazionale rimanevano completamente vuoti.

Di certo, la *Rassegna delle Arti Figurative di Roma e del Lazio*, o *Sesta Biennale Romana* dal 1968, aveva tentato di riempire quel vuoto, ma solamente per due mesi, dal febbraio al marzo dello stesso anno, organizzando presso gli spazi di via Nazionale un'imponente esposizione con circa 367 artisti invitati, occupandosi anche di architettura e conferendo largo spazio ai giovani artisti e alle loro ultime ricerche.

Le premesse erano buone: la volontà era quella di prendere più distanze possibili dalle consuete mostre regionali e anche, in minima parte, dalla Quadriennale<sup>22</sup>.

All'interno del Comitato Organizzatore notiamo presenze già note: quella, per esempio del segretario Fortunato Bellonzi, in qualità di rappresentante dell'Ente Autonomo Quadriennale, di Toti Scialoja in rappresentanza del Sindacato Artisti aderenti alla CGIL, di Achille Perilli, Domenico Purificato, Alfio Castelli e Maurizio Calvesi membri comuni del comitato esecutivo di Quadriennale e Biennale Romana.

Nei fatti la mostra rimase comunque legata all'istituzionalità e non riuscì a ricevere abbastanza consensi. Molti furono gli assenti: Mario Ceroli, Domenico Gnoli, Giosetta Fioroni e Mario Schifano declinarono l'invito a partecipare.

Mentre parteciparono Jannis Kounellis, Franco Angeli, Tano Festa, Gianfranco Baruchello, Rolando Canfora e Pino Pascali.

---

<sup>21</sup> *Gli artisti per l'autogestione del Palazzo delle Esposizioni*, in "L'Unità", 18 giugno 1968, p.7

<sup>22</sup> "Particolarmente significativa è la partecipazione degli artisti stranieri, ai quali la biennale fornisce l'unica possibilità di esporre a Roma in una manifestazione ufficiale, possibilità che è loro preclusa per legge dalla "Quadriennale", riservata istituzionalmente agli artisti italiani."

Dal catalogo della mostra *Sesta Biennale Romana*, De Luca Editore, Roma 1968

Per certi versi, finì per ricevere le stesse critiche riservate alla sorella Quadriennale: una mostra di dimensioni esagerate, raggruppamenti critici arbitrari, collocazioni frutto di scarso studio e di scarsità mezzi disponibili.

D'altro canto, in casa Quadriennale si poteva avvertire il silenzio più assordante.

Il presidente, lo scrittore e saggista Bonaventura Tecchi, morì il 30 marzo 1968 lasciando l'ente in una seria crisi ricostitutiva. I lavori per la X edizione del 1969 non videro mai una concretizzazione e le spinte da parte dei sindacati degli artisti per una modifica dello statuto si fecero talmente insistenti che si dovette posticipare il tutto al 1970, anno della nomina a presidente di Francesco Franceschini.

Intanto l'elezione di Gian Alberto dell'Acqua a commissario straordinario per la Biennale di Venezia viene vista dalle Federazioni degli artisti e anche dalle associazioni degli autori cinematografici e operatori dello spettacolo, come un espediente per rinviare ancora la riforma democratica del suo statuto.

In un comunicato riportato sul giornale "L'Unità" la Federazione Nazionale:

*“esprime a nome degli artisti italiani la sua vibrata protesta e la piena disapprovazione verso tale decisione. Di fronte alla battaglia pluriennale per la riforma dei grandi enti espositivi [...] si ricorre a soluzioni precarie e di ripiego, deludendo ancora una volta le attese dell'arte e della cultura italiana e mortificandone ogni impulso innovatore. Inoltre, l'assenza completa di notizie, per via ufficiosa o per indiscrezione riguardo alla Quadriennale d'arte di Roma, della quale dovrebbe essere imminente l'inaugurazione, induce seri dubbi sulla realizzazione della rassegna di arte nazionale.”<sup>23</sup>*

In compenso, l'inattività espositiva dell'ente sul territorio italiano viene compensata dalle mostre organizzate all'estero fra il 1967 e il 1971. L'ente Quadriennale partecipò infatti alla IX Esposizione Biennale Internazionale d'arte del Giappone, tenutasi a Tokio nel maggio 1967, curata dal segretario generale Fortunato Bellonzi e con la partecipazione di tre pittori, Antonio Corpora, Giuseppe Santomaso ed Emilio Scanavino, recanti cinque opere ciascuno.

Ancora nel 1967 su incarico del Ministero degli Affari Esteri e della Pubblica Istruzione, la Quadriennale allestì una mostra itinerante in Sud America, denominata *Arte Italiano Contemporaneo* che viaggiò attraverso il Guatemala, l'Honduras, El Salvador, Nicaragua

---

<sup>23</sup> *Unanime protesta contro il commissario della Biennale, "L'Unità", 4 aprile 1969, p.7*

e Costarica dall'agosto al dicembre 1967, esponendo 71 maestri italiani di pittura e scultura.<sup>24</sup>

Nel 1968 fu la volta della II Esposizione Internazionale del Bronzetto Italiano Contemporaneo, organizzata dalla Quadriennale su richiesta dell'Istituto Italiano di cultura di Parigi e del Comitato Parigino per l'Esposizione Internazionale del bronzetto, presso il Musée d'Art Moderne di Parigi dal 19 novembre al 23 dicembre.

Alla mostra parteciparono 40 scultori italiani con due lavori ciascuno, costituendo la matrice di quella che sarebbe stata la mostra del bronzetto italiano contemporaneo, nuovamente di natura itinerante, e che avrebbe avuto luogo dal 1969 al 1977, toccando circa ventuno paesi.

In Italia gli interventi si limitarono a due mostre: la prima, nel 1967, presso il Palazzo Donini di Perugia sull'interpretazione figurare della Divina Commedia da parte di 50 artisti italiani e la seconda, dal marzo all'aprile 1970, presso il Palazzo della Permanente di Milano focalizzata sul Divisionismo Italiano.

---

<sup>24</sup> Giacomo Balla, Amerigo Bartoli Natinguerra, Luigi Bartolini, Mirko Basaldella, Afro Basaldella, Renato Birolli, Floriano Bodini, Gino Bonichi (Scipione), Alberto Burri, Corrado Cagli, Massimo Campigli, Giuseppe Capogrossi, Carlo Carrà, Felice Casorati, Bruno Cassinari, Arnaldo Ciarrocchi, Fabrizio Clerici, Pietro Consagra, Antonio Corpora, Leonardo Cremonini, Giorgio de Chirico, Filippo De Pisis, Luciano De Vita, Piero Dorazio, Agenore Fabbri, Pericle Fazzini, Lucio Fontana, Franco Gentilini, Emilio Greco, Giuseppe Guerreschi, Virgilio Guido, Renato Guttuso, Osvaldo Licini, Mino Maccari, Mario Mafai, Alberto Magnelli, Giacomo Manzoni (Manzù), Marino Marini, Arturo Martini, Mascherini Marcello, Umberto Mastroianni, Giuseppe Mazzullo, Luciano Minguzzi, Giorgio Morandi, Ennio Morlotti, Augusto Perez, Fausto Pirandello, Giò Pomodoro, Enrico Prampolini, Ottone Rosai, Gino Rossi, Bruno Saetti, Giuseppe Santomaso, Alberto Savinio, Emilio Scanavino, Pio Semeghini, Gino Severini, Mario Sironi, Ardengo Soffici, Atanasio Soldati, Francesco Somaini, Luigi Spacal, Luigi Spazzapan, Arturo Tosi, Emilio Vedova, Renzo Vespignani, Alberto Viani, Lorenzo Viani, Giuseppe Viviani, Alberto Ziveri.

### 1.3 Ordine e Disordine. La Politica Sotto Accusa

*“Ho fatto molti lavori sul concetto di ordine e disordine; disordinare l’ordine o mettere ordine nel disordine, oppure presentare un ordine visivo che fu la rappresentazione di un ordine mentale. È solo questione di conoscere le regole del gioco”.*

Alighiero Boetti parla così dei suoi ricami “Ordine e Disordine” realizzati per la prima volta nel 1973.

Queste parole ci traghettano nel pieno di ciò che vogliamo sia una ricostruzione del contesto politico e sociale dell’Italia negli anni Settanta e introducono un concetto chiave: l’oscillazione fra un ordine disordinato e un disordine ordinato, fra tentativi di contenzione maldestra di una collettività sull’orlo di un denso cambiamento e spinte di energica affermazione da parte di variegate componenti sociali.

Per citare un esempio, basti pensare che il tentativo di colpo di stato organizzato da Junio Valerio Borghese, fondatore del Fronte Nazionale, avvenne a pochi giorni di distanza dall’inaugurazione di *Vitalità del Negativo* e fisicamente a pochi passi dal Palazzo delle Esposizioni.

Come già si è detto, per tutto il 1968 si susseguirono contestazioni studentesche alternate a quelle dei movimenti operai e il ’69 si chiuse aprendo la strada ad un tragico attentato terroristico di matrice politica.

Inoltre, l’esplosione della bomba alla Banca Nazionale dell’Agricoltura di Milano diede inizio a ciò che viene comunemente chiamato “strategia della tensione” ovvero sia *“un inasprimento forzato dello scontro sociale volto a spostare a destra l’opinione pubblica, prima ancora che l’asse politico; e volto a costruire le basi per governi d’ordine, se non presidenzialismi autoritari o aperte rotture degli assetti costituzionali.”*<sup>25</sup>

La piega autoritaria assunta dalla politica italiana è ben riscontrabile nei fatti precedentemente esposti e che riguardano le manifestazioni studentesche e operaie in occasione dell’apertura dei grandi eventi artistici e non.

Della strage di Piazza Fontana furono accusati l’anarchico Pietro Valpreda e il ferroviere Giuseppe Pinelli, successivamente deceduto all’interno della questura di Milano in circostanze misteriose.

---

<sup>25</sup> Crainz G., *Il paese mancato dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Donzelli Editore, Roma 2005, p. 368

Le lunghe indagini rivelarono, molti anni dopo, che la strage fu orchestrata da terroristi appartenenti a gruppi di estrema destra, collegati ad apparati statali e sovranazionali, i quali però non furono mai perseguiti penalmente.

La collusione di numerosi funzionari governativi e non, con tali organizzazioni terroristiche e l'inasprimento dei servizi d'ordine, scatena le prime iniziative di lotta armata della sinistra extra parlamentare. Proprio in questo clima nacquero nuovi gruppi terroristici, fra i molti anche le Brigate Rosse, fondate nel 1970 e formate dall'unione di alcuni membri del "gruppo reggiano" di lotta armata con esponenti del movimento studentesco dell'università di Trento e da una componente operaia composta da dipendenti delle aziende Pirelli e Sit-Siemens.

Dopo Piazza Fontana dilaga, non solo fra extraparlamentari, la sensazione fondata che gli apparati statali siano pesantemente compromessi e che le istituzioni non sappiano, o non vogliono scoprire i colpevoli.

Guido Crainz, storico e giornalista, rileva in questo periodo una più diffusa e sommersa disumanizzazione, con forme di reclutamento alla politica diverse dal passato, *“nessuno fu in grado di riconoscere che quella era un'altra generazione rispetto a quella del '68, nel senso di generata in modo diverso, che portava con sé molto più risentimento che non utopia, molta più rabbia che non progetto.”*<sup>26</sup>

Anche Francesca Socrate parla di due generazioni, entrambe figlie degli anni '40 e della grande trasformazione portata dal miracolo economico che ne ha plasmato cultura, comportamenti e mentalità, ma separate da *“ un decisivo scarto di cultura e atteggiamenti [...] se si guarda alla dimensione pubblica, due sono gli ambiti, in cui l'arrivo della seconda generazione segna lo scarto: nelle organizzazioni legate ai partiti, uno dei fondamentali canali di socializzazione alla politica per i giovani e la piazza come spazio pubblico.”*<sup>27</sup>

Tra rabbia, risentimento e paura, nonostante l'arretratezza e il conservatorismo culturale, confermato per altro dai risultati delle elezioni politiche del maggio 1972 che vedono la DC nuovamente in testa con il 38,66% dei voti e il Movimento Sociale Italiano al suo massimo storico, non va dimenticato che il lasso di tempo che va dal 1968 fino alla metà

---

<sup>26</sup> Ivi. p. 394

<sup>27</sup> Socrate F., *Sessantotto. Due Generazioni*, Editori La Terza, Roma 2018, pp. 3 -9

degli anni Settanta, rappresenta il periodo di massima espansione dei diritti individuali nell'ambito della legislazione italiana.

Certamente la massima eredità lasciata dal '68 alla società civile fu l'ansia di partecipazione alle vicende politiche contribuendo al conseguimento di grandi svolte in materia di diritti civili.

Nel maggio 1970 venne infatti attuato l'istituto del referendum seguito, dopo anni di asprissime lotte sindacali, dall'introduzione dello statuto dei lavoratori, che apportò importanti modifiche sia sul piano delle condizioni di lavoro che su quello dei rapporti fra datori e lavoratori e nel campo delle rappresentanze sindacali.

Inoltre, la legge sul divorzio, o legge Fortuna-Baslini, approvata il 1° dicembre 1970, diventò il campo di battaglia di uno scontro non solo ideologico, ma anche culturale, e si configurò come il segno tangibile di una profonda volontà di cambiamento culminata nel varo definitivo, nel 1975, del nuovo diritto di famiglia che poneva fine a discriminazioni secolari nei confronti del ruolo femminile.

È stato scritto da Jean Clair che la società negli anni '70 sembra soffrire proprio della morte del padre<sup>28</sup>, inteso come il senso di patriarcalità abilmente conservato per secoli dalla società civile e che inizia ad incrinarsi sotto i duri colpi del '68.

Ciò ha implicazioni molto forti non solo sul movimento di contestazione giovanile, che nasce in aperta opposizione al "mondo dei padri", ma dà soprattutto avvio ad un fenomeno fondamentale che è la nascita dei movimenti femministi.

Il femminismo, in particolare quello italiano, è un universo eterogeneo costituito da varie componenti: si fonda su donne vicine al partito radicale, sulle militanti dei gruppi extraparlamentari, sulle impiegate dei consultori e dei centri di quartiere, sulle giovani dell'autonomia dei secondi anni Settanta.

Diversamente dagli altri paesi europei, come sottolinea Raffaella Perna<sup>29</sup>, il femminismo in Italia assume una posizione antagonista rispetto al modello emancipazionista e garantista affermatosi nelle società liberali occidentali, svolgendo un'azione di critica degli obiettivi di conquista di uguaglianza giuridica e di parità tra i generi, perseguiti dal

---

<sup>28</sup> Clair J., *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali*, Johan & Levi, Monza 2015

<sup>29</sup> Perna R., *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Postmedia Books, Milano 2013

Centro Italiano femminile, organizzazione politica legata alla DC, e dall'Unione Donne Italiane facente capo al PCI.

La morte del padre ha una sua concretizzazione nell'eliminazione della nozione di patria potestà all'interno del codice civile e in uno dei temi cardine della propaganda femminista: il diritto per le donne all'aborto volontario.

A partire dal 1972, l'aborto fu al centro del dibattito pubblico, sebbene i risultati effettivi si sarebbero avuti solo a ridosso del 1978 con la legge n.194, grazie anche all'impegno del Partito Radicale e del Centro d'informazione sulla sterilizzazione e sull'aborto (CISA) fondato a Milano nel 1973.

Le manifestazioni femministe contribuiscono non poco allo sdoganamento dei tabù più inamovibili legati al corpo femminile in un paese in cui la maternità era ipocritamente sacralizzata e che costringeva milioni di donne a ricorrere a rudimentali e spesso fatali aborti clandestini. Anche il tema dello stupro fu oggetto di accesi dibattiti, ma perché venga considerato come reato contro la persona si dovrà attendere la legge sulla violenza sessuale approvata soltanto del 1996.

Soprattutto la lotta armata dei gruppi rivoluzionari extraparlmentari, da Autonomia Operaia a Lotta Continua, si affidava al corpo maschile poiché “quello femminile che ha una struttura più gracile, che sanguina, porta il figlio, partorisce, è difficilmente militarizzabile.”<sup>30</sup>

In ambito artistico, donne come Carla Accardi, Giosetta Fioroni, Ketty La Rocca, Mirella Bentivoglio, Simona Weller, e intellettuali del calibro di Carla Lonzi, Annemarie Souzeau Boetti, Lea Vergine e Romana Loda, dovettero lottare duramente per veder riconosciuti i propri lavori, considerando la carenza di artiste e critiche d'arte sulla scena italiana, conseguenza della condizione di emarginazione socioculturale e la forte resistenza da parte di certi ambienti istituzionali.

La richiesta di rinnovamento che il paese indirizza alla classe politica e alle sue strutture è testimoniata dai risultati delle elezioni politiche del 1976, in cui il Partito Comunista Italiano raggiunge il suo massimo storico avvicinandosi ai successi della Dc.

---

<sup>30</sup> Lazar M., Matard-Bonucci M., Delorenzo C., Peri F., *Il libro degli anni di piombo. Storia e memoria del terrorismo italiano*, Rizzoli, Milano 2010



L'ansia di dare una svolta all'anomala democrazia senza ricambio viene offuscata dal clima di guerriglia urbana sempre più acceso, in cui militanti della destra e della sinistra extra parlamentare si fronteggiano violentemente sulle strade delle città italiane.

A Roma e Milano, in particolare, la lotta è violenta e senza quartiere, fomentata da tanti omicidi di adolescenti aderenti all'uno o all'altro fronte, diventati martiri da vendicare.

Il 16 marzo 1978, mentre le due Camere vengono convocate per discutere e votare la fiducia al nuovo governo, in via Fani a Roma, un commando delle Brigate Rosse rapisce Aldo Moro, segretario della Dc, uno dei principali sostenitori dell'intesa con il Partito comunista, uccidendo a colpi di mitra i cinque uomini della sua scorta.

Il rapimento di Moro fece piombare il paese in un clima di grande paura e di oscuro sconforto; dopo due mesi di prigionia il suo corpo venne ritrovato nel bagagliaio di una Renault rossa in Via Caetani.

Lietta Tornabuoni, in un articolo apparso su "La Stampa" il 4 febbraio 1979 scriverà: *"L'iconografia nazionale si inverte: se nel 1968 l'esemplare immagine italiana rappresentava folle di lavoratori o studenti nelle manifestazioni di massa, nel 1978 rappresentava singoli cadaveri abbandonati e sconnessi sull'asfalto insanguinato, o abbandonati e riversi dentro le automobili."*

È paradossale che pochi giorni dopo il 13 maggio 1978 venne approvata legge sulla chiusura dei manicomi.

Dopo anni di ricerca e attivismo nel campo della cura e dell'assistenza di pazienti affetti da malattie mentali nel manicomio di Gorizia, Franco Basaglia riesce a imporre la sua idea di un percorso di cura alternativo da realizzare attraverso la considerazione "del malato come uomo."

Gli studi di Basaglia e il documentario realizzato da Sergio Zavoli nel 1968 "I Giardini di Abele" offrirono una straordinaria testimonianza della realtà delle strutture psichiatriche in un'Italia culturalmente impreparata alla definizione e alla cura dei malati e preda della violenza e del pregiudizio.

Nel volume *L'Istituzione Negata*, Basaglia chiarisce le condizioni in cui le istituzioni, che dovrebbero proteggere e curare i malati psichiatrici, perpetrano invece svariate forme di violenza legalizzata, condannando il paziente a vivere come un corpo istituzionalizzato, "come oggetto e che qualche volta finché non è completamente domato, tenta attraverso acting-out apparentemente incomprensibili di riconquistare le qualifiche di un corpo

proprio, di un corpo vissuto, rifiutando di identificarsi con l'istituzione. [...] Il malato è osceno, è disordinato, si comporta in modo sconveniente. Sono manifestazioni aggressive nelle quali il malato sta ancora cercando, in modo diverso, in un mondo diverso, di uscire dall'oggettualità in cui si sente rinchiuso, per testimoniare di esserci comunque.”<sup>31</sup>

Basaglia continua parlando dell'urgenza per i malati della possibilità di ricostruirsi un *corpo proprio*<sup>32</sup>, che si riesca a regolare e con cui dialettizzare il mondo.

È interessante notare come anche l'arte abbia colto negli stessi anni la medesima esigenza di liberazione. Gli artisti del comportamento, della body art, della performance, dell'happening si incamminano nella stessa direzione, scegliendo il proprio corpo come mezzo di espressione primario e annullando qualsiasi barriera tra la vita e l'arte. La messa alla prova e la perlustrazione quasi ossessionante e aggressiva che se ne fa prende senso nell'ottica di una rivelazione dell'organizzazione brutale del reale e di tutte le infermità proprie di una società privata della sua spontaneità e schiava dei dettami della cultura e del consumo.

La Biennale del 1972 e l'opera di De Dominicis “*Seconda soluzione d'immortalità. Attesa di un casuale movimento molecolare generale in una sola direzione, tale da generare un movimento spontaneo della pietra*” rappresentano l'estremità raggiunta da questo tipo di ricerche. Più le azioni sono sconvolgenti, più aumenta il loro coefficiente di autenticità e di dolore, d'altronde si sa che “coloro che sentono dolore hanno bisogno di aver ragione.”<sup>33</sup>

È sufficiente però leggere qualche quotidiano dell'epoca, anche fra i meno conservatori, per rendersi conto della scarsa considerazione riservata allora ai “comportamentisti” definiti “folli”, “mitomani di provincia” e “l'emblema del comportamentismo che si autoaffossa”, a testimonianza del fatto che nuovamente l'arte arrivò prima della politica.

---

<sup>31</sup> Basaglia F., *L'Istituzione Negata*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1968, pp. 138 - 140

<sup>32</sup> Il corsivo è di chi scrive.

<sup>33</sup> Vergine L., *Body Art e Storie Simili. Il corpo come linguaggio*, Skira, Milano 2001, p. 8

## 1.4 Opera e Comportamento: Gennaio '70 e Vitalità del Negativo

*“Oggi la pittura sembra finita. Forse una delle ragioni è che abbiamo una conoscenza fisica e chimica della materia. Quando non esisteva la chimica ma solo l'alchimia la pittura era un tentativo alchimistico di riprodurre il mistero della vita, animando la materia con la luce.”*<sup>34</sup>

Qual è dunque lo stato dell'arte italiana alle prime luci del 1970?

La critica autorevole del tempo, da Giulio Carlo Argan a Renato Barilli, passando per Tommaso Trini, Maurizio Calvesi, Filiberto Menna e Germano Celant, era impegnata nel tentativo di definire questo nuovo sentire del rifiuto dell'opera d'arte come oggetto materiale, vendibile, mercificabile, prodotto di una società neocapitalista.

Nessuna tecnica organizzata, nessun linguaggio andava messo in opera poiché tutti sono strumenti del potere e questa necessità di azzeramento si estendeva anche all'arte del passato, vista come fallace nella sua realizzazione dell'esperienza estetica, dell'evento, dello scarto spazio – temporale, pressoché vana in un'epoca in cui i tempi e i luoghi sono prestabiliti dai cicli di produzione.

La direzione verso cui si tende è la valorizzazione dell'aspetto “mentale” e progettuale” dell'opera d'arte che si estende sia nella direzione più analitica tracciata dall'arte concettuale, sia in quella dell'oggettualità meno radicale della minimal art.<sup>35</sup>

La de-oggettificazione dell'arte comporta necessariamente un suo sradicamento dai luoghi di fruizione tradizionale in cui è relegata.

Il museo diventa così un luogo da destrutturare, e non distruggere come proclamavano i futuristi<sup>36</sup>, provocando un'inevitabile contaminazione dell'arte con i linguaggi del mondo.

---

<sup>34</sup> *Umano non umano*, diretto da Mario Schifano, Mount Street Film, 1969

<sup>35</sup> Caramel L., *Opera e Comportamento (1970 – 1974)*. *Arte in Italia negli anni' 70*, Edizioni Kappa, Roma 1999, p. 173

<sup>36</sup> *“Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie, e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica o utilitaria.”*

Marinetti F.T., *Manifesto del Futurismo*, in “Le Figaro”, 20 febbraio 1909

Non a caso le tendenze artistiche di questo periodo vengono spesso raggruppate sotto il nome di *neoavanguardie*, per il loro ricalcare linguaggi legati alle avanguardie storiche, dal Dada al Surrealismo e al Futurismo, per il quale si assiste ad un massiccio rilancio critico proprio negli anni Settanta, a seguito degli studi di Enrico Crispolti sul Secondo Futurismo e di Mario Verdone che ne ampliò le ricerche anche in ambito drammaturgico e teatrale.

Se l'arte scende in strada, come fa letteralmente durante la rassegna *Campo Urbano*<sup>37</sup> nel 1969, lo scarto tra cultura d'élite e cultura popolare si annulla completamente: l'esperienza estetica deve essere accessibile a tutti e prodotta con materiali e tecniche che si discostino il più possibile dai tradizionali mezzi per la produzione di preziosi oggetti d'arte.

Il risultato di queste nuove modalità di creazione, saranno “*non più quadri, statue, palazzi, oggetti preziosi, ma grandi soluzioni urbanistiche, unità d'abitazione, oggetti d'uso quotidiano, la fotografia, la pubblicità, la radio, la televisione, il poster e il video – tape.*”<sup>38</sup>

Proiettandosi al di fuori, l'arte si apre all'ambiente come spazio attivo di interazione, mutando e problematizzando sempre di più anche il rapporto dell'opera con il pubblico. Da questa circostanza discende la forza dirompente di queste nuove tendenze che hanno funzione simultaneamente attiva e passiva, che influenzano e possono essere alterate dalla presenza dagli spettatori, la cui condizione diventa analoga a quella dell'opera.

Proprio all'interno di questa discussione si inserisce il confronto tra opera e comportamento, voluto e criticamente guidato da Francesco Arcangeli, che vede come protagonisti l'Arcangeli stesso e il critico bolognese Renato Barilli, curatore della mostra *Comportamento* per il Padiglione Italia in occasione della XXXVI Biennale Veneziana del 1972.

Come sottolinea Barilli il confronto fra opera e comportamento è

“qualcosa di più, o per lo meno di diverso, da un puro e semplice confronto tra due “ismi”, tra due correnti o tendenze” ma bensì “tra due modi di essere antropologici, di cui l'uno, quello dell'opera, rappresenta una linea di assestamento ben nota da tempo all'uomo occidentale, che in essa ha conseguito alcuni dei suoi più tipici e validi risultati. L'altro modo di essere invece dovrebbe fornire una specie di punto d'arrivo dei numerosi tentativi messi in atto ormai da un secolo a questa parte per sottrarre appunto l'uomo occidentale alla sua orbita solita e per aprirlo all'altro, cioè a possibilità di vita sempre più ampie e intense.”<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> *Campo Urbano. Interventi Estetici nella dimensione collettiva urbana*, 21 settembre 1969, Como, a cura di Luciano Caramel, Ugo Mulas, Bruno Munari.

<sup>38</sup> Argan G.C., *L'Arte Moderna 1770 – 1970*, Sansoni Editore, 2004, p. 286

<sup>39</sup> Barilli R., *Informale Oggetto Comportamento vol.2. La Ricerca Artistica negli anni'70*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1979, p. 96

Tuttavia, Barilli nutre delle riserve, accolte successivamente anche da Caramel, nei confronti di questa netta distinzione sostenendo che sia possibile cogliere pur all'interno del comportamento qualche tendenza alla fissità del prodotto e che sarebbe più corretto parlare di *Opera e Comportamento*, dismettendo così la congiunzione "o" introdotta dall'Arcangeli, proprio in ragione del carattere fluido del lavoro artistico, non più un sistema chiuso, "*ma di un qualcosa di aperto che comunica come il mondo*".<sup>40</sup>

In ogni caso, si annovera sotto la categoria di Comportamento tutta la vasta nomenclatura di movimenti più specifici come Arte Povera, Arte concettuale, Land Art, e Body Art.

La congiuntura di Barilli riscosse grande successo soprattutto nella prima metà degli anni Settanta: oltre alla Biennale Veneziana infatti anche la X Quadriennale adottò una struttura affine, contenendo l'esposizione di oggetti materiali, quadri e sculture, nelle prime due mostre *Aspetti dell'arte figurativa contemporanea* e *Situazione dell'arte non figurativa* e riunendo la sfera del comportamento sotto la terza mostra *La Ricerca Estetica dal 1960 al 1970*.

L'organizzazione delle mostre, fuori dai circuiti istituzionali, cambiò radicalmente, ponendo l'accento maggiormente sull'aspetto descrittivo e informativo del lavoro, a discapito di quello interpretativo, tipico del decennio precedente.

*"Registrare invece che omologare e riassumere qualsiasi forma di sintesi fu l'attitudine che nell'arte aveva messo in secondo piano i processi ontologici basati su simboli e metafore, per privilegiare le pratiche analitiche. Nominare, contare, tracciare mappe, censire costituirono i modi attraverso i quali cogliere la realtà."*<sup>41</sup>

Questo il paradigma anche di due mostre cardine, inaugurate rispettivamente all'inizio e alla fine del 1970, che non solo contribuirono a fare il punto sulla situazione riunendo le più rilevanti esperienze artistiche di inizio decennio, ma segnarono un cambio di rotta definitivo e un punto di partenza imprescindibile per l'arte italiana a venire.

Si tratta di *Gennaio '70* tenutasi presso il Museo Civico di Bologna in occasione della 3° Biennale Internazionale della Giovane Pittura e di *Vitalità del negativo* inaugurata al Palazzo delle Esposizioni di Roma nel dicembre 1970.

---

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Lancioni D., *Roma in mostra 1970 - 1979. Materiali per la documentazione di mostre azioni performance dibattiti*, catalogo della mostra a Palazzo delle Esposizioni, Roma 13 settembre – 2 ottobre 1995, Edizioni Joyce & Co., Roma 1995

*Gennaio '70*, il cui titolo completo è “*Comportamenti, Progetti, Mediazioni*”, è il frutto del lavoro congiunto di quattro critici: il già citato Renato Barilli, Tommaso Trini, Maurizio Calvesi e Andrea Emiliani.

Sulla scia tracciata da Harald Szeeman un anno prima, per *When Attitude Becomes Form* alla Kunsthalle di Berna, a cui parteciparono numerosi artisti comuni alla mostra bolognese e sull'esempio di “*Tv as a Creative Medium*” la prima mostra interamente dedicata alla video-arte organizzata presso l'Howard Wise Gallery di New York nel maggio 1969, l'intento dei critici era quello di creare la prima mostra in Italia in cui venisse dato un largo spazio “*alle azioni al televisore*”<sup>42</sup>, azioni filmate e riprodotte tramite monitor che vedevano protagonisti i trentadue artisti partecipanti<sup>43</sup>, inclusi quasi tutti gli esponenti di Arte Povera.

Furono mostrati per la prima volta pubblicamente, i documentari *Land Art* di Gerry Schum, *Eurasienstab* di Joseph Beuys e *Festival Danza Volo Dinamite*, frutto delle riprese effettuate durante l'omonimo festival svoltosi del giugno 1969 presso la galleria L'Attico di Roma.

“*Gennaio '70 era ormai il domani degli anni Sessanta. Domani è un altro giorno, Gennaio '70 era un altro decennio.*”<sup>44</sup>

Nel catalogo della mostra, Barilli sottolinea come il comun denominatore di questa nuova arte senza nome, che sia povera o che tragga spunto dall'informe e dalla materialità, sia il “fare” stesso non come qualcosa di fatto o compiuto, ma il lavoro, il fare su un comportamento, ovvero un atteggiamento che intende proporsi direttamente come forma<sup>45</sup> determinando una certa coincidenza di opposti, o per dirla meglio una compresenza di piani.

---

<sup>42</sup> Calvesi M., Siligato R., *Roma anni '60 al di là della pittura: Roma, Palazzo delle esposizioni, 20 dicembre 1990-15 febbraio 1991*, Carte Segrete Editore, Roma 1990, p. 35

<sup>43</sup> Giovanni Anselmo, Vasco Bendini, Alighiero Boetti, Carlo Bonfà, Pier Paolo Calzolari, Mario Ceroli, Claudio Cintoli, Gianni Colombo, Gino De Dominicis, Giuseppe Del Franco, Lucio Del Pezzo, Beppe Devalle, Antonio Dias, Luciano Fabro, Carlo Gajani, Jannis Kounellis, Gino Marotta, Livio Marzot, Eliseo Mattiacci, Mario Merz, Marisa Merz, Maurizio Mochetti, Mario Nanni, Ugo Nespolo, Giulio Paolini, Luca Patella, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Concetto Pozzati, Emilio Prini, Gianni Ruffi, Gianni Emilio Simonetti, Giuseppe Uncini, Gilberto Zorio.

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> Catalogo della Mostra 3° *Internazionale della Giovane Pittura Gennaio '70 Comportamenti, Progetti, Mediazioni*, Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche, a cura di Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Andrea Emiliani, Tommaso Trini, p. 12

È innegabile che la mostra di Bologna combini questo bisogno incontenibile di fisicità all'attività mentale e concettuale senza curarsi dei limiti fra le due sfere, accrescendo il repertorio dei mezzi possibili da usare, dal disegno classico, purché povero di segni (Alighiero Boetti, Beppe De Valle, Ugo Nespolo, Giuseppe Penone) alla registrazione su nastro attraverso un impianto televisivo a circuito chiuso (*Fluidità radicale* di Gilberto Zorio; *Io e i miei cinque anni della mia reale predica* di Pierpaolo Calzolari; *La serie di Fibonacci* di Mario Merz; *Antibiotico / Registrazione con oggetto di cera e sintesi elettrica* di Marisa Merz; *Lettere d'alfabeto* di Giuseppe Penone; *Numerazione* di Alighiero Boetti; *Riflessioni* di Michelangelo Pistoletto; *Magnete/ Proiezione TV. Programmazione di elementi a proiezione miniaturizzata con cancellazione alterna nel quadro* di Emilio Prini; *Fiori di Fuoco* di Jannis Kounellis per citarne alcuni) ben diversa dal mezzo cinematografico che non permette modificazioni, ma “più morbida e soffice [...] il nastro stesso si dimostra ricettivo all'infinito, potendo venirvi cancellate le immagini già affidategli per lasciar posto a un nuovo flusso visivo.”<sup>46</sup>

E se è vero che l'immagine è pensiero come teorizzato da Duchamp, continua Calvesi “tanto vale mostrare i progetti. [...] ma la salvezza è che ciascuno impari ad immaginare, a pensare la simmetria”<sup>47</sup>, probabilmente riferendosi allo slogan dell'*imagination au pouvoir* lanciato durante il maggio francese.

Trini conclude l'apparato critico del catalogo ribadendo che esistono essenzialmente due posizioni teoriche e pratiche possibili di fronte al problema delle istituzioni e delle strutture di produzione e di consumo dell'arte.

La prima posizione sta nel rifiutare di impegnarsi in azioni culturali che si ritengono false, e di integrarsi nei canali delle istituzioni ufficiali e del commercio privato; la seconda posizione, forse meno rivoluzionaria ma più efficace, consiste nel continuare ad avvalersi di questi strumenti offerti dal così detto “sistema ideologico borghese” per sconvolgerlo dall'interno tramite l'uso nuove tecniche.

“Si fa strada in questo senso la convinzione, comune ai metodi corretti di ambedue le posizioni, che le trasformazioni, quelle più urgenti e capillari, non sono d'ordine strutturale ma concettuale. Riguardano più i modi di comunicazione, di comportamento,

---

<sup>46</sup> Ivi, p. 14

<sup>47</sup> Ivi, p. 23

di esplorazione mentale che i termini repressivi e strumentali con cui le istituzioni pubbliche/private regolano la cultura ai fini del mercato.”<sup>48</sup>

Gli happenings, le mostre come evento, l’arte d’azione, non furono altro che il risultato del dibattito condotto al tempo intorno al rinnovamento strutturale degli enti espositivi e di musei, senza contare l’apporto dei movimenti di contestazione coevi, sostenitori della trasformazione del momento istituzionale in momento estetico, come si diceva sopra.

“Le richieste reali di tutti gli artisti presenti in questa mostra vanno oltre l’estetico, così com’è contrabbandato e accettato attraverso le istituzioni, pongono il problema della destinazione del loro lavoro e non già delle loro opere.”<sup>49</sup>

Il significato reale della mostra potrebbe essere racchiuso in queste ultime parole di Trini: la destinazione del lavoro è indubbiamente più importante del fatto estetico, coinvolgendo anche la potenza di diffusione di un nuovo medium più democratico, in un momento di transizione assai delicato in cui si passò dal modello moderno alla fase post 1968.

A conclusione dell’anno, il 30 novembre 1970, inaugura invece a Palazzo delle Esposizioni, *Vitalità del Negativo*, curata da un’ appena trentunenne Achille Bonito Oliva, reduce dalla precedente rassegna *Amore Mio* di Montepulciano tenutasi alla fine di giugno dello stesso anno.

*Vitalità*, non è una mostra come le altre, poiché oltre ad essersi svolta presso il Palazzo delle Esposizioni, sede della Quadriennale, è la prima mostra che tenta di ripercorre il sentiero dell’arte italiana dal 1960 al 1970, attraverso un elaborato allestimento, ponendola di fatto al centro del dibattito artistico internazionale.

Non deve stupire che l’introduzione al catalogo di una mostra così all’avanguardia sia opera di Palma Bucarelli, una figura notoriamente molto potente e legata al mondo delle istituzioni; la ragione di questo sta nella specificità della situazione romana, nella vicinanza, forse forzata, fra avanguardia e potere come scrisse Pierre Restany.

La Bucarelli sottolinea la natura itinerante della mostra, che di certo “non pretende di mostrare nulla di nuovo, d’inedito, di sorprendente; il suo scopo è di spiegare che gli artisti in Italia lavorano sugli stessi problemi su cui si lavora in tutti i paesi fortemente

---

<sup>48</sup> Ivi, p. 27

<sup>49</sup> Ivi, p. 28



industrializzati. Vuole insomma essere un invito all'incontro e al confronto aperto: non certo col proposito della gara ma della collaborazione.”<sup>50</sup>

E invita a non concentrarsi sui grandi nomi illustri e mancanti, pensando a Fontana, Burri, Colla o Capogrossi, ribadendo che il fine non era tanto quello di realizzare una mostra esaustiva e didattica, ma uno spontaneo bisogno di raffronto e di scambio di esperienze. L'apparato critico del catalogo era costituito da autorevoli nomi della critica d'arte italiana, da Argan, ad Alberto Boatto, passando per Calvesi, Menna, Vivaldi e Dorfles e di conseguenza val la pena sottolineare che Argan, ma più di lui Boatto, Calvesi e Menna furono i principali ideatori della terza mostra della X Quadriennale, intitolata proprio *La Ricerca estetica dal 1960 al 1970*.

L'inclusione di tali nomi è ambivalente: se da una parte limita la portata rivoluzionaria di tale manifestazione, dall'altra di fatto la legittima integrandola nel sistema espositivo romano.

La scelta del Palazzo delle Esposizioni poi non fu affatto casuale.

Inaugurato nel 1883 dall'architetto Pio Piacentini, divenne nel 1931 la sede della prima Quadriennale d'arte e di quelle a seguire; nel 1932, in occasione della Mostra della Rivoluzione Fascista, la sua facciata neoclassica venne ampiamente modificata per conformarsi al canone estetico razionalista.

Nell'articolo *Vitalità del negativo/ Negativo della vitalità*<sup>51</sup>, la studiosa americana Romy Golan, mette in evidenza i legami di *Vitalità* con il clima di revisionismo culturale di quegli anni applicato a diversi campi della cultura, anche quella politica e nei confronti del Fascismo, riportando anche alcuni stralci delle sue interviste a Bonito Oliva e all'architetto progettatore dell'allestimento della mostra, Piero Sartogo.

Alla domanda “perché lì?” Sartogo risponde “perché quel posto era l'unico spazio conosciuto da tutti che ci sembrava interessante e non fosse un museo d'arte moderna. Ci affascinava anche il fatto che fosse abbandonato e in parte pericolante un posto che dal 1931 ospita queste scialbe quadriennali.”<sup>52</sup>

Dello stato di abbandono in cui versava il Palazzo si era già parlato a proposito della sua occupazione da parte di un gruppo di artisti romani nel 1968, ma in quest'affermazione

---

<sup>50</sup> Introduzione al Catalogo della mostra *Vitalità del Negativo*, Centro Di Edizioni, Firenze 2010

<sup>51</sup> “October” n°150, Autunno 2014, Massachusetts Institute of Technology, pp. 113 -132

<sup>52</sup> Ibidem.

ci appare chiara l'avversione di artisti e operatori dell'ambiente verso questo tipo di manifestazioni.

È necessario insistere su questi aspetti, poiché Sartogo in occasione della mostra ideò un allestimento d'eccezione che sconvolse e mascherò gli interni del palazzo fino a renderlo irriconoscibile, creando una rete di fasci di stoffa nera da far passare attorno alle colonne dell'atrio in modo da creare una X sospesa sopra le teste dei visitatori. *“Tagliare lo spazio in due è stato un modo per contenere l'enfasi morale di quello spazio, per punirlo”*<sup>53</sup>, dice Bonito Oliva alla Golan, *“fasci come nastro adesivo per dare un tocco Pop”* continua Sartogo.

La studiosa americana sostiene che la X nera rovesciata sia un richiamo diretto ai monumentali caratteri romani posti esternamente sulla sommità del palazzo durante la mostra del 1932 e che quindi *Vitalità* sia una mostra carica di pathos politico, di costituzione militante, sebbene non sia chiaro se intenda deporre o riportare in auge iconografie fasciste attraverso la reiterazione del nero e delle X.

Di certo la mostra non trascura l'eredità storica, messa in luce anche dagli interventi critici in catalogo ed effetto soprattutto del luogo in cui si tenne, ma assume, si potrebbe dire, un carattere per lo più speculativo, prendendo notevolmente le distanze da qualsiasi corrente o movimento, limitandosi a costruire il suo sistema.

L'unico valore politico che gli si può attribuire è la destrutturazione del Palazzo delle Esposizioni e di conseguenza di quello che rappresenta.

*“Questo è il mondo: una fitta rete di condizionamenti e un permanente attentato alla libertà individuale. Dalla storia l'uomo è abilitato ormai a vivere una esistenza, in cui si è andata restringendo la zona dell'hasard psicologico e dell'avventura mentale. In un'era proto-lunare, l'immaginazione ha subito un'ineluttabile contrazione attestandosi nel territorio neutro di una fantasia statistica, pronta ad omologare l'inevitabilità del passaggio dalla nozione di natura in storia.”*<sup>54</sup>

Sia la Golan sia Palma Bucarelli nell'introduzione del catalogo parlano di struttura assente; la prima per citare il libro di riferimento di Sartogo in quegli anni, appunto *La Struttura Assente* di Umberto Eco, che segna l'inizio della teorizzazione della semiotica,

---

<sup>53</sup> Ibid.

<sup>54</sup> Intervento critico di Achille Bonito Oliva, Catalogo della mostra *Vitalità del Negativo*, Centro Di Edizioni, Firenze 2010

la seconda invece attribuisce alla mostra un'assenza di struttura nell'esposizione delle opere, insistendo anche sulla funzione sociale degli artisti, i cui interventi non possono essere né casuali né arbitrari.<sup>55</sup>

*“La struttura è un oggetto in quanto strutturato o è l'insieme di relazioni che strutturano l'oggetto ma che sono astraiabili dall'oggetto?”<sup>56</sup>*

Più che il messaggio politico, della mostra andrebbe valutata la portata semiotica.

Quest'ultima, in quanto scienza dei segni considera il segno un qualcosa di materialmente presente che rinvia a qualcos'altro di assente.

È proprio dall'assenza infatti che deriva la negatività: la mostra esiste come sistema di relazioni e interrelazioni, in cui ogni opera, dal *Deserto con Apocalisse* di Vincenzo Agnetti, agli *Spazi Ambiente* di Enrico Castellani e Agostino Bonalumi, passando per *La Luna* di Fabio Mauri e letteralmente per *Direzione* di Giovanni Anselmo con bussola, sasso e vetro, è un punto su una mappa atto a costruire un sistema di orientamento che rimanda al mondo attraverso la componente estetica.<sup>57</sup>

Vale la pena poi insistere sull'allestimento di Sartogo poiché nel suo essere pionieristico, dà avvio ad una diversa concezione di esposizione a carattere architettonico e scenografico presentando numerosi punti di convergenza con quello che sarà l'allestimento dell'architetto friulano Costantino Dardi per *La ricerca estetica*, terza mostra della X Quadriennale.

---

<sup>55</sup> *“La struttura che manca e la cui mancanza minaccia il rendere negativa o addirittura inutile l'azione degli artisti nel mondo moderno, è la scuola. [...] Se una lezione si può dedurre da una mostra come questa, nata da uno spontaneo bisogno di raffronto e di scambio di esperienze, è che le energie creative non sono né spente, né declinanti, ma non c'è struttura che le incanali, le metta in circolo, le traduca in forze socialmente utili.”*

Introduzione di Palma Bucarelli, Catalogo della mostra *Vitalità del Negativo*, Centro Di Edizioni, Firenze 2010

<sup>56</sup> Eco U., *La Struttura Assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Bompiani, Milano 2005, p. 257

<sup>57</sup> *“Qui la lacerazione del mondo viene assunta come norma e la risultanza dell'opera è la soluzione in scala del “quadro del mondo”. E l'opera alla fine diventa il campo dell'archeologia del mondo, dove il presente è costituito dalla persistenza delle dure tracce della vita. Tracce che acquistano una frontale emblematicità, che ne costituiscono anche una sistemazione al di fuori del movimento reale del mondo. La frontalità diventa visione perentoria e tagliata delle cose, dove la dimensione dello spazio subisce un'amplificazione con una conseguente riduzione del flusso temporale. Soltanto così la fantasia del separato sopravvive come memoria de suo farsi e l'oggetto ne ha ormai definito sintomaticamente lo svolgimento nel congelamento della morte della forma.”*

Intervento critico di Achille Bonito Oliva, Catalogo della mostra *Vitalità del Negativo*, Centro Di Edizioni, Firenze 2010

A cominciare dalla facciata esterna del Palazzo delle Esposizioni, il lavoro di Sartogo inizia con l' esporre una gigantografia del celeberrimo David di Michelangelo in versione pop e nella sistemazione di una serie di monitor a circuito chiuso, forniti dalla società Brionvega, che mostravano ai passanti di via Nazionale l'interno del palazzo e i visitatori della mostra.

Analogamente, Dardi agirà sull'esterno, coprendo con grandi teli neri i giganteschi finestroni del Palazzo, al fine di creare un'atmosfera a metà tra il buio e la luce artificiale per gli interni ed esponendo anche lui una gigantografia, questa volta di carattere tautologico che ritraeva proprio il fronte del palazzo.

Il "coordinamento d'immagine" di Sartogo prevedeva un totale mascheramento delle componenti architettoniche originali dell'edificio e la divisione dello spazio tramite teli neri, luci soffuse e al neon, ambienti che vedevano l'alternanza fra pieni e vuoti, creando enormi stanze bianche e cunicoli in cui sono disposte le opere dei 34 artisti partecipanti.<sup>58</sup> Tra le opere installate nelle stanze bianche erano presenti gli *Achromes* di Piero Manzoni, le *Mimesi* di Giulio Paolini, dei disegni quasi invisibili realizzati a grafite da Alighiero Boetti, una sequenza di Fibonacci di Mario Merz, opere di Enrico Castellani e un'installazione sonora di Jannis Kounellis che consisteva nel suonare in orari stabiliti il Nabucco di Giuseppe Verdi tramite un pianoforte a coda in una stanza altrimenti vuota. Esattamente come farà Dardi per la X Quadriennale "*l'oscuramento della cupola, insieme al gioco di luci dato dallo schema di illuminazione e dalle bande di stoffa nera, generavano un raddoppiamento virtuale dello spazio*"<sup>59</sup>, infatti il tema del doppio tautologico è presente fin da subito, come a voler segnalare l'ingresso in un luogo che è il duplicato del mondo conosciuto.

L'allestimento interno era invece giocato su larghe strutture in legno verniciate di bianco, che andavano a sovrapporsi alla struttura primitiva dell'edificio, permettendo

---

<sup>58</sup> Vincenzo Agnetti, Carlo Alfano, Getulio Alviani, Franco Angeli, Giovanni Anselmo, Alberto Biasi, Alighiero Boetti, Agostino Bonalumi, Davide Boriani, Enrico Castellani, Mario Ceroli, Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi, Luciano Fabro, Tano Festa, Giosetta Fioroni, Jannis Kounellis, Francesco Lo Savio, Renato Mambor, Piero Manzoni, Gino Marotta, Manfredo Massironi, Eliseo Mattiacci, Fabio Mauri, Mario Merz, Maurizio Mochetti, Giulio Paolini, Pino Pascali, Vettor Pisani, Michelangelo Pistoletto, Mimmo Rotella, Paolo Scheggi, Mario Schifano, Cesare Tacchi, Giuseppe Uncini, Gilberto Zorio

<sup>59</sup> Intervista di Romy Golan ad Achille Bonito Oliva, *October* n°150, Autunno 2014, Massachusetts Institute of Technology, pp. 113 -132

l'articolazione dello spazio in dislivelli, passerelle, discese, cunicoli, accompagnati dalla consueta alternanza di buio e luce.

Tuttavia, *La Ricerca Estetica* si basava su una struttura organizzata in sei sezioni, a testimonianza del fine non solo documentativo ma anche e soprattutto didattico delle mostre della Quadriennale.

Infine, parlando del catalogo di *Vitalità*, per volontà dell'ideatrice della mostra Graziella Lonardi Bontempo, fu incaricato della documentazione della mostra il fotografo Ugo Mulas, il quale aveva già lavorato per la XXXII Biennale del 1964 e al reportage fotografico di *Campo Urbano* nel 1969.

Graziella Lonardi, fondatrice della prolifica associazione culturale "Incontri Internazionali d'arte", fu una delle figure chiave del periodo. Contribuì in modo massiccio alla diffusione dell'arte contemporanea italiana e non, in un contesto, come quello romano, che necessitava di strutture più solide in grado di provvedere ad una promozione più organizzata delle nuove tendenze.

*Contemporanea* fu una delle creature più riuscite degli Incontri Internazionali d'arte. Inaugurata al Parcheggio di Villa Borghese nel novembre 1973, è ricordata come tra le più grandi e variegate mostre mai organizzate nella capitale, a cui parteciparono, oltre a un gran numero di artisti italiani, figure di primo piano dell'arte contemporanea, del cinema e della musica a livello internazionale.<sup>60</sup>

Le foto scattate da Mulas, a causa della sua morte prematura avvenuta nel 1973, furono per lungo tempo messe da parte, fino al 2010 quando con la collaborazione del Centro Di di Firenze si poté finalmente stampare il catalogo completo.

---

<sup>60</sup> La rassegna *Contemporanea* era divisa in varie sezioni: Arte curata da Achille Bonito Oliva, Cinema curata da Paolo Bertetto, Teatro curata da Giuseppe Bartolucci, Architettura e Design da Alessandro Mendini, Fotografia da Daniela Palazzoli, le sezioni Musica e Danza erano curate da Fabio Sargentini, Libri e dischi d'artista curata Yvon Lambert e Michel Claura. Poesia visiva e concreta da Mario Diacono e la sezione Informazione alternativa seguita da Bruno Corà, Leietta Gervasio e Paolo Medori.

A *Contemporanea* parteciparono alcuni dei più grandi nomi della cultura internazionale, per citarne solo alcuni: Roman Opalka, Daniel Buren, Brice Marden, Robert Mangold, Frank Stella, Ellsworth Kelly, Kenneth Noland, Agnes Martin, Barnett Newman, Ad Reinhardt; Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Carl Andre, Robert Morris, Hans Haacke, Bernd und Hilla Becher, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Walter De Maria, Richard Long, Christo, Richard Serra, Bruce Nauman, Gilbert & George, Vito Acconci, Joseph Beuys; Fluxus, Wolf Vostell, Allan Kaprow, Gerard Richter, James Rosenquist, Claes Oldenburg, Richard Hamilton, George Segal, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Tano Festa, Mario Schifano, Jean Tinguely, Arman, Jim Dine, Cy Twombly, Mimmo Rotella, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Michelangelo Antonioni, Marco Bellocchio, Jean Luc Godard, Carmelo Bene, Diane Arbus, Philip Glass, Joan Jonas e moltissimi altri.

*Vitalità del negativo* non fu certo esente da critiche: Pierre Restany scrisse un articolo sulla rivista milanese “Domus” dal titolo *Vitalità del Negativo/ Negativo della Vitalità* rimproverando l’eccessiva vicinanza della mostra a personalità e istituzioni legate al potere politico della città. <sup>61</sup>

La questione diventerà uno dei maggiori impedimenti al concreto sviluppo delle manifestazioni artistiche romane. Verrà ripresa anche in occasione delle varie Quadriennali, in particolare, si incolpò la suddetta terza mostra della decima edizione, *La Ricerca Estetica dal 1960 al 1970*, la più coraggiosa e “al passo coi tempi”, sia per l’allestimento che per le opere esposte, di aver tentato “*la rivoluzione col consenso della DC e del Ministro Gioia*”, gridando all’imbroglio culturale.

---

<sup>61</sup> Restany P., *Vitalità del Negativo/Negativo della vitalità*, in “Domus”, n°494, gennaio 1971, pp. 43 - 48

## CAPITOLO 2. LA X QUADRIENNALE NAZIONALE D'ARTE 1972 – 1977

### 2.1 Aspetti dell'arte figurativa. Nuove Ricerche d'immagine

Come già anticipato, la X Quadriennale nazionale d'arte, pur rimanendo all'interno del circuito dell'istituzionalità, venne ideata anche in vista di una possibile riforma statutaria dell'Ente, ancora fondato su principi dettati dalla cultura ufficiale del regime fascista.

Le spinte innovatrici del nuovo comitato consultivo<sup>62</sup> portarono all'adozione di un indirizzo sperimentale per la nuova edizione, concretizzatosi nella ripartizione del consueto appuntamento in tre mostre separate riguardanti i tre grandi settori dell'arte contemporanea: figurativo, non figurativo e della ricerca estetica.

Tali mostre, da tenersi dal novembre 1972 al luglio 1974<sup>63</sup>, pur presentandosi in veste frammentaria facevano parte del medesimo progetto e furono concepite “a guisa di capitoli di un libro”<sup>64</sup>, senza quindi intaccare la loro unitarietà.

L'obiettivo fu quello di evitare la ricomparsa di una rassegna d'arte pletorica e dalle dimensioni abnormi, da sempre il punto debole delle precedenti edizioni, cercando al contempo di superarne la modalità a *salon* e con l'intento di concepire un nuovo linguaggio espositivo, sviluppato secondo il criterio delle poetiche.

Un estratto della corrispondenza fra Giulio Carlo Argan, membro del comitato consultivo, e il neoeletto presidente Francesco Franceschini chiarisce ulteriormente la ragione di tali scelte:

“Dato l'assetto politico di un paese democratico, una manifestazione artistica ufficiale non può proporsi una finalità di mera conservazione. [...] d'altra parte una manifestazione che dovesse essere aderente alle richieste della contestazione, dovrebbe essere affidata interamente ai protagonisti della contestazione, cominciando con lo sciogliere ogni comitato o commissione e, a rigore, con il sopprimere lo stesso Ente organizzatore.

Assurda sarebbe poi la pretesa di lasciare intatta la struttura, cioè la mostra periodico – panoramica, limitandosi ad aggiornare il suo contenuto: valga l'esempio della mostra Vitalità del Negativo, in cui l'attualità del contenuto appariva

---

<sup>62</sup> Giulio Carlo Argan, Fortunato Bellonzi, Enzo Brunori, Palma Bucarelli, Venanzo Crocetti, Pericle Fazzini, Marcello Mascherini, Filiberto Menna, Rolando Monti, Pierluigi Nervi, Pasquale Passacantanto, Enrico Paulucci, Mario Penelope, Carlo Pietrangeli, Giuseppe Sanzo Santulli, Carlo Terzolo, Marco Valsecchi.

<sup>63</sup> A questo proposito si vedano le riunioni del Comitato Consultivo del 27 gennaio, 24 e 25 marzo 1971, la corrispondenza tra Giulio Carlo Argan e il presidente Francesco Franceschini.

<sup>64</sup> In ANSA, 30 ottobre 1972, Conferenza stampa X Quadriennale di Roma

frustrata all'origine dalla struttura di mostra – *salon*. Una manifestazione impostata sul duplice tema dell'analisi e delle proposte è l'unica realizzabile.

A tale criterio si ispirava, senza tuttavia svilupparlo in modo coerente e persuasivo, l'ultima Biennale: essa ha segnato tuttavia un traguardo dal quale, benché non sia stato raggiunto, non si può tornare indietro. Il primo obiettivo della prossima attività della Quadriennale dovrebbe dunque essere di andare al di là della Biennale, tenendo conto della serietà dei suoi propositi e delle cause dell'insuccesso.”<sup>65</sup>

D'altronde, già dalle deliberazioni del Comitato Consultivo effettuate in data 27 gennaio 1971, risulta innegabile lo sforzo operato parimenti dal consiglio di amministrazione e dal comitato consultivo in direzione di un cambio di rotta.

L'elaborazione delle linee guida per il nuovo statuto e il conseguente sollecito da parte dell'ente per una effettiva approvazione, contenevano degli elementi di innovazione degli di nota come ad esempio: l'inclusione dell'architettura e dell'urbanistica nel campo delle arti da esporre, l'accentuazione del carattere didascalico e proficuamente sociale dell'esposizione, il proposito di effettuare un numero esiguo di mostre retrospettive conferendo più spazio agli esempi di novità offerti dall'arte contemporanea e quello di ospitare anche artisti italiani che operassero più o meno stabilmente all'estero, atto severamente vietato dall'ordinamento del 1937.<sup>66</sup>

Sebbene non tutti i progetti ebbero una loro effettiva esecuzione è riscontrabile tra le pagine della prima riunione il massimo sforzo profuso dal consiglio e dalle varie commissioni, pur nei limiti di uno stringente statuto che non avrebbe consentito neanche la modifica dello stesso.

Un riflesso di tutto ciò è visibile nel mutamento radicale del meccanismo di selezione di artisti ed operatori estetici: la tradizionale giuria di accettazione delle opere venne abolita e sostituita da apposite commissioni di studio tramite cui artisti e opere venivano selezionate singolarmente.

Il numero di artisti partecipanti venne sensibilmente ridotto orientativamente a 50 per sezione, affinché potessero essere indicate con sufficiente ampiezza ed esaustività le singole condizioni culturali senza esaurirne le semplificazioni, con lo scopo di realizzare una nuova e moderna esposizione evidenziando le funzioni formative.

---

<sup>65</sup> Dalla corrispondenza di Giulio Carlo Argan con Francesco Franceschini, 6 febbraio 1971 Unità archivistica. X Quadriennale Riunioni del Comitato Consultivo, ASQII.26/2 b.55 u.2

<sup>66</sup> Atto che poi si concluse nell'organizzazione di una mostra interamente dedicata agli artisti stranieri operanti in Italia.



L'impostazione dell'intera rassegna si concentrò sui tre filoni storico, critico e documentativo, concedendo però largo spazio alle retrospettive.

La mostra fu così inaugurata il 16 novembre 1972 alla presenza del presidente della repubblica Giovanni Leone e dei suoi ministri.

Nonostante le polemiche e la crisi sventata a ridosso della X edizione<sup>67</sup>, il governo conferì il suo benestare alla nuova Quadriennale progressista: il ministro per il Turismo e lo Spettacolo, Vittorio Badini Confalonieri, sottolineò, durante il discorso di apertura, la necessità per le mostre ufficiali di “non continuare a battere sempre le vecchie strade.”<sup>68</sup>

La prima mostra si aprì dunque in un clima di distensione e di grande aspettativa.

Sebbene non si trattasse di progressismo vero e proprio, gli elementi di rinnovamento furono apprezzabili sul piano organizzativo, mentre sul piano critico il criterio guida rimase quello storico cronologico.<sup>69</sup>

Secondo quanto deliberato dalla commissione di studio<sup>70</sup>, il primo appuntamento fu articolato in due sezioni: *Aspetti dell'arte figurativa contemporanea*, consacrata agli artisti già affermati, e *Nuove ricerche d'immagine*, dedicata alle ricerche degli artisti più giovani in ambito figurativo.

La scelta, da quanto si legge in catalogo, ebbe “un carattere culturale anziché esclusivamente qualitativo” e si propose “come invito ad un confronto di posizioni critiche e operative”.<sup>71</sup>

*Aspetti dell'arte figurativa* espose infatti le opere di 48 artisti<sup>72</sup> selezionati rispettando il parametro di equità di provenienza geografica e fu accompagnata da una consistente

---

<sup>67</sup> A questo proposito, il deputato Alberto Ciampaglia scrisse una lettera di lamentele indirizzata al presidente del Senato Amintore Fanfani richiedendo delucidazioni nei riguardi del silenzio amministrativo e organizzativo della Quadriennale e sollecitando la pubblicazione di notizie in merito al ritardo della X edizione.

<sup>68</sup> Orienti S., *Leone ha inaugurato la X Quadriennale*, in “Il Popolo”, 16 novembre 1972

<sup>69</sup> “Evidentemente non rientra nelle attribuzioni di un Ente pubblico, promuovere le istanze di contestazione al sistema, anche perché una rivoluzione di Stato non sarebbe una rivoluzione.”

Dalla corrispondenza di Giulio Carlo Argan con Francesco Franceschini, 6 febbraio 1971.

Unità archivistica. X Quadriennale Riunioni del Comitato Consultivo, ASQII.26/2 b.55 u.2

<sup>70</sup> Carlo Pietrangeli, Venanzo Crocetti, Pericle Fazzini, Renato Guttuso, Virgilio Guzzi, Luciano Minguzzi, Franco Russoli, Giuseppe Zigaina

<sup>71</sup> *X Quadriennale Nazionale d'Arte. Aspetti dell'arte figurativa contemporanea. Nuove ricerche d'immagine*, Stefano de Luca Editore, Roma 1972, p. 23

<sup>72</sup> Gastone Breddo; Luigi Broggin; Corrado Cagli; Domenico Cantatore; Bruno Cassinari; Giuseppe Cesetti; Sandro Cherchi; Arnoldo Ciarrocchi; Fabrizio Clerici; Venanzo Crocetti; Giorgio De Chirico; Agenore Fabbri; Fernando Farulli; Pericle Fazzini; Feruccio Ferrazzi; Oscar Gallo; Franco Gentilini; Emilio Greco; Virgilio Guidi; Renato Guttuso; Virgilio Guzzi; Carlo Levi; Giacomo Manzù; Quinto Martini; Marcello Mascherini; Carlo Mattioli; Giuseppe Mazzullo; Gino Meloni; Francesco Messina; Luciano Minguzzi; Ennio Morlotti;

mostra retrospettiva su Massimo Campigli, Carlo Carrà, Mario Cavaglieri, Achille Funi scomparso nel luglio dello stesso anno, Mirko Basaldella e Gino Severini.

Nell'enorme quantità di opere e artisti esposti, ottennero un globale consenso le opere presentate da Corrado Cagli, sia tele che sculture in argento, legno e acciaio, le visioni architettoniche di Fabrizio Clerici, le sculture *Lei e Lui* di Agenore Fabbri poste giusto all'entrata della mostra, il cavallo bronzeo esposto di Pericle Fazzini, le varianti de *Gli occhi nello spazio* di Virgilio Guidi, i nudi e le bagnanti di Ennio Morlotti, reduce dalla precedente rassegna *Opera o Comportamento* durante la Biennale Veneziana, le tele di Gino Meloni, Bruno Saetti e Fausto Pirandello.

Di Giacomo Manzù furono esposte cinque opere, due sculture tra cui il *Ritratto di Inge* in bronzo e tre disegni a matita e inchiostro su carta.

Sassu presentò sei tele, tutte realizzate nel periodo compreso tra il 1970 e il 1972 così come anche il friulano Zigaina con sette tele a olio.

Passando alla retrospettiva dei pittori scomparsi si scelse di presentare lavori esemplificativi e rappresentativi delle carriere di ogni singolo artista partendo dalle influenze etrusche di Campigli di cui furono esposte 22 tele comprese tra il 1922 e il 1968.

Di Carrà vennero selezionate svariate nature morte eseguite dal 1910 fino all'ultima risalente 1966, aggiungendovi anche due busti in bronzo ritraenti il pittore, ad opera di Marino Marini e Giacomo Manzù.

Mario Cavaglieri, pittore liberty e concentrato su una ricerca quasi anti-avanguardistica, fatta di colore materico, interni domestici e donne allo specchio, fu incluso come testimonianza della complessità del contesto artistico del tempo. La produzione esposta copriva un arco temporale dal 1922 al 1968.

Nel tentativo di compiere un'operazione storicamente attendibile e di sottrarre il nome di Achille Funi dalla sua fama unilaterale di pittore novecentista vicino agli ambienti del Fascismo, vennero selezionate dieci opere dal 1911 al 1945 (prevalentemente nature

---

Mario Negri; Giovanni Paganin; Pasquale Passacantanto; Enrico Paulucci; Giuseppe Piccolo; Fausto Pirandello; Bruno Saetti; Raffaello Salimbeni; Aligi Sassu; Giovanni Stradone; Orfeo Tamburi; Vittorio Tavernari; Carlo Terzolo; Ernesto Treccani; Tono Zancanaro; Giuseppe Zigaina; Alberto Ziveri.  
Declinarono l'invito: Luigi Broggin, Giorgio De Chirico, Mino Maccari, Marino Marini, Giuseppe Migneco, Antonio Music.

morte, paesaggi e ritratti) meno rigorose, affinché si desse avvio ad una valutazione *ex-novo* del pittore.

Di Mirko, unico scultore della rassegna, si scelse di concentrare l'attenzione sulla produzione più recente compresa fra il 1960 il 1969; al contrario, nei riguardi di Severini si optò per un'esposizione antologica di opere comprendenti nature morte, ricerche sul dinamismo e collage realizzati dal 1908 al '56.

Sul fronte della sezione "sorella" *Nuove ricerche d'immagine* gli artisti espositori furono in totale 79<sup>73</sup>.

Nel complesso risultò essere più dinamica e accattivante di *Aspetti*, eccessivamente orientata alla stesura di una linea storica riconoscibile, e fu corredata anch'essa da una mostra retrospettiva su Domenico Gnoli e Bepi Romagnoni, entrambi pittori scomparsi in giovane età.

Ottennero il favore del pubblico e della critica gli artisti Enrico Baj, con i suoi ironici generali su tela e in plastica imbottita, Franco Angeli con le sue tele d'interni e Giuseppe Ajmone con gli oli sfumati.

Alik Cavaliere espose *Apollo e Dafne*, un gruppo scultoreo in acciaio e poliestere in cui i due amanti sono separati da una rete metallica e attornati da uno spigoloso giardino realizzato in bronzo.

Lucio Del Pezzo, presentò due lavori in legno dipinto, *Struttura II* e *Zig Zag* a proseguo della ricerche di derivazione metafisica e neo surrealista sulla componente magica delle forme geometriche.

---

<sup>73</sup> Valerio Adami; Giuseppe Ajmone; Franco Angeli; Enrico Baj; Giuseppe Banchieri; Vittorio Basaglia; Gianni Bertini; Guido Biasi; Floriano Bodini; Dino Boschi; Stefania Bragaglia Guidi; Angelo Cagnone; Ennio Calabria; Mario Calandri; Nado Canuti; Arturo Carmassi; Carlo Caroli; Bruno Caruso; Alik Cavaliere; Nino Cordio; Flavio Costantini; Leonardo Cremonini; Luca Crippa; Pier Achiell Cuniberti; Fernando de Filippi; Enrico della Torre; Lucio del Pezzo; Armando De Stefano; Beppe de Valle; Luciano de Vita; Lucio Fanti; Gianfranco Ferroni; Giannetto Fieschi; Novello Finotti; Giosetta Fioroni; Franco Francese; Vincenzo Gaetaniello; Carlo Gajani; Alberto Gianquinto; Carlo Guarienti; Piero Guccione; Giuseppe Guerreschi; Luigi Guerricchio; Nunzio Gulino; Raffaele Iandolo; Francesco Manzini; Gino Marotta; Titina Maselli; Franco Mulas; Augusto Perez; Cesare Peverelli; Karl Plattner; Giacomo Porzano; Concetto Pozzati; Raimondo Raimondi; Mario Rossello; Franco Sarnari; Mario Schifano; Sergio Selva; Guido Somarè; Giangiacomo Spadari, Attilio Steffanoni; Alberto Sughì; Angelo Titonel; Riccardo Tommasi Ferroni; Lorenzo Tornabuoni; Mino Trafeli; Valeriano Trubbiani; Aldo Turchiaro; Sergio Vacchi; Markus Vallazza; Giuliano Vangi; Renzo Vespignani; Raoul Vistoli.

Declinarono l'invito a partecipare: Mario Ceroli, Mattia Moreni; Antonio Recalcati; Sergio Saroni.

Vennero poi esposti e apprezzati dal pubblico e dalla critica, la pittura a smalto di Giosetta Fioroni, i lavori pop di Concetto Pozzati e Titina Maselli e gli acquerelli politici di Luca Crippa.

Gino Marotta realizzò un vivace ambiente policromatico con piante e alberi in plexiglass chiamato *Introduzione generale alla natura*.

Mario Schifano presentò sette paesaggi a colori anilini su riporto fotografico e Angelo Titone solo tre tele realizzate ad acrilico (*Visita; Riunione; Interno*).

Per concludere la lista, vennero selezionati anche due protagonisti della XXXVI Biennale di Venezia: Giuseppe Guerreschi e Valeriano Trubbiani.

Il primo venne incluso da Francesco Arcangeli nella sezione *Opera* del Padiglione Italia e a Roma espose sei recentissime figure femminili disarticolate, mentre il secondo esibì alla Quadriennale cinque sculture in zinco e alluminio<sup>74</sup>, due delle quali (*Quo Vadis Domine?* e *Stato d'assedio*) presentate anche alla mostra veneziana *Aspetti della Scultura Italiana Contemporanea*.

L'intera rassegna si concluse con l'ultima retrospettiva storica *La linea della ricerca figurativa in Italia dal verismo dell'ultimo Ottocento al 1935*, una sorta di ricognizione storico-antologica sui protagonisti dell'arte italiana a cavallo fra XIX e XX secolo.

Fattori, De Nittis, Casorati, Medardo Rosso, Mancini, Boldini, Segantini, Prevati, Modigliani, Boccioni, Balla, Depero, Martini, Wildt, Rossi, De Chirico, Sironi, Morandi, Carena, Rosai, Birolli, De Pisis, Savinio, Marini, Manzù, Scipione, Mafai, Ziveri, Mirco e Guttuso furono alcuni dei 95 artisti esposti alla retrospettiva, creata sulla linea di *Capolavori del 900* alla Biennale di Venezia allo scopo di coinvolgere il maggior numero di spettatori possibili e fornire una panoramica universale di un contesto artistico ormai ampiamente storicizzato.

In generale, il bilancio della prima mostra fu positivo. Per la prima volta dopo dieci edizioni fu possibile scorgere un'effettiva selezione e una linea critica che permettevano al pubblico di orientarsi senza perdersi fra i movimenti e le correnti.

Gli sforzi per tenere insieme più di duecento artisti e più di settecento opere furono palesi e la mostra ottenne altresì un buon successo di pubblico, con più di 40.000 ingressi registrati nel periodo in cui rimase aperta.

---

<sup>74</sup> *Pianto Greco; Stormo Organizzato; Batti Martello; Quo Vadis Domine?; Stato d'assedio.*

Tuttavia, l'eccessiva concentrazione di apparati documentativi e didattici ne ridusse il grande potenziale in termini di vitalità.

Secondo l'opinione di Bruno Colorio, membro iniziale del comitato consultivo dimessosi a seguito dei lavori di allestimento, si sarebbe potuto optare, "per supporti di ogni genere" a sostituzione delle opere vere e proprie, come diapositive, proiezioni e documenti originali, proposta che trovò riscontro nella seconda mostra della decima edizione.

Inoltre, l'accostamento dei maestri della prima generazione con gli artisti della seconda, uniti solo grazie al parametro della figuratività, creò un senso di omogeneità a scapito della comprensibilità e della leggibilità, che pesò sul giudizio complessivo della rassegna. Nonostante ciò, furono chiari la qualità delle ricerche proposte e l'impegno profuso all'ordinamento delle varie tendenze.

Ci furono anche due libere iniziative organizzate in aperta opposizione con la X Quadriennale: la prima coordinata dal pittore Sante Monachesi e la seconda da Enrico Crispolti e Giorgio di Genova.

Monachesi fu pittore e scultore, fondatore nel 1932 del Movimento Futurista nelle Marche e del movimento Agravitazionale nel 1964, detto AGRA, concepito come una sintesi moderna delle esperienze del dadaismo e del futurismo.

Uomo poliedrico, partecipò alla IV Quadriennale del 1943 e alla VI edizione del 1951.

Presenziò anche alla XXV Biennale Veneziana del 1950 e nei successivi svolgimenti nel 1954 e del 1956.

In occasione della riabilitazione della Quadriennale nazionale d'arte, Monachesi si fece promotore di una rassegna d'arte concepita come un'anti-quadriennale, denominata poi "ottobrata", da tenersi dal 4 al 20 ottobre in un'area della città compresa tra via Nazionale e Piazza del Quirinale.

Essa si proponeva di raccogliere le opere di un gruppo di artisti esclusi dalla mostra romana e di aprirla a tutte le tendenze.

Anche in considerazione delle recenti polemiche suscitate dalla Biennale di Venezia, lo scopo di Monachesi era quello di costituire una premessa ad un rinnovamento tangibile della rassegna romana in attesa che lo statuto della Quadriennale venisse aggiornato "nell'interesse dell'arte e della sua divulgazione" e potesse riflettere "principi di libertà

prescindenti dagli schemi non congeniali a una tradizione culturale come quella italiana”.<sup>75</sup>

Con l’occasione rivolse un appello alla classe politica coeva affinché acquisisse consapevolezza e si impegnasse a salvaguardare “*la dignità della cultura artistica del nostro secolo, al di là delle mire di alcuni critici d’arte e dei loro atteggiamenti faziosi*”<sup>76</sup> affidando al giornale romano “La Fiera Letteraria” alcune sue considerazioni: “*L’arte nella tradizione ha sempre seguito la vita; così i futuristi nel nostro secolo non hanno disprezzato la tradizione, bensì il tradizionalismo. [...] così gli uomini di cultura italiani, gli artisti in particolare non sono più disposti a subire soprusi e di conseguenza dagli statuti creati in epoca di dittatura.*”<sup>77</sup>

Un’altra importante manifestazione di confronto aperto, ma mancato, fu quella istituita da Enrico Crispolti e Giorgio di Genova con la rassegna *Prospettive*, ormai giunta alla sua quinta edizione nel 1972.

*Prospettive 5*, tenutasi presso la galleria romana “Il Grifo” nell’aprile 1972, fu suddivisa in tre sezioni in aperta comparazione con la tripartizione operata dalla Quadriennale: esperienze attuali di figurazione; esperienze attuali di non figurazione; esperienze attuali di progettazioni concettuali o spaziali.

Alla mostra collaborarono anche noti critici come Umbro Apollonio, Guido Ballo, Renato Barilli, Mario de Micheli, Paolo Fossati, Luciano Inga-Pin, Giuseppe Marchiori, Filiberto Menna, Toni Toniato, Lorenza Trucchi e Cesare Vivaldi.<sup>78</sup>

*Prospettive* “chiedeva al critico militante di assumersi responsabilità da commissario di una esposizione nazionale” volendo così “offrire un buon esempio di apertura culturale da opporre al comportamento settario di cui danno atto, usualmente, i responsabili delle nostre rassegne ufficiali.”<sup>79</sup>

---

<sup>75</sup> In “ANSA”, Roma, 24 settembre 1972

<sup>76</sup> Ivi.

<sup>77</sup> In “La Fiera Letteraria”, 26 ottobre 1972

<sup>78</sup> “*I critici da noi interpellati sono stati incitati a fare segnalazioni per ogni sezione, lasciando a loro stessi la scelta di una parzialità critica che gli organizzatori considerano una forma di estremismo critico su cui solo i posteri potranno dire quanto sia un corretto atteggiamento storico.*”

*Prospettive 5. Esperienze attuali di figurazione, di non figurazione e di progettazione concettuali o spaziali*, a cura di Enrico Crispolti e Giorgio di Genova, Edizioni Il Grifo, Roma 1972, p.6

<sup>79</sup> Morosini D., “*Prospettive 5, ovvero l’anti-quadriennale*”, in “Paese Sera”, 22 aprile 1972

La mostra assumeva su di sé il ruolo di strumento ricognitore di giovani talenti, di “proposte libere e nuove, quelle cioè che non comportino crismi da parte dell’ufficialità sia della politica che della critica”<sup>80</sup>.

I giovani artisti segnalati dai critici furono complessivamente 56, da dividere per le tre tendenze già citate<sup>81</sup>, e su ognuno di loro venne redatta una scheda critica da includere nel catalogo finale.

Alcuni artisti come Franco Mulas, Angelo Titonel ed Emilio Greco parteciparono sia alla *Prospettive* che alla X Quadriennale, ma a causa del differimento dei lavori di quest’ultima all’autunno 1972, il confronto inevitabilmente mancò.

L’ennesima espressione di dissenso fu quella del direttore dell’Accademia di Brera, Domenico Purificato che per protesta contro la Quadriennale diede le sue dimissioni presso il Consiglio superiore delle Belle Arti, restituendo la medaglia d’oro assegnatagli dalla Repubblica italiana in quanto benemerito della cultura.

Dopo essersi espresso in termini negativi nei riguardi della 36° Biennale di Venezia, definendola un carrozzone carnevalesco, dichiarò la sua insoddisfazione anche nei confronti dell’ente romano in un’intervista a Stefano Ghiberti sulla rivista torinese “Il Dramma”.

Criticando i suoi aspetti spiccatamente antidemocratici e circoscrivendola come “un iniquo strumento di ingiustizie e di potere di taluni gruppi a scapito dei giovani artisti” l’ormai ex direttore, chiarì la ragione delle sue dimissioni, ossia l’esclusione del consiglio superiore delle Belle Arti da qualsiasi decisione o intervento preparativo riguardante la decima edizione.

Concludendo, affermò che lo scarso apporto culturale e la confusione venutasi a creare a causa dell’unione di artisti dalle poetiche più diverse, accomunati senza alcuna distinzione dal termine “figurativo”, sarebbero stati imputabili alla mancante

---

<sup>80</sup> Ibidem.

<sup>81</sup> **Esperienze attuali di figurazione:** Luca Alinari; Carlo Ambrosoli; Anita Baruchello; Piero Copertini; Kathleen Gilje; Riccardo Lumaca; Carlo Maschietto; Franco Mulas; Tullio Pericoli; Ottavio Salvini; Mario Scarpati; Paolo Tessari; Angelo Titonel; Vanni Viviani; Andrea Volo.

**Esperienze attuali di non figurazione:** Enzo Cacciola; Marco Vinicio Carelli; Maurizio Casari; Maria Teresa Corvino; Claudio Costa; Claudio D’Angelo; Gianni Del Bue; Renzo Gallo; Emilio Greco; Lauro Lessio; Walter Moro; Enrico Musso; Paolo Piva; Vincenzo Satta; Berty Skuber; Gianfranco Zappettini; Toni Zarpellon.

**Esperienze di progettazione concettuali o spaziali:** Ableo; Giovanni Antioco; Paola Bernardi; Duccio Berti; Luciano Celli; Carlo Cremaschi; Nanni Cortassa; Di Gennaro – Sgambati – Troise; Beppe Dellepiane; Del Vecchio – Marianello – Scolavino; Beppe Devalle; Roberto Lenassini; Ugo Locatelli; Filippo Panseca; Bruno Raspanti; Carla Siccardi; William Xerra; Giorgio Zucchini;

preparazione in ambito artistico e al conferimento di grandi poteri decisionali a commissari legati agli ambienti politici.

## 2.2 Situazione dell'arte non figurativa

Se la prima mostra della X Quadriennale non convinse unanimemente, innescando critiche e polemiche che delinearono una situazione ben più rovinosa del reale, la seconda mostra *Situazione dell'arte non figurativa* si annunciava più valida ed efficace a riscatto della sua precorritrice.

Gli artisti invitati furono complessivamente 135, di cui 76 pittori<sup>82</sup>, 37 scultori<sup>83</sup> e 13 grafici<sup>84</sup> ognuno recante una media di 5 opere ciascuno.

Sebbene in numero minore rispetto alla sezione figurativa, il numero di espositori e rimase comunque elevato, ma lo spazio concesso alle opere fu ben più consistente, basti pensare che ogni artista avrebbe potuto disporre di dieci metri di parete.

Il livello della manifestazione risultò fin da subito molto elevato.

---

<sup>82</sup> Carla Accardi; Enrico Accatino; Afro; Carlo Andreani; Marcello Avenali, Edmondo Bacci; Carlo Battaglia; Vinicio Berti; Alberto Biasi; Gastone Biggi; Luigi Boille; Arturo Bonfanti; Rocco Borella; Pino Bozzolini; Enzo Brunori; Alberto Burri; Antonio Calderara; Giuseppe Capogrossi; Bruno Caraceni; Giorgio Celiberti; Alfredo Chighine; Carlo Ciussi; Michelangelo Conte; Antonio Corpora; Roberto Crippa; Mario Davico; Mario de Luigi; Edoardo Devetta; Piero Dorazio; Gianni Dova; Salvatore Esposito; Gianfranco Fasce; Luciano Gaspari; Riccardo Guarneri; Bice Lazzari; Ermanno Leinardi; Vittoria Lippi; Giulio Marelli; Luigi Montanarini; Carlo Montarsolo; Rolando Monti; Carmen Gloria Morales; Gino Morandis; Carlo Nageroni; Gualtiero Nativi; Antonio Mario Nigro; Nuvolo (Giorgio Ascani); Claudio Olivieri; Achille Pace; Vittorio Parisi; Paolo Patelli; Achille Perilli; Bruno Pulga; Nino Perizi; Mario Raciti; Mario Radice; Carol Rama; Giorgio Ramella; Mauro Reggiani; Sergio Romiti; Piero Ruggeri; Piero Sadun; Lucio Saffaro; Antonio Sanfilippo; Giuseppe Santomaso; Emilio Scanavino; Aldo Schmid; Antonio Scialoja; Antonio Scordia; Cesarina Seppi; Giacomo Soffiantino; Nik Spatari; Domenico Spinosa; Guido Strazza; Giulio Turcato; Tino Vaglieri; Valentino Vago; Emilio Vedova; Claudio Verna; Luigi Veronesi; Simona Weller.

Declinarono l'invito: Afro, Alberto Burri, Alfredo Chighine, Mario Davico e Sergio Romiti.

<sup>83</sup> Dino Basaldella; Giacomo Benevelli; Gino Bogoni; Ferruccio Bortoluzzi; Aldo Calò; Franco Cannilla; Carmelo Cappello; Cosimo Carlucci; Nicola Carrino; Andrea Cascella; Pietro Cascella; Alfio Castelli; Luciano Ceschia; Angelo Colangelo; Pietro Consagra; Nino Franchina; Marcolino Gandini; Franco Garelli; Rocco Genovese; Luigi Gheno; Quinto Ghermandi; Marcello Guasti; Lorenzo Guerrini; Iginio Legnaghi; Carlo Lorenzetti; Edgardo Manucci; Umberto Mastroianni; Salvatore Meli; Fausto Melotti; Bruno Munari; Costantino Nivola; Mario Persico; Attilio Pierelli; Arnaldo Pomodoro; Giò Pomodoro; Carlo Ramous; Amelio Roccamonte; Salvatore (Messina); Pasquale Santoro; Francesco Somaini; Giuseppe Spagnuolo; Alberto Viani; Carlo Zauli; Giorgio Zennaro.

Declinarono l'invito: Pietro Consagra, Bruno Munari e Arnaldo Pomodoro.

<sup>84</sup> Giorgio Bompadre; Renato Brusaglia; Carlo Cerchietti; Umberto Maria Casotti; Luigi Degasperi; Saverio d'Eugenio; Francesco Franco; Ezio Grubaud; Franco Grignani; Giovanni Korompay; Riccardo Licata; Enrico Ricci; Luigi Spacal; Antonio Virduzzo.

Declinò l'invito: Antonio Virduzzo.



Persino le recensioni apparse sulla stampa, in genere assai critiche e negative nei riguardi della Quadriennale d'arte di Roma, concordarono nell'elargire un giudizio costruttivo alla seconda mostra che ebbe luogo dall'8 febbraio al 25 marzo 1973.

Essa fu predisposta da una commissione di studio formato da Marco Valsecchi, Enzo Brunori, Giuseppe Marchiori, Marcello Mascherini, Rolando Monti, Enrico Paulucci, Lorenza Trucchi e Cesare Vivaldi con l'intento di documentare l'arte astratta attraverso le sue molteplici correnti e in funzione del contributo creativo delle diverse generazioni. A differenza di quanto si era scelto di fare precedentemente, un accorgimento che la commissione si incaricò di adottare fu di allestire insieme pittura e scultura, in tale modo la mostra risultò più dinamica e scorrevole per i visitatori.

Anche in questo caso le mostre retrospettive e gli apparati didattici costituirono un elemento fondamentale ai fini dello svolgimento della rassegna, esse furono allestite, come di consueto, al piano superiore del Palazzo delle Esposizioni presentando oltre 330 opere fra dipinti e sculture.

Proprio per soddisfare una necessità di tipo storico-documentativo venne realizzata l'imponente mostra *Linee della ricerca non figurativa in Italia dal 1930 al 1965*, coordinata da Nello Ponente con l'aiuto di Antonio Corpora, Achille Perilli, Lorenza Trucchi e Cesare Vivaldi.

Corredata da antologie di documentazione storica composte da documenti originali, fotografie, pitture e sculture e cataloghi, la retrospettiva si prodigò di elencare e illustrare i momenti i più significativi dell'arte non figurativa in Italia.

A cominciare dall'*Astrattismo a Milano e il Razionalismo a Como* per gli anni '30, seguirono le sezioni *Dal neocubismo al gruppo degli otto*, *Forma 1*, *Movimento arte concreta*, *Spazialismo*, *Gli Ambienti spaziali di Fontana*, *Arte d'oggi: 1948 – Astrattismo classico: 1950*, *Le mostre nazionali di arte astratta in Italia: 1946 – 1951*, *Gruppo Origine*, *Le riviste d'avanguardia a Milano: 1955 – 1960*, atte a documentare la situazione a cavallo fra gli anni '40 e '50.

La mostra arrivò a relazionarsi anche con le ricerche astratte degli anni '60 attraverso la sezione *Dialettica del non figurativo* e le sue integrazioni didattiche (*Esperienza Moderna: 1957 – Continuità: 1961*, *Gruppo T – Gruppo N*, *Ricerche di Intercodice e Gruppo Uno: 1962*).

Come specificò Nello Ponente, principale coordinatore, l'esposizione non intendeva proporsi alla stregua di una mostra storica, ma piuttosto come la testimonianza di una cultura, di un modo di pensare e di concepire l'operazione artistica.<sup>85</sup>

Infatti, per poter portare a termine una ricognizione storica si sarebbero richiesti un'univocità nel lavoro di sistemazione critica, di analisi risultati artistici e anche di interpretazioni non ancora raggiunta.

Per questo motivo la mostra non pretese di esaurire il panorama dell'arte italiana del Novecento, ma di documentare per quanto più correttamente possibile le opere scaturite da una linea di ricerca che ancora, al tempo in cui Ponente scriveva, non era stata esattamente collocata per l'ordinaria assenza di una visione unitaria sul tema.

Le riflessioni del critico, maturate nel 1973 grazie ad esperienze come *Aspetti del primo Astrattismo Italiano* mostra da lui curata durante la Biennale del 1966, rappresentano una forte dichiarazione di intenti e soprattutto contribuirono a chiarire quale fu l'ipotesi di lavoro su cui si basò la commissione.

L'obiettivo cardine della mostra era quello di fornire l'oggetto per nuove meditazioni, rendendo visibile agli spettatori la linea contenente i nuclei fondamentali del percorso non figurativo, ponendo in evidenza ogni aspetto di questa fondamentale stagione dell'arte italiana, “dagli scatti alle debolezze, dalle audacie alle incongruenze, le quali sono sempre sintomo di vitalità”<sup>86</sup>.

La prima sezione in apertura chiamata “I Precursori” mostrava due dipinti, *Mercurio passa davanti al sole* del 1914 di Giacomo Balla e *Peinture 0531* del 1915 di Alberto Magnelli.

Il primo ebbe il merito di porsi al di là del futurismo avanzandone soluzioni che si discostavano dalla figuratività, mentre il secondo fu celebrato per le sue coraggiose proposte tese a conferire una dimensione italiana “alla scaltra e agitata avanguardia europea”<sup>87</sup> del tempo.

Chiariti i punti fondamentali, si passava alla sezione chiamata *Astrattismo a Milano e a Como*, dedicata agli artisti lombardi e non della prima generazione formatasi attorno alla galleria *Il Milione* e a Giuseppe Terragni.

---

<sup>85</sup> N. Ponente, *Linee della ricerca non figurativa in Italia dal 1930 al 1965* in *X Quadriennale Nazionale d'Arte. Situazione dell'arte non figurativa*, Stefano de Luca Editore, Roma 1973, p. 189

<sup>86</sup> Ivi. p. 190

<sup>87</sup> Ibidem.

Furono presentate opere di Oreste Bogliardi, Lucio Fontana e Gino Ghiringhelli e per la linea più purista di Osvaldo Licini, Fausto Melotti, Mauro Reggiani, Atanasio Soldati e Luigi Veronesi.

La sezione del *Razionalismo a Como* si componeva di opere di Carlo Badiali, Aldo Galli, Mario Radice e Aldo Rho.

Scrisse Ponente: “*se la presenza di Magnelli si rivelava come esempio determinante per le esigenze concretiste dei gruppi romani e fiorentini, i quali anche risalivano alle ragioni delle grandi personalità degli anni Trenta, riallacciando i rapporti in particolare con Licini, Soldati e Reggiani, il MAC milanese da un lato e i cosiddetti spazialisti dall’altro, riproponevano gli uni il rigore moralistico del concretismo classico, gli altri subivano positivamente il fascino dell’inventività continua di Fontana che era rientrato in Italia.*”<sup>88</sup>

A Magnelli venne inoltre dedicata una sala personale, seguita da quella per Prampolini con lavori dal 1947 al 1955 e da quella a tributo di Giuseppe Capogrossi recentemente scomparso.

Continuando sulla linea cronologica, Ponente diede spazio al profilarsi della ricerca post-cubista che contribuì a ridurre ancora di più la figuratività già indebolita da astrattismo e razionalismo.

La sezione sul *Neocubismo* e sul *Gruppo degli Otto* incluse opere di Afro, Antonio Corpora, Mattia Moreni, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato, Emilio Vedova e Renato Birolli.

Per *Forma I* la commissione selezionò ed espose alcuni lavori di Carla Accardi, Concetto Maugeri, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo e Giulio Turcato.

Per il gruppo *Fondazione Origine* vennero esposte le opere di Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi, Ettore Colla, Lorenzo Guerrini, Edgardo Mannucci.

Con *Dialettica del non figurativo*, l’attenzione si spostò finalmente sui nessi fra le attività di ripresa dell’avanguardia, a seguito della crisi dei linguaggi informali sul finire degli anni’50, e le avanguardie storiche.

Per questa ultima sezione vennero esposte opere di Carla Accardi, Afro, Alberto Burri, Aldo Calò, Andrea Cascella, Enrico Castellani, Ettore Colla, Pietro Consagra, Antonio Corpora, Piero Dorazio, Nino Franchina, Pinot Gallizio, Jannis Kounellis, Leoncillo, Francesco Lo Savio, Mario Mafai, Edgardo Mannucci, Piero Manzoni, Umberto

---

<sup>88</sup> Ibidem.

Mastroianni, Umberto Milani, Bruno Munari di cui vennero esposte alcune *Macchine Inutili*, Gastone Novelli, Giuseppe Santomaso, Tancredi, Cy Twombly, Emilio Vedova e Alberto Viani.

Ciò che emerse fu la consapevolezza che la ricerca non figurativa determinò per l'Italia l'uscita da un certo isolamento, l'invito ad una meditazione non solo nell'ambito dell'arte nazionale, ma europea e americana.

Gli anni tra il 1950 e il 1960 furono decisivi per la fortuna dell'arte italiana nel mondo e non solo grazie alla sua determinante presenza e al favore riscosso, ma anche per la decisiva influenza esercitata sulle ricerche artistiche europee e americane da artisti come Burri, Fontana e Capogrossi, mentre in Italia nello stesso periodo veniva riconosciuta la grandezza di artisti come Soldati e Licini.

Quello che premeva sottolineare erano le relazioni e le interazioni del contesto artistico italiano con quello estero<sup>89</sup>, cioè che queste linee della ricerca non figurativa non ebbero valore solo per sé stesse ma anche per quello che produssero, per i contatti che stabilirono, al di fuori dei campi specifici della pittura e della scultura, o per quello che di questi venne assunto da altre esperienze e tipi di ricerche, valutandone anche lo sconfinamento nella multidisciplinarietà (teatro, poesia, architettura creazione della cultura nella sua interezza).

La parte storica così egregiamente articolata ed esposta permetteva al visitatore di orientarsi facilmente all'interno del panorama astratto e omogeneo dell'esposizione dei 129 artisti selezionati per la mostra vera e propria. <sup>90</sup>

Per quanto riguarda quest'ultima, allestita al piano terra del palazzo di Via Nazionale, essa si componeva di opere d'arte, artisti e istanze contemporanee, o per lo meno non anteriori al 1968<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> "Se Dorazio a Roma aveva potuto riproporre una mostra di Kandinskij e la fondazione Origine una di Vantongerloo, a Milano compariva Pollock che non tutti subito capimmo, ma che pure era il segno di una nuova situazione, di una nuova capacità di considerare le cose."

N. Ponente, *Linee della ricerca non figurativa in Italia dal 1930 al 1965 in X Quadriennale Nazionale d'Arte. Situazione dell'arte non figurativa*, Stefano de Luca Editore, Roma 1973, p. 193

<sup>90</sup> "Una cultura che sempre dovrebbe trasparire dalle esposizioni che hanno senso solo se svolgono una funzione didattica e non si trasformino in un baraccone o in una gara d'ippodromo in cui uno pinta su questa o quella giubba colorata".

Ivi. p. 194

<sup>91</sup> Sebben furono incluse anche opere risalenti al 1965.

La mostra contribuì a rendere visibile il divario qualitativo fra l'ancora non sopita vitalità della pittura informale, propria di alcuni artisti come il veneziano Edmondo Bacci, fra i prediletti di Peggy Guggenheim, Gianfranco Fasce, Vittoria Lippi, Piero Ruggeri, Giacomo Soffiantino e Tino Vaglieri, e il fervente panorama di nuove ricerche artistiche più in linea con il tema della rassegna.

Ciò che Calvesi denominò lo scontro fra la parte destra del palazzo e sinistra del palazzo, in cui si assiste “all’impasse di quanti non si sono decisi ad abbandonare una cultura post-informale e puramente di transizione, compiacendosi di approssimazioni, allusività iconiche, di un senso, infine, estemporaneo dell’immagine che risulta quanto mai inattuale.”<sup>92</sup>

Gli artisti inclini a superare questi spunti informali e a rispondere ai nuovi problemi dell’arte furono però la maggioranza, a cominciare da Carla Accardi, che pur essendo un’artista già affermata non interruppe mai la sua ricerca sulle variazioni segniche e cromatiche, portando alla X Quadriennale 5 lavori<sup>93</sup> eseguiti fra il 1970 e il 1973 su cellophane.

Ottennero un ottimo riscontro critico anche i lavori in legno e pvc di Alberto Biasi e le volumetrie in bianco e nero del grafico pavese Franco Grignani, gli oli monocromi di Carmen Gloria Morales, una fra le poche donne ammesse, insieme a Bice Lazzari che espose sei tele segniche in acrilico<sup>94</sup>, Simona Weller con quattro tele ad olio e Carol Rama con che espose al contempo le proprie fasi del nero e del bianco.

Un soddisfacente superamento dell’Informale fu visibile anche nelle opere calligrafiche di quegli artisti che al suo interno si erano formati, come Luigi Boille, Guido Strazza, Achille Pace e Claudio Verna, seguiti da Carlo Battaglia, Piero Sadun e Piero Dorazio, quest’ultimo con due dipinti e un collage tela su tela.

Aldo Schmid, già partecipante della mostra *Grafica d’oggi* allestita nelle sale di Ca’ Pesaro durante la XXXVI Biennale, espose 5 variazioni sulle sue “struttura colore” tutte risalenti al 1972.

Nuvolo presentò il suo ironico elettrocardiogramma intitolato *Trionfo della Morte* in serigrafia e pittura.

---

<sup>92</sup> Calvesi M., *Quadriennale secondo tempo*, in “Il Corriere della Sera”, 8 febbraio 1973

<sup>93</sup> *Diagonale; Grigio verticale; Grigio orizzontale; Piano; Archi.*

<sup>94</sup> *Scala semantica; Misure e segni; Multigrafia e rosso; Segni e ritmo; Multigrafia e nero; Multigrafia terra di Siena.*

Emilio Vedova espose tre proposte di lavoro diversificate, ma tutte fortemente impegnate: la prima *Spazio/azione: 7 plurimi per l'Assurdo Diario di Berlino*, una scultura in ferro e legno del 1965, seguita da *Spazio/plurimo/luce: dedicato alla Resistenza Italiana*, un'installazione realizzata per il padiglione italiano all'EXPO di Montreal del 1967 corredata da proiezioni di video e immagini partigiane, e infine due tele intitolate *Manifesti per il Vietnam* realizzate fra il 1967 e il 1972.

Roberto Crippa, scomparso il 19 marzo a pochi giorni dalla fine della rassegna non figurativa, presentò alla X Quadriennale cinque oli dai titoli che richiamavano suggestioni di un orizzonte figurativo.<sup>95</sup>

Anche Claudio Olivieri, uno dei massimi esponenti della pittura analitica in Italia espose cinque oli in cui lo spazio lasciato vuoto diventava il soggetto primario del dipinto.

Fra gli scultori, una presenza degna di nota fu quella di Umberto Mastroianni, memore dei numerosi consensi ottenuti durante *Aspetti della Scultura contemporanea*, presentò a Roma “*Particolare del Monumento ai caduti di tutte le Guerre*” scultura in acciaio, realizzata a Frosinone nel 1972.

Giò Pomodoro espose cinque lavori in marmo<sup>96</sup>, Nino Franchina la sua scultura verticale *Metelliana* in ferro e acciaio policromo, infine Pietro Cascella presentò la *Stanza degli Sposi*, una scultura a forma di letto costruita in legno e pietra, e la *Signora*.

E poi ancora Carlo Ramous con *Spazio Ansioso* scultura in ferro del 1972, Nicola Carrino con i suoi interventi di trasformazione sul costruttivo<sup>97</sup> e la sua scultura modulabile, Franco Cannilla con quattro strutture bidimensionali in plexiglass colorato e acciaio, lo scultore torinese Marco Gandini con quattro composizioni geometriche e policromatiche in legno e formica, Luigi Gheno sul versante più accademico che espose cinque forme ovoidali in bronzo e acciaio, Carlo Lorenzetti, che ottenne anche un sala personale alla Biennale del '72 in occasione, mostrò alla Quadriennale cinque costrutti<sup>98</sup> appesi al muro realizzati in acciaio inox, legno e smalto, dalla severa geometria, rendendo visibile il loro consueto equilibrio precario.

---

<sup>95</sup> *Mon soleil; Orizzonte; Senza titolo; Landscape; Nascita del sole.*

<sup>96</sup> *Città germinale; Spiral Marat; Sole Produttore I°; Arco; Spirale – disgiunto.*

<sup>97</sup> *Formazione, 6 febbraio, ore 11: “Parete” 24 moduli; Modificazione, 3 marzo, ore 16: “Parete ad angolo”, 24 moduli; Trasformazione, 10 marzo, ore 16: “Ziqurat”, 24 moduli.*

<sup>98</sup> *Cuspidale; Sospeso-oscillante; Strabico; Scombinata; Non-convergenti.*

Al di là delle usuali critiche sulle mancanze e sugli artisti lasciati indietro, convinsero la critica e la stampa l'impostazione della mostra, lo sguardo uniforme che poteva essere rivolto al panorama non figurativo regolarmente documentato, e la qualità delle proposte artistiche.

Un parere che pare interessante riportare è quello di Lucio Cabuti apparso sulla rivista "Bolaffi Arte"<sup>99</sup>, che contribuisce a chiarire in modo oggettivo anche alcuni difetti e carenze della seconda mostra e della X edizione in modo più specifico. Scrisse Cabuti:

"La contrapposizione tra figurativo e non figurativo non può più rispondere alle esigenze interpretative della situazione attuale. Tuttavia, accantonando un rigorismo che non si può pretendere da una mostra-fiume come la Quadriennale, la distinzione tra figurativo e non figurativo avrebbe potuto ancora avere un'utilità per quanto generica ed epidermica, di indicazione divulgativa per la lettura [...] non si tratta, tuttavia, di qualità: è sufficiente una rapida osservazione dei lavori esposti, per riscontrare presenze tra le più qualificate, accanto a rappresentanti significativi e puntuali delle diverse tendenze. E opportunamente il criterio adottato per la collocazione non ha ricalcato le distinzioni fra le specifiche tecniche, preferendo accostare pitture, sculture e opere grafiche secondo analogie di indirizzi, a prescindere anche dalle differenti generazioni".

Il problema pare quindi essere il disordine derivante dalla commistione di espositori, che indipendentemente dalle personali qualità, non appartenevano completamente al versante dell'arte non figurativa.

Cabuti sostiene dunque che la tripartizione della mostra non corrisponderebbe all'effettivo panorama delle opere esposte, cosa peraltro confermata anche dallo stesso Ponente.<sup>100</sup>

"La distinzione tra arte figurativa e non figurativa poteva tutt'al più riuscire utile, nella sua genericità, per ricostruire il momento in cui, anche nelle poetiche e nelle opere, questi termini riflettevano la diffusione drastica di un linguaggio nuovo, ma la sua ripetizione al di fuori di una congiuntura artistica e critica finisce col generare degli equivoci."<sup>101</sup>

Nonostante il dibattuto criterio guida, lo sforzo finalizzato ad un maggiore coinvolgimento didattico fu evidente.

---

<sup>99</sup> Cabuti L., *Non Figurativi (o quasi)*, in "Bolaffi Arte", febbraio 1973, Torino

<sup>100</sup> "E magari potrà sembrare anche un'esagerazione, ma così grande calderone in cui, oltre tutto, sono comparsi artisti la cui poetica era chiaramente impostata in termini di figuratività, è stato difficile condurre, pur a chi era abituato ai percorsi tempestosi dei saloni nostrani, un'osservazione critica." Ponente N., *Quadriennale non figurativa, un confronto mancato*, in "Arti Visive", n°1, aprile – giugno 1973

<sup>101</sup> Cabuti L., *Non Figurativi (o quasi)*, in "Bolaffi Arte", febbraio 1973, Torino

La mostra registrò un grande afflusso di pubblico, soprattutto da parte di istituti e scuole. Proprio per queste ultime venne ideato dal Centro Nazionale Didattico per l'istruzione artistica di Roma, un questionario destinato ai più giovani visitatori, per verificare il grado e il tipo di interesse suscitato dalla visione delle opere esposte in mostra, nonché la sensibilità e la conoscenza artistica degli alunni.

Vennero formulate otto domande che riguardavano la familiarità degli studenti con l'arte non figurativa, il loro grado di interesse e di apprezzamento, anche nell'ottica dei materiali e delle tecniche, questionando anche sulla sua fruibilità rispetto all'arte figurativa della prima mostra, per la quale non fu distribuito nessun questionario.

### **2.3 La Ricerca Estetica dal 1960 al 1970**

La terza mostra "La Ricerca Estetica dal 1960 al 1970" riuscì effettivamente a captare i fermenti del decennio appena trascorso e a riunire sotto il medesimo tetto tutte le esperienze che lo avevano caratterizzato: dal neodada all'arte povera, dalla pop art all'arte programmata, dall'ambiente all'happening fino al comportamentismo.

La commissione di studio per la mostra, in programma dal 22 maggio al 30 giugno 1973, era formata da personaggi come Filiberto Menna, Alberto Boatto, Maurizio Calvesi, Gemrano Celant, Gianni Colombo, Giuseppe Gatt, Luca Patella e Tommaso Trini, che furono in grado di imporre una propria idea di esposizione all'interno della Quadriennale. *La Ricerca Estetica* si presentò come un oggetto singolare e innovativo, non nei riguardi della situazione artistica al di fuori del Palazzo delle Esposizioni, ma all'interno dei meccanismi di una manifestazione istituzionale, assicurando per la prima volta un impianto del tutto riformato.

Lo spazio dato alle innovazioni non si estese solo al campo artistico, ma coinvolse anche iniziative pratiche di primo livello. Per la prima volta venne realizzato da Guido Cosulich della galleria Pictogramma e da Francesco Crispolti un servizio di videogiornale attivo quotidianamente allo scopo di registrare aspetti, eventi, visite guidate dei vari curatori della rassegna, nonché alcune performance tra cui quelle di Ketty La Rocca, Vincenzo Agnetti, Gianni Colombo e Fabio Mauri.



I video vennero proiettati sia internamente al contesto espositivo, tramite teleschermi fatti installare dall'architetto Costantino Dardi in apposite salette dedite alla sosta e al confronto, "un video spazio, un villaggio globale" si legge nel comunicato stampa del 22 maggio, sia esternamente poiché si promosse uno scambio di video tapes con altre strutture esterne come la rassegna di cinema indipendente organizzata dalla città di Foligno, la Rassegna d'arte di Acireale, l'Istituto d'arte di Urbino e il corso di didattica televisiva presso il Centro di perfezionamento in Filosofia del Magistero di Roma affinché la Quadriennale potesse diffondersi uscendo dai suoi limiti topografici e ambientali.

Il materiale raccolto si condensò in sette videonastri, il primo nucleo di una videoteca in corso di elaborazione che sarebbe stata arricchita con altri documenti registrati giornalmente fino alla conclusione della rassegna.

Come è stato detto nel capitolo scorso, venne progettato dall'architetto friulano Costantino Dardi con la collaborazione di Giancarlo Leonelli e Ariella Zattera un allestimento specifico per la terza mostra, basato sul rivestimento delle sale e dei corridoi tramite pannelli in legno verniciati di bianco che scandivano e dividevano lo spazio consentendo un'articolazione ritmata di piccole salette, dislivelli, passerelle, discese, cunicoli, accompagnati dall'alternanza di buio e luce artificiale, indirizzando il visitatore verso una partecipazione più attiva nei confronti delle opere e dell'area circostante.

Al bianco puro delle pareti si contrapponeva la pavimentazione, o in legno bruno o in gomma nera, sovrapposta al marmo originale del Palazzo delle Esposizioni, a sua volta mascherato esternamente dalla propria gigantografia fotografica, realizzata per l'occasione da Walter Sabatini dell'agenzia fotografica specializzata Eurofoto Service.

La gigantografia fungeva da fondamentale indicazione linguistica sull'orientamento critico della mostra, basata, nelle intenzioni di Menna, sul desiderio di tradurre in una specie di tipologia spaziale strutture che interpretassero principi critici."<sup>102</sup>

La presentazione delle opere, da quanto si legge dall'introduzione al catalogo della Ricerca Estetica, "rinunciando ai modi tradizionali di ordinamento per tendenze o monografie, si fonda sull'individuazione di una serie di aree sincroniche, in cui differenti

---

<sup>102</sup> In "ANSA", *S'inaugura domani la terza sezione della Quadriennale*, 21 maggio 1973

poetiche convergono attorno a un nodo problematico centrale, definito sul piano specifico del linguaggio, dalle opere dei singoli artisti.”<sup>103</sup>

È chiaro dunque che la mostra fu concepita come una struttura di comunicazione: l’itinerario critico della mostra, concretizzava i diversi momenti della ricerca individuati dalla commissione, in chiare tipologie, e quindi tappe espositive.

Il fine era quello di prendere posizione, chiarire e organizzare storicamente le nuove tipologie artistiche che dalla metà degli anni’60 si erano andate diffondendo, ribadendo e confermando la loro discendenza culturale dalle avanguardie storiche, presentate come una riserva di materiali e di strumenti operativi a disposizione di una rivisitazione da parte dell’artista contemporaneo.

Si trattava poi di una sorta di esplorazione dei vari linguaggi possibili attraverso una struttura che si proponeva di seguirne lo sviluppo cronologico e di mettere in evidenza le principali componenti, cogliendone e al contempo evidenziandone scambi e relazioni e aprendo nuove angolazioni critiche.

Per far sì che emergesse correttamente una sintesi dei linguaggi la mostra fu divisa in nove sezioni, entro le quali trovarono la loro collocazione i 70 artisti partecipanti:

<b>A. La sezione storica: una eredità culturale</b>	Presentare materiali risultati utili alla ricerca artistica degli anni Sessanta, scelti secondo linee tematiche e linguistiche che riflettono i tagli e le angolazioni critiche dell’esposizione.
<b>B. Analisi delle componenti della comunicazione estetica</b>	Gruppo T; Gruppo N; Agnetti; Castellani; Manzoni; Lo Savio; Manzoni; Kounellis; Chiari; Schifano; Paolini; Mauri; Uncini; Di Bello; Massironi; Landi; Colombo; De Vecchi; Costa; Biasi; Boriani; Anceschi.
<b>C. Ricognizione e appropriazione della scena urbana</b>	Schifano; Mauri; Fioroni; Tacchi; Mondino; Mambor; Kounellis; Di Bello; Festa; Angeli; Rotella; Scarpitta; Uncini; Fabro; Pistoletto; Manzoni; Adami; Pozzati; Gnoli; Baj; Del Pezzo; Patella; Baruchello; Grifi; Frascà.
<b>D. La ricostruzione dell’universo</b>	Colombo; Boriani; De Vecchi; Frascà; Varisco; Vigo; Massironi; Mari; Landi; Alviani; Ceroli; Pascali.
<b>E. Il coinvolgimento dello spazio ambiente</b>	Lo Savio; Festa; Castellani, Aricò; Pistoletto; Biasi; Mari; Anceschi; Boriani; Bendini; Colombo; De Vecchi; Ceroli; Pascali; Calzolari; Patella; Schifano; Fioroni.
<b>F. Analisi dello spazio fenomenico</b>	Fabro; Mochetti; Prini; Piacentino; Agnetti.
<b>G. Allargamento dell’esperienza e proposta di modelli alternativi</b>	Pascali; Kounellis; Anselmo; Mario Merz; Fabro; Pistoletto; Marisa Merz; Boetti;
<b>H. Linguaggio come mediazione</b>	Agnetti; Paolini; Boetti; Merz; Fabro; Anselmo.
<b>I. La proposizione ideologica</b>	Angeli; Fabro; Pisani; Mari; Merz; Mauri; Balestrini; Baruchello; Kounellis.

<sup>103</sup> X Quadriennale Nazionale d’Arte. *La Ricerca Estetica dal 1960 al 1970*, Stefano de Luca Editore, Roma 1972, p. 23

Se la sezione **A** è una presentazione di materiali utili, come manifesti, documenti originali e fotografie che gli artisti elaborarono per riallacciarsi con la tradizione moderna e superare definitivamente l'arte Informale, con la sezione **B** ha inizio la vera e propria ricognizione e la conseguente esposizione delle opere.

*Analisi delle componenti della comunicazione estetica* si propone di compiere un'analisi sul problema della comunicazione estetica, basandosi su tre componenti: prima fra tutte l'artista produttore.

Egli/ella rende esplicito il proprio ruolo sia sul piano di intervento ideologico che di riflessione sull'arte, tramite manifesti di gruppo, dichiarazioni d'intenti o la sua corporeità, trasferendo a sé stesso gli attributi posseduti dall'oggetto artistico.

Prendono così senso i manifesti e i documenti esposti tra cui: *Miriorama I*, il manifesto del Gruppo T (Anceschi, Boriani; Colombo, De Vecchi) risalente al 1960, la dichiarazione del padovano Gruppo N (Biasi, Costa, Chiggio, Landi; Massironi) e fra le pubblicazioni della rivista "Azimuth" vengono esposti il testo "Non commettere atti impuri" redatto da Vincenzo Agnetti, *Continuità e Nuovo* di Enrico Castellani, *Libera Dimensione* di Piero Manzoni e quattro testi di Francesco Lo Savio tratti dal volume *Spazio-Luce*.

Il secondo elemento è il veicolo, ovverosia l'opera d'arte che si concretizza o nel quadro oggetto, ricondotto al grado zero della sua bidimensionalità, alla materialità del supporto e nelle sue articolazioni interne, o nelle strutture che mettono in evidenza i procedimenti elementari della percezione o infine si attua nell'oggetto-evento, ospitando al suo interno accadimenti reali che ne modificano la struttura.

Ricalcano questo tipo di meccanismo i lavori della prima metà degli anni Sessanta di Giulio Paolini che smaschera il quadro mettendo allo scoperto tre tele visibili soltanto sul retro, di Paolo Scheggi con *Intersuperficie modulare*, di Castellani, di Mario Schifano con i pannelli *Insegna 7/E 8/E* ed *Aut aut*, le opere elettromeccaniche di Gianni Colombo con *Strutturazione pulsante*, in legno e polistirolo, e di Gabriele De Vecchi con *Superficie in vibrazione* con legno e chiodi in movimento, *Tavole di Possibilità* di Giovanni Anceschi e *Base per una scultura vivente* di Piero Manzoni.

L'ultimo elemento della comunicazione estetica è ovviamente il destinatario, che diventa ora parte integrante attiva entrando in relazione fisica con l'opera d'arte e a cui è subordinato il verificarsi dell'evento estetico.

La sezione (C) chiamata *Ricognizione e appropriazione della scena urbana* si presenta interessante sul piano tematico poiché sposta la questione artistica al di fuori dei confini materiali di musei e gallerie, per inserirla nell'ambiente della città, con cui l'artista dialoga spregiudicatamente e apertamente, avviando quella che viene definita in catalogo "un'opera di ricognizione della realtà circostante nei suoi aspetti vivamente emergenti."<sup>104</sup>

L'artista si impossessa, duplica e rielabora l'iconografia urbana fatta di cartelloni pubblicitari, segnali stradali, oggetti, in termini di pittura, interventi minimali o ironici di ingrandimento (M. Schifano, *Particolare del segno d'energia bianco*, 1962; C. Tacchi, *Poltrona Gialla; Taxi*, 1964; R. Mambor, *Svestirsi. Abbracciare* 1965; J. Kounellis, *Lettere*, 1960; Tano Festa, *Armadio*, 1962).

Questa appropriazione da parte dell'artista si effettua mediante un prelievo violento di reali, strappati, frammentati e ricomposti tramite tecniche quali il collage, il montaggio, le distorsioni, includendo nella prassi anche i gesti più elementari del quotidiano.

Interventi fotografici di ripresa e interventi di pittura coesistono all'interno della stessa opera.

Inoltre, gioca con le materie e i vari oggetti disponibili, li assembla e li ripete, compiendo un'operazione che poggia le basi anche su un principio ironico e di messa in discussione del reale (G. Fioroni, *Liberty*, 1964; M. Rotella, *Cinecittà; Decollage; La tigre*, 1963; S. Scarpitta, *Ernie Triplett Special*; M. Pistoletto, *Specchio con uomo di spalle, Filo Appeso*, 1963; L. Fabro *Buco*, 1963; V. Adami, *Privacy – Gli omosessuali*, 1965; D. Gnoli, *Il Bottone*, 1967; L. Del Pezzo, *Fabbrica geometrica*, 1963).

Anche la cinepresa diventa una componente di rilievo di questi meccanismi: gli artisti riprendono e si riprendono mentre attraversano la strada (L. Patella, *Materiale per camminare*, 1967), compiono azioni riflessive saggiando lo spazio che li circonda (G. Baruchello, A. Grifi, *La verità incerta*, 1965; *Costretto a scomparire*, 1968; L. Patella,

---

<sup>104</sup> X Quadriennale Nazionale d'Arte. *La Ricerca Estetica dal 1960 al 1970*, Stefano de Luca Editore, Roma 1972, p. 97

*La misurazione della terra*, 1967), filmano oggetti che si muovono (M. Schifano, *Round-trip*, 1964;), filmano individui colti in vitalità (N. Frascà, *Kappa* 1965-66; F. Angeli, *Lo spirito delle macchine*).

La quarta sezione (**D**) ovvero *La Ricostruzione dell'Universo*, rende esplicito il processo ideativo, da parte degli artisti, di un mondo composto di “oggetti iconici” realizzati tramite la combinazione di procedimenti architettonici e di design.

Tale processo si esplica in ricerche visive in cui si vogliono dimostrare fenomeni di omogeneizzazione delle immagini e della loro persistenza sulla retina, riportando in auge la ragione del lavoro manuale dell'artista *faber* che manipola le materie e ne ricava manufatti dalle qualità fortemente plastiche, spaziali e luminose.

La luce diventa in questa sezione la protagonista dell'evento estetico, riducendo la materialità dell'oggetto fino ad annullarla.

Grazie alle sue qualità fluide e dinamiche, essa diventa il medium ideale per la produzione di oggetti non-oggetti. (G. Colombo, *After-structures*, 1964; D. Boriani, *Ipercubo*, 1961-63; N. Vigo, *Cronotipia*, 1966; G. Varisco, 9x9x X, 1961; E. Mari, *Modello 1059 A*, 1964; M. Massironi, *Fotoriflessione variabile*, 1962; G. Alviani, *Superficie a testura vibratile*, 1965; N. Frascà, *Gabbia bifronte*, 1964).

I materiali prevalentemente utilizzati sono quelli dell'industria siderurgica e metalmeccanica, sebbene alcuni artisti come già Mari, Pascali (*Muro di pietre*, 1964; *Decapitazione della scultura*, 1966) Ceroli (*A; SI; Mister* 1964) o Gianni Piacentino (*Ali di madreperla*, 1969) scelgono di costruire con materie ordinarie e naturali come il legno, il ferro e la pietra.

A seguito della risonanza avuta alla precedente Biennale, anche alla Quadriennale il comportamento fu un argomento assai dibattuto.

Nel tentativo di conferire ordine e una sistemazione storico-critica alle ricerche nel campo ambientale e comportamentale, la rassegna gli dedicò ampio spazio, esponendo nella sezione *Coinvolgimento dello Spazio ambiente* (**E**) ambienti destinati ad entrare in diretto contatto con la comunità di visitatori.

“Muovendo dalle tecniche dell'arte programmata, l'autore realizza nuovi ambienti in cui i consueti riferimenti spaziali risultano alterati, in direzione dell'ambiguo e del

provvisorio, e di conseguenza il visitatore è indotto ad aggiustare il proprio comportamento ad una spazialità inedita”<sup>105</sup> si legge nel catalogo della terza mostra.

In questa sezione, l’opera viene di fatto trasformata in una struttura partecipativa e molteplice, coinvolgendo lo spettatore sia a livello mentale, che percettivo, psico-fisico e comportamentale trascinandolo in un circuito di informazioni dai tratti allucinatori e ricco di effetti sorpresa. (R. Aricò, *Ob’jectus*, 1966; A. Biasi, *Proiezione di luce e ombra*, 1961; V. Bendini, *Cabina solare*, 1967; G. De Vecchi, *Parametri Virtuali* 1967; E. Castellani, *Spazio Ambiente*, 1967; M. Ceroli, *Cassa Sistina*, 1966).

Tra le opere più efficaci si ricordino: *Spazio Elastico* di Gianni Colombo, opera del 1967 costituita da una camera di specchi completamente oscurata, fili elastici mobili issati alle pareti e luci di Wood; *Il filtro e benvenuto all’angelo* del 1966 di Pier Paolo Calzolari ambiente artificialmente naturale, a cui era possibile accedere solo lasciando le proprie scarpe all’ingresso e indossando un paio di calzini rossi. All’interno un tappeto di erba sintetica ospitava faceva da habitat ad un gruppo di colombi bianchi con cui gli spettatori potevano interagire; *Spia Ottica* di Giosetta Fioroni, opera in cui affacciandosi voyeuristicamente dallo spioncino di una porta era possibile spiare gli interni di una stanza femminile in cui una donna era intenta a svolgere le più comuni azioni (parlare al telefono, ascoltare dischi, leggere, fumare).

In occasione dell’inaugurazione della terza mostra della X Quadriennale, l’attrice Giuliana Calandra impersonò per una sera la donna nel suo spazio privato.

La sezione successiva, chiamata *L’analisi dello spazio fenomenico (F)* si concentrò sulle ricerche degli artisti sulle potenzialità di due parametri come lo spazio e tempo.

Critici e giornalisti dichiararono che una visita alla mostra sarebbe stata paragonabile ad un ingresso in “un laboratorio scientifico”<sup>106</sup>.

Infatti, attraverso esperimenti di costruzione, di misurazione, sonori e luminosi era possibile ammirare i risultati di Luciano Fabro (*Croce*, 1965), Maurizio Mochetti (*Generatrice*, 1968; <sup>107</sup> *AA108*, 1970), Emilio Prini (*Perimetro; Standard*<sup>109</sup>, 1967)

---

<sup>105</sup> X Quadriennale Nazionale d’Arte. *La Ricerca Estetica dal 1960 al 1970*, Stefano de Luca Editore, Roma 1972, p. 181

<sup>106</sup> Morosini D., *La Quadriennale laboratorio*, in “Paese Sera”, 26 maggio 1973; *Aperta la Quadriennale di Roma. Sembra un laboratorio di ricerca*, in “Il Giorno”, 24 maggio 1973.

<sup>107</sup> Un’asse in alluminio imperniato in un punto della parete ad un’altezza variabile da 0 a 230 cm. Gli ultimi 8 millimetri dell’asse ruotano per mezzo di un micromotore interno.

<sup>108</sup> Un punto luminoso, proiettato sulla parete, percorre la circonferenza di una stanza rotonda.

<sup>109</sup> “Stanga, alluminio profilato standard m.650. Collocazione in ambiente variabile, non reca iscrizioni.”

Fu solo con *Allargamento dell'esperienza e proposta di modelli alternativi (G)* che il comportamento o comportamentismo poté esplodere anche alla Quadriennale romana.

Partendo dall'esplorazione del momento di crisi attraversato dall'esperienza estetica dopo 1968, la sezione mostrava come gli artisti vi avessero reagito esercitando la loro esperienza diretta sul mondo, rivendicando il valore della propria corporeità e inventando modelli antropologici alternativi spostando l'attenzione su universi immaginari, sia arcaici che infantili, fermi ad uno stadio primitivo.

L'obiettivo dell'allargamento esperienziale comportò necessariamente la riduzione dell'opera d'arte in un supporto dell'immaginario e dell'assunzione del corpo come sua materia prima.

In quest'ottica vennero presentati oggetti immaginifici, performance e azioni comportamentali, soprattutto nel corso della vernice.

De Dominicis, accantonato lo scandalo della Biennale tornò a "comportarsi" lanciando sassi in una vasca di cemento piena d'acqua, dall'alto di una seggiola, mettendo in scena il suo *Tentativo di far formare dei quadrati invece che dei cerchi intorno a un sacco che cade nell'acqua*.

Claudio Cintoli, racchiuso in un sacco di iuta mimò nella performance *Crisalide* l'azione naturale della trasformazione del bruco in farfalla, emergendo dall'involucro di tessuto.

Gilberto Zorio scrisse sul muro di una sala a lui dedicata la parola "odio", titolo della rabbiosa azione, a colpi d'ascia.

Kounellis, uno dei protagonisti della rassegna, presentò svariate opere tra cui: *Pappagallo*, in cui un volatile in carne ed ossa sedeva su un trespolo con un quadro alle spalle, nel tentativo estremo recuperare nell'arte un elemento arcaico come la natura; *Margherita di fuoco*, scultura lanciafiamme a forma di fiore, nata dalla combinazione di bellezza e morte; *Carboniera*, un carretto a quattro ruote su cui sono posizionati resti di legna bruciata e la performance *Azione Musicale*, in cui l'artista mascherato, tenta di ricomporre l'unità della poesia, materializzatasi nei resti di statue classiche poste su un tavolo, attraverso la musica suonata da un flautista, come in una sorta di celebrazione sacrificale alla quale fa da guardiano un corvo impagliato.

Luciano Fabro continua invece la serie dei *Piedi*, mostrata anche alla Biennale nella celebre sala, esponendone alla Quadriennale un esemplare in marmo rosa del Portogallo e seta.

Alighiero Boetti fu presente con *Lampada Annuale*, il cui meccanismo le permetteva di accendersi solo una volta all'anno per pochi secondi, e un lavoro postale del 1972 composto di tre pannelli con buste e francobolli.

Eliseo Mattiacci durante la vernice, seduto ad un tavolo, cosparses il proprio volto il volto con argilla fresca. Finita la performance il pubblico poteva sostituirvisi compiendo la stessa azione e guardandosi infine ad uno specchio posto di fianco.

Ketty La Rocca eseguì invece *Appendice per una supplica*, accompagnando al libero gesto delle mani parole prive di ogni preordinata significazione nel tentativo di far conquistare al linguaggio un'inedita forza espressiva.

Vettor Pisani realizzò due performances *L'eroe da camera. Tutte le parole dal silenzio di Duchamp al rumore di Beuys* e *Maschile, femminile, androgino; incesto. cannibalismo in Marcel Duchamp* con l'aiuto di una modella nuda in carne ed ossa, incatenata ad un tavolo.

Cesare Tacchi ripeté la performance *Cancellazione d'artista*, tenutasi per la prima volta nel 1968 al "Teatro delle mostre" presso la galleria La Tartaruga, sedendo dietro ad una parete di plexiglass trasparente e progressivamente cancellando la sua immagine dalla vista degli spettatori con della pittura bianca.

Marisa Merz espose *Bea*, una scritta recante il nome di sua figlia, e *Scarpette*, entrambe opere realizzate fra il 1966 e il 1967 attraverso la lavorazione a maglia del filo di nylon.

Michelangelo Pistoletto costruì un muro di mattoni rivestiti di stoffe (*Muro di stracci*), affiancandogli la celebre *Venere*.

Molto interessante si dimostrò la sezione dei video sperimentali, in cui in un'apposita sala dotata di proiettore e sedute, vennero proiettati l'azione teatrale *Corradino di Svevia* di Pascali, insieme ai suoi sette minuti di fotogrammi tratti dal film *SKMP2* di Luca Patella, *Tentativo di volo* di Gino De Dominicis, *La Misura del Tempo* di Laura Grisi, alcuni video tapes realizzati da Pier Paolo Calzolari, e *Io, e io ora* di Vasco Bendini.

La penultima sezione, *Il linguaggio come mediazione (H)* si focalizzò sui modi della mediazione concettuale, ovverosia sui diversi tipi di linguaggi, di codici di lettura e di interpretazione del reale utilizzati da sei differenti artisti.

Vincenzo Agnetti con i lavori *Tesi, Durata – lavoro* e *Assioma* sposta l'operazione sul piano dell'analisi esercitandola o nei confronti del linguaggio dell'arte o attorno alla relazione che i segni instaurano con le cose.



Giulio Paolini espone in questa sezione *Un Quadro*, una riflessione sull'intera prassi artistica comprendente i vari passaggi teorici, di progetto e riflessione.

Al contrario l'interesse di Boetti è qui rivolto ai codici di valutazione dell'arte. Con il suo *Manifesto*, tirato in 800 copie, l'artista stampa accanto ai nomi dei suoi quindici compagni, un codice misterioso del tutto inventato, innescando un gioco interpretativo di cui solo l'artista possiede la chiave.

Merz presentò *Progressione Fibonacci*, opera del 1970, con numeri al neon fissati su muro, mentre Fabro la mappa astrale *Davanti, dietro, destra, sinistra* ricorrendo al calcolo di una porzione di spazio.

Infine, Anselmo trascrisse in parte su un rettangolo di piombo poggiato a terra, in parte su una parete bianca la parola "TUTTO" spezzata in sillabe in modo da ridurre il desiderio di appropriazione dell'artista ad una manifestazione oggettuale e simbolica.

La nona e ultima sezione venne denominata *La proposizione ideologica (I)* e fu interamente dedicata a tutti quei lavori e a quegli artisti che fecero dell'impegno politico, il baluardo della propria attività artistica.

Si trattò nuovamente di un'esplorazione linguistica, ma nel campo dell'ideologia.

Il denominatore comune riscontrabile nelle opere dei nove è un amalgamarsi di estetica e politica esplicitatosi nell'impiego dei linguaggi come forma di denuncia di simboli nazionalisti divenuti ora profondamente negativi<sup>110</sup> (F. Angeli, *Half-dollar*; L. Fabro, *Italia d'oro*; V. Pisani, *La Stella*).

Enzo Mari, partendo da una riflessione puramente marxista, presentò una sua raccolta di circa 168 esemplari di falci e martelli realizzati negli anni nel suo laboratorio, (E. Mari, *Edizioni O*, 1973) rilevando l'uguale immediatezza fra i simboli realizzati spontaneamente da un'urgenza collettiva e quelli stampati per propaganda dagli organi istituzionali.

Le ricerche sui simboli del linguaggio politico portarono Mari a concludere che tali figure "non raffigurano un'idea ma la significano. Per analogia uno scritto non lo si giudica per la qualità di calligrafia o di stampa ma per i suoi contenuti."<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> X Quadriennale Nazionale d'Arte. *La Ricerca Estetica dal 1960 al 1970*, Stefano de Luca Editore, Roma 1972, p. 371

<sup>111</sup> Ivi, p. 377

La riflessione di Mario Merz si allontana dai simboli ideologici e adotta invece gli strumenti della guerriglia: trincee, sacchi, nascondigli.

L'*Igloo Giap*, esposto alla Quadriennale sorge da questo retroterra.

Realizzato nel 1968, è il primo della serie, diventando un emblema del rapporto tra neoavanguardie e Sessantotto.

L'iscrizione al neon, che percorre l'opera è un'allusione tutt'altro che velata alla guerra del Vietnam ancora in corso nel 1973, recita parole notoriamente attribuite al comandante Võ Nguyên Giáp, dell'esercito vietnamita del nord<sup>112</sup>: "*Se il nemico si concentra, perde terreno, se si disperde perde forza*".

Lo spazio per la performance è invece occupato da *Che cos'è il fascismo* di Fabio Mauri, presentata per la prima volta negli Studi Cinematografici Safa Palatino di Roma nel 1971. Si tratta di una ricostruzione dei "Ludi Juveniles", giochi ginnici in voga durante il ventennio, in cui si susseguono saggi ginnici, incontri di scherma, esibizioni di pattinaggio, sbandieramenti, inni e dibattiti individuali, messi in scena da giovani attori dell'Accademia d'arte drammatica Silvio D'amico.

Nella performance di Mauri, l'intera azione si svolge su di un tappeto rettangolare con il simbolo della svastica posto al centro e tra tribune suddivise per 'Corporazioni'(Artisti, Agrari, Edili, Ingegneri, ...), dove viene fatto sistemare un pubblico affine.

Due piccole tribune recano la Stella di Davide, a significare la discriminazione razziale del tempo, presentata in Italia come innocua e abituale.

Le musiche che accompagnano lo svolgimento dell'azione fanno parte del classico repertorio fascista.

Alla fine delle competizioni, vennero proiettato su una parete con la scritta "THE END" i "Film Luce", cinegiornali di notizie, pervasi dall'evidente falsità della propaganda di regime.

In *Che cosa è il fascismo* il contrasto tra l'apparente normalità degli eventi e la presenza di segnali negativi genera un senso di sfasamento e inquietudine progressiva, portando il visitatore a riflettere sui falsi miti del patriottismo.

Nanni Balestrini, presenta quattro (*La revolution de mai*, 1968; *Potere Operaio*, 1969; *La Poliziaaaa*, 1969; *Battipaglia*, 1969) in cui vengono incollati su supporti di tela stralci e

---

<sup>112</sup> Viva D., *Nomadismo e guerriglia. L'igloo Giap di Mario Merz*, Predella Journal of Visual Arts n° 37, 2015

spezzoni di titoli di giornali riguardanti eventi salienti nell'ambito delle lotte operaie e studentesche del 1968, riportando in auge attraverso il collage una riflessione combinata passato e sul presente.

Gianfranco Baruchello presenta l'happening a distanza *Multipurpose object* in cui in una lettera al Pentagono propone l'adozione di una sorta di caricatore per armi con l'obiettivo di alleggerire lo stress e la tensione nervosa degli agenti in servizio.

La sezione si concluse con *W Marat, W Robespierre*, il grido giacobino di Kounellis su lavagna nera, con gesso e candela accesa.

Nel complesso, la mostra, ordinata secondo un criterio cronologico di massima, sia pure giocando su sincronie e diacronie delle varie situazioni illustrate e insistendo più sulle situazioni che sulle singole individualità, ottenne buone recensioni.

Un parere interessante è quello del celebre architetto Bruno Zevi, che in visita alla mostra lodò l'iniziativa e l'inventiva del collega Dardi, che con il suo allestimento differenziato garantì continuità al discorso portato avanti dalla *Ricerca Estetica*.

“Poiché gli ordinatori hanno scartato la tradizionale classificazione per tendenze a monografie, a favore di “aree sincroniche” in cui disparate poetiche si coagulano attorno ad un nodo problematico, il distacco tra queste otto esperienze degli anni Sessanta risulterebbe complesso e forse ermetico se Dardi non lo avesse accentuato con interventi architettonici tanto più efficaci quanto meno esibiti. Per la prima tappa ha mantenuto le normali cavità prismatiche, con quadri appesi anche se spesso rovesciati. Una lastra unificante varie sale annuncia lo scatto cinetico, l'op-art.

Percorsi tortuosi concitati tra scatole illuminate, quando gli artisti abbandonano i loro *ateliers* per intraprendere una ricognizione urbana. Squillante rottura linguistica in concomitanza delle invenzioni di un mondo alternativo: i sette divisori s'inclinano per saltare e verificare gli oggetti iconici; alle ossessive stesure bianche si contrappongono i neri delle immagini tecnologiche [...] Le strutture ambientali respingono ogni sistemazione museografica; come le fasi successive dell'arte povera e comportamentista, gestiscono direttamente lo spazio. [...]

Meglio forse si poteva fare, di più no.”<sup>113</sup>

Per finire anche Giuseppe Santomaso, intervistato da Lina Bortolon, espresse un parere positivo sulla mostra:

---

<sup>113</sup> Zevi B., *Un archeologo che smonta le dittature*, in “L'Espresso”, 3 giugno 1973

“Mi ha rallegrato vedere in questo baraccone, aduso ad esporre cose mal disposte e peggio scelte, un criterio espositivo pulito e culturalmente a posto. Per quanto riguarda le proposte e i contenuti, quelli non fanno altro che rispecchiare una situazione in atto, dove i problemi della società in divenire sono tutti aperti e in corso di realizzazione. Novità nel senso delle indicazioni e delle soluzioni che facciano sperare in un assetto di una struttura sociale nuova, non ce ne sono. Ma non è colpa della quadriennale”<sup>114</sup>

## 2.4 La Nuova Generazione

Il quarto appuntamento della X Quadriennale si svolse dal 25 marzo al 20 aprile 1975, a due anni di distanza da *La Ricerca Estetica*.

In questo intervallo di tempo, la Quadriennale dovette affrontare nuove difficoltà finanziarie, dovute al forte aumento dei costi e della spesa sostenuta per la realizzazione delle tre precedenti rassegne.

Il Parlamento, che aveva già approvato la riforma statutaria per la Biennale di Venezia nel 1973, decise di erogare un contributo straordinario per l’Ente Autonomo romano affinché portasse a termine il programma stabilito di cinque appuntamenti da tenersi fino al 1977.

*La Nuova Generazione* fu il titolo della quarta mostra, e sebbene i lavori fossero iniziati in ritardo, le premesse per un valido rinnovamento delle strutture erano incoraggianti.

L’esposizione fu interamente dedicata a giovani artisti e operatori estetici italiani compresi fra i 20 e i 35 anni, che potevano partecipare presentando la propria spontanea candidatura alla Commissione d’Ammissione per le opere, riabilitata unicamente per l’occasione.

Tale giuria fu democraticamente eletta dagli artisti stessi, a condizione di aver consegnato il proprio materiale presso il Palazzo delle Esposizioni entro i tempi stabiliti<sup>115</sup> dal

---

<sup>114</sup> Bortolon L., *Quadriennale: se ne dice di tutti i colori*, in “Epoca”, 24 giugno 1973, Milano

<sup>115</sup> Dal Bando e regolamento della mostra “La Nuova Generazione”.

Art. 5: a) Ogni artista – pittore, scultore, grafico – sottoporrà al giudizio della Giuria un massimo di tre opere, che saranno o tutte ammesse o tutte non ammesse.

b) Ogni operatore o ricercatore estetico sottoporrà al giudizio della Giuria un massimo di due progetti (corredati da fotografie, schemi, relazioni illustrative ecc.) per altrettante operazioni estetiche che egli si proponga di realizzare.

Art. 6: Il termine improrogabile per l’arrivo delle opere o dei progetti al Palazzo delle Esposizioni di Via Nazionale in Roma, è fissato per il giorno 15 febbraio 1975.

Art.7: La giuria sarà composta di otto membri: due pittori, due scultori, due operatori estetici, due esperti d’arte e della ricerca estetica.

Consiglio di Amministrazione dell'Ente, ed era composta da otto membri: due pittori, due scultori, due operatori estetici, due esperti d'arte e della ricerca estetica.

In sede di scrutinio ottennero il maggior numero di voti e furono dunque eletti membri della commissione Renato Guttuso e Luigi Montanarini per i pittori, Pericle Fazzini e Augusto Perez per gli scultori, Bruno Munari e Mario dell'Aglio per gli operatori estetici, Enrico Crispolti e Mario De Micheli per gli esperti d'arte.

Venne prevista poi un secondo gruppo di lavoro per il collocamento delle opere formato dallo stesso Crispolti, nominato presidente, e dagli artisti Nicola Carrino, Achille Pace e Valeriano Trubbiani.

A seguito delle consultazioni e delle valutazioni protrattesi per un mese, furono ammesse all'esposizione 1062 opere di 405 artisti.

Nelle intenzioni degli organizzatori questa quarta mostra sarebbe dovuta servire, non ad integrare le tre precedenti permettendo anche il recupero di personalità non contemplate nel disegno critico, ma a raggiungere gli artisti giovani in tutto il territorio nazionale, ancora poco conosciuti non solo per ragioni d'età, offrendo loro la possibilità di incontrarsi in un'esposizione di su larga scala.

Molti dei nomi che esposero alla Quadriennale nel 1975 furono invitati alle Biennali veneziane fra il 1972 e il 1972.

È il caso ad esempio di Fabrizio Plessi che aveva già partecipato alla XXXVI edizione della Biennale, presentando alla mostra *Venezia: Ieri, Oggi, Domani* il progetto *Gabbia d'acqua*. Alla X Quadriennale espose invece due opere: *Identikit* e *Acquabaleno* entrambe composte da bicchieri, acqua colorata, corde e legno.

Altri come Ezio Camorani, Paolo Gallerani, Ugo Marano, Aulo Pedicini, Giuseppe Rescigno, Carmine Rezzuti, Dario Zaffaroni parteciparono alla successiva XXXVII Biennale del 1976 dal titolo *Ambiente, Partecipazione, strutture culturali*.

Il pittore figurativo Ezio Camorani espose a Roma tre acqueforti (*Genitluomo*; *Personaggio*; *Mani e seno*); gli scultori Gallerani e Marano presentarono rispettivamente *Manovrabile 4* una scultura combinata con due parallelepipedi e un prisma in legno ferro, e l'opera *Liberazione di un foglio di lamiera di ferro*.

---

Art.8: La Giuria eletta dagli artisti e dagli operatori estetici che avranno fatto pervenire le opere o i propri progetti entro i termini fissati e che riceveranno l'apposita scheda di votazione dalla segreteria della Quadriennale. Essi la restituiranno alla segreteria entro e non oltre il giorno 3 febbraio 1975, osservando tutte le clausole indicate in calce nella scheda medesima.

Dario Zaffaroni portò tre quadri di collage geometrici e in rilievo realizzati con carta plasticata (*Cromo dinamica bimodulare fluorescente, cromo dinamica tessurale, abbinamento policromatico fluorescente*).

Sul fronte della ricerca estetica, l'artista campano Aulo Pedicini espose tre sculture in plexiglass (*Grande Vomito, Vomito d'una Vergine, Vomito di "rifiuto"*) venivano accostate in modo grottesco membra umane e oggetti della vita quotidiana (bottiglie, macchine del caffè, lenzuola e stracci).

Ancora sul fronte concettuale, Giuseppe Rescigno mise in mostra il gioco con lettere e composizioni in legno nelle opere *Alfabeto + alfabetiere* e *Identific-azione*.

Carmine Rezzuti espose *Progetto di unica opera: Teresa*, un ritratto femminile realizzato tramite riporto fotografico su tela emulsionata.

Le proposte interessanti ci vengono segnalate da Lietta Tornabuoni, che in visita alla mostra scrisse sul giornale "La Stampa":

I giovani figurativi paiono soprattutto iperrealisti ed *engagés*. Molti quadri simbolo del presente: reti metalliche, rottami d'auto, immondezze, atrocità chirurgiche.<sup>116</sup> Molti uccelli, emblema di libertà negata<sup>117</sup>: in fuga, presi nella pania, imprigionati da rete o reticella. Molti indumenti simulacro di sé: camicie, giubbotti, jeans.

Bambino vietnamita piangente, titolo "Coca Cola". Viluppo erotico di gambe, titolo: "Momento equestre". Pinelli precipitante dalla finestra. Agnelli alla stazione con valigia e tristezza da emigrante sovrastato dalla scritta "Partenze"<sup>118</sup>. Gruppo composto da sacerdote, medico, carabiniere, sequestratore di persona in mefisto e tuta, calciatore e politico con mazzi di banconote in mano, clown, negro, donna, uomo somigliante a Gesù: titolo come ti sbagli: "La società

Brutti? Macchè. Se la tematica è ovvia, l'esecuzione è corretta. [...] Autorità giudicanti non se ne riconoscono: neppure i critici, "poliziotti dell'estetica". Per essere artisti non servono più la licenza, l'arte ridiventa un gioco di massa."<sup>119</sup>

---

<sup>116</sup> Giorgio Cantonetti, *Morte Violenta; Intervento Chirurgico; Macchina per vivere*, olio.

<sup>117</sup> Sergio Borrini, *L'Anatriere n. 1 - 2 - 4*, olio su tela.

<sup>118</sup> Gabriele Amadori del Collettivo di Porta Ticinese, *Partenze*, tecnica mista.

<sup>119</sup> Tornabuoni L., *Siamo tutti pittori*, in "La Stampa", 3 aprile 1975

Luigi Lambertini lamentò l'eccessiva osservanza dei giovani nei confronti degli artisti più noti:

“Questi i nomi maggiormente plagiati: Turcato, Dorazio, Novelli, Griffa, Fontana per il non figurativo, mentre per quello che dall'astrazione va alla figurazione saltano agli onori della cronaca Guttuso, Perez, Giacometti, Morlotti, Titonel, Turchiaro, De Gregorio... La moda detta legge.”<sup>120</sup>

Degna di nota e più consistente rispetto alle precedenti mostre storiche fu la presenza di donne artiste.

Per lo più impegnate sul fronte pittorico con l'impiego di olii e acrilici, anche dai temi anche politici (Elvira Anselmi, Felicia Armenise, Patrizia Baldassarri, Maria Chiara Bo, Wanda Broggi, Raffaellina Capo Lungo, Manuela Cavalieri, Rosanna Cavallini, Alda Cortassa, Maria Grazia Marchetti, Fernanda Fedi, Paola Marzoli, Letizia Minotti, Silvia Rizzo, Daniela Rondinelli, Mimma Russo) del disegno a matita e con pastelli (Patricia Giacomoni Smith, Giovanna de Santis Ricciardone) e della ricerca delle potenzialità dei materiali poveri come il legno e il cemento, il bronzo e l'ottone da parte di diverse scultrici (Viviana Filocano, Laura Cristinzio, Pina Silvani, Fausta Squatriti, Gianna Scoino).

Alcune, come Erika Haller e Irene Patara, si orientarono sul versante dello sperimentalismo fotografico, altre ancora su quello concettuale (Emanuela Santarini) e sul libro d'artista (Libera Mazzoleni, *Linea Complessi Essere*).

Parteciparono alla rassegna anche due collettivi, entrambi campani: il Gruppo Humor Power, formato da Ernesto Iannini, Annamaria Iodice, Claudio Massini, Silvio Merlino e Roberto Vidali, con l'opera *Oggetti ad uso dell'operatore da collocare liberamente nello spazio* e il numeroso collettivo napoletano Pop Art 6 che tappezzò un'intera del Palazzo delle Esposizioni con una moltitudine di copie dello stesso manifesto, che esortava con enfasi a partecipare alla X Quadriennale.

Per supportare ulteriormente i giovani artisti venne riabilitato anche l'ufficio vendite, o per lo meno sostituito da un servizio di vendita interno alla Segreteria, abolendo ogni percentuale a favore dell'Ente, che si fece carico delle spese di trasporto e sostituzione delle opere, anche quelle non ammesse alla mostra.

---

<sup>120</sup> Lambertini L., *Via libera per i giovani*, in “Il gazzettino”, 2 aprile 1975

Tuttavia, i risultati non soddisfecero le aspettative degli organizzatori che pensarono non si fosse raggiunta una panoramica abbastanza vasta ed aggiornata.

Per questo motivo si pensò all'organizzazione di un altro appuntamento, sulle giovani proposte, un progetto che a causa delle difficoltà economiche non vide mai la luce.

## **2.5 Artisti stranieri operanti in Italia**

Per concludere il ciclo degli appuntamenti della X Quadriennale rimangono da citare la mostra didattica il *Futurismo*, tenutasi a Palazzo Carpegna, sede dell'Accademia di San Luca dall'11 al 30 novembre 1976, e la quinta mostra *Artisti stranieri operanti in Italia* allestita negli ambienti del Palazzo delle Esposizioni dal 9 giugno al 10 luglio 1977.

La mostra sul Futurismo, progettata da una speciale commissione esecutiva formata da Fortunato Bellonzi, Enrico Crispolti, Virgilio Guzzi e Ferruccio Ulivi, intendeva porsi come una sintesi istruttiva scaturita dall'indubitabile ripresa non solo di studi, ma anche di forme e formule proprie del Futurismo e dell'avanguardia da parte degli artisti italiani. Tuttavia, a causa della limitatezza dei fondi, la mostra poté esporre solo materiale didattico originale (cataloghi, manifesti, materiale fotografico e documentario, epistole, partiture musicali, disegni e bozzetti), privandosi delle opere originali, ma dedicando gran parte degli apparati esplicativi alla diffusione del Futurismo nel mondo.

Infatti su richiesta del Ministero degli Affari Esteri e con la collaborazione della Direzione Generale per la Cooperazione culturale, la mostra venne successivamente trasferita a Vienna presso l'Istituto italiano di cultura, a Bonn presso il Rheinisches Landesmuseum, a Monaco di Baviera presso l'Istituto italiano di cultura, ad Amburgo, presso la Hochschule für bildende Kunst, all'università di Costanza, a Zurigo presso il Liceo scientifico cantonale Ramibühl e infine a Stoccolma presso la Kulturhuset, in aprile.

Tale vocazione internazionale della X edizione della Quadriennale d'arte si esprime soprattutto nell'inclusione di artisti stranieri operanti o con legami in Italia, a cui venne per la prima volta dedicata un'intera mostra.

*Artisti stranieri operanti in Italia* nacque dalla volontà di realizzare un servizio di informazione il più completo possibile sulle vicende delle arti figurative italiane,



includendo anche il contributo di artisti di diversa cittadinanza ma che svolsero o stessero svolgendo in Italia una parte del proprio lavoro.

Artisti, dunque, che fossero in contatto con l'ambiente, la vita e la cultura italiani, affinché fosse messo in evidenza il valore degli scambi e delle interazioni all'interno della stessa area geografica.

Come scrisse Palma Bucarelli, membro autorevole del comitato d'iniziativa per la mostra:

“Perché gli artisti stranieri potessero sentirsi pienamente integrati nella vita culturale italiana era necessario che avessero accesso agli apparati d'informazione e d'incentivo che costituiscono il raccordo con il resto della società. [...]

Aprire questa possibilità di largo confronto è il solo scopo di questa mostra, voluta e organizzata dalla Quadriennale, che con ciò non ha inteso fare un gesto d'amicizia o di ospitalità, ma mettere in atto una concezione più moderna ed estensiva delle relazioni artistiche internazionali.”<sup>121</sup>

Grazie alla collaborazione di una speciale commissione tecnica formata da artisti e critici di diversi paesi come Daniel Berger, Federico Brook, Sho Chiba, Camilian Demetrescu, Gustav René Hocke e Balthus Klossowsky de Rola venne patrocinato una specie di censimento degli artisti stranieri attivi in Italia.

La mostra avrebbe dovuto funzionare come punto d'incontro e di scambio per le varie personalità, che avrebbero potuto in questo modo far concretamente pesare la loro presenza nella ricerca artistica, considerata dagli organizzatori “in alcun modo classificabile per aree nazionali” dimostrando così “che nel campo dell'arte, più che in qualsiasi altro, l'internazionalità della cultura è una realtà in atto.”<sup>122</sup>

Una considerevole presa di posizione, da parte di un Ente votato alla promozione di arte nazionale, che riuscì a raggiungere 160 artisti provenienti da 46 paesi.

L'esposizione fu preceduta da una piccola mostra didattica riservata ad artisti stranieri che operarono in Italia prima del 1960<sup>123</sup>, tesa a documentare soprattutto un cambiamento di scena e a puntualizzare una geografia dell'arte, ospitando non solo artisti europei del calibro di Alberto Giacometti, Barbara Hepworth e Henry Morre.

---

<sup>121</sup> Bucarelli P., “Internazionalità della Cultura” in *X Quadriennale Nazionale d'Arte. Artisti stranieri operanti in Italia*, Stefano de Luca Editore, Roma 1977, p. 9

<sup>122</sup> Ibidem.

<sup>123</sup> Nobuya Abe; Andrea Beloborodoff; Alexander Calder; Werner Gilles; Alberto Giacometti; Ryuzo Hasegawa; Barbara Hepworth; Jacques Lipchitz; Max Pfeiffer Watenphul; Hans Purrmann; Ben Shahn; David Alfaro Siqueiros; Hans Joachim Staude; Pavel Tcheelitchew.

Furono inclusi anche artisti americani come Alexander Calder, che presentò il suo balletto meccanico “Work in Progress” per la prima mondiale al teatro dell’opera di Roma nel 1968, Ben Shahn, spinto a diventare un pittore d’impegno sociale dalla vicenda processuale di Sacco e Vanzetti e con Diego Rivera, principale integratore delle esperienze realiste italiane con l’antica arte messicana.<sup>124</sup>

Presente anche Davide Alfaro Siqueiros che si interessò di Barocco studiando in Italia con Rivera dal 1919 al 1921.

Interessanti le due presenze giapponesi di Nobuya Abe, artista visse gran parte della sua vita in Italia e di Ryuzo (Luca) Hasegawa cultore degli affreschi religiosi italiani e battezzato presso la scuola dei Marianisti di Roma.

Infine, venne incluso all’interno della mostra didattica anche Andrea Beloborodoff, artista apolide nato in Russia e morto a Roma, amico fraterno di Giorgio De Chirico, grande sperimentatore di grafica architettonica, anche di fantasia.

Passando alla mostra vera e propria, essa esibiva ben 163 opere di pittura, scultura, e grafica sia di artisti celebri e ormai affermati sia di artisti meno noti e più giovani.

Le sculture vennero disposte nel salone centrale del palazzo, mentre le pitture nelle 47 sale restanti.

Dei 160 invitati solo Fernando Botero, l’ungherese Rudi Görög, il brasiliano Glauco Rodrigues e Cy Twombly.

Anche in questo caso, molte delle personalità presenti alla Quadriennale parteciparono alle Biennali veneziane tra il 1972 e il 1978.

È il caso di Rafael Alberti, Carlos Alonso, dello scultore argentino Federico Brooks che a Roma espose la serie “Nuvola in gabbia” in acciaio e alluminio, di Anthony Caro<sup>125</sup>, Jorge Eielson, Raymond Hains, Friedensreich Hundertwasser, Wilfredo Lam, Julio Le Parc con la serie di modulazioni in acrilico su tela, Estuardo Maldonado, Henry Moore<sup>126</sup>, Hidetoshi Nagasawa<sup>127</sup>, Ben Nicholson<sup>128</sup>, Jose Ortega, Beverly Pepper, Charles O.

---

<sup>124</sup> Fu un discepolo di Shahn anche Cy Twombly, residente a Roma fin dagli anni Cinquanta, che rifiutò l’invitato a partecipare alla mostra della Quadriennale declinò l’invito a partecipare alla Quadriennale.

<sup>125</sup> *Viduggio Light*, acciaio verniciato.

<sup>126</sup> *Architectural Project; Headless Animals; Large slow form; Working model for animal form; Oggetto in tre parti*, bronzo.

<sup>127</sup> *Ali*, carta e matita; *Nuvola*, carta e fibra di vetro.

<sup>128</sup> *Euboea; Ronco 100; April 1962; Five Forms; Two Goblets*.

Perry, Mario Antonio Pucciarelli, Carlos Revilla, Joaquin Roca-Rey, Jesus Rafael Soto, Graham Sutherland<sup>129</sup>, che presero parte anche alla XXVI Biennale.

Senza contare l'apporto di Eduardo Arroyo, Radomir Damjan, Dani Karavan e Roberto Sebastian Matta, che ritroviamo anche nella Biennali del 1976 e del 1978.

A fare da coronamento alla mostra concorsero l'esposizione del dipinto *La Chambre* di Balthus, risalente al 1954, prestatato per l'occasione dal suo proprietario Gianni Agnelli e la performance musicale dell'artista americano John Dowell, accompagnato dal gruppo the Visual Music Ensemble, che presentò le sue composizioni sui temi dei propri dipinti. L'evento ebbe luogo gratuitamente nel Palazzo delle Esposizioni per tre sere, dal 28 al 30 giugno.

Tirando le somme della rassegna, molto fu fatto in direzione del cambiamento, conseguendo risultati importanti sul piano formale e organizzativo, ma dall'effetto nullo sul piano legislativo.

Infatti, risale proprio al 20 ottobre 1977 l'iniziativa dei senatori socialisti Fabio Maravalle, Aldo Ajello, Carlo Polli, Riode Finessi, Dalle Mura e Bruno Lepre per il riordinamento dell'Ente Autonomo Quadriennale.

Il disegno di legge presentato risultò molto vicino a quello approvato per la Biennale di Venezia nel 1973.

Si auspicava di trasformare la Quadriennale "in un centro permanente di cultura artistica sul piano nazionale, impegnato a promuovere iniziative di informazione, di documentazione, di promozione e di ricerca con una pianificazione di attività espositiva e informativa continua, articolata su diversi livelli e in modo anche interdisciplinare e di estensione del suo operare nello spazio, oltre i limiti della città di Roma."<sup>130</sup>

Affinché potesse raggiungere l'autonomia auspicata, l'Ente si sarebbe dotato di un consiglio direttivo composto da 12 membri, esclusivamente artisti ed esponenti della cultura artistica in carica per un quadriennio senza possibilità di riconferma, a cui sarebbero stati consegnati poteri fondamentali come la deliberazione del piano Quadriennale dell'Ente, l'organizzazione di iniziative culturali, la nomina di un segretario

---

<sup>129</sup> *Bees; Una pergola; Rocky landscapes; Banana leaf and landscape; The origins of land.*

<sup>130</sup> Disegno di legge n°953, Riordinamento dell'Ente Autonomo Quadriennale di Roma, d'iniziativa dei senatori Maravalle, Ajello, Polli, Finessi, Dalle Mura, Lepre. Comunicato alla presidenza il 20 ottobre 1977. Senato della Repubblica VII Legislatura.

generale e di una terna di nomi per eleggere il Presidente dell'Ente. Quest'ultimo sarebbe stato successivamente designato dal presidente del consiglio dei ministri.

Inoltre, il disegno di legge prevedeva l'istituzione di un centro di studi e ricerca con il compito di curare indagini, studi e rilevamenti artistici interessanti e di gestire la consultazione permanente fra ente, artisti, operatori culturali; e la nomina, da parte del presidente del Consiglio, di un collegio sindacale in carica per un quadriennio, che avrebbe esercitato il controllo sugli atti amministrativi.

Infine, il nuovo ordinamento avrebbe aumentato il contributo annuo statale riservato alla Quadriennale, da 35 milioni a 1000 milioni, da iscriversi nello stato di previsione della spesa del Ministero dei beni culturali e ambientali.

Naturalmente, il disegno di legge, ancora troppo legato alle strutture governative, rimase bloccato e decadde per la seconda volta<sup>131</sup>.

Conclusasi la X edizione, la Quadriennale dovette attraversare un nuovo periodo di stallo che non le consentì di allestire e organizzare iniziative espositive fino al 1986. L'iter per una riforma si concluse 22 anni dopo, con l'approvazione di un nuovo statuto grazie al decreto legislativo n.419, il 29 ottobre 1999.

---

<sup>131</sup> Il primo disegno di legge sulla riforma dell'Ente (n° 160) risale al 14 ottobre 1958 e fu presentato in Parlamento dai senatori Valenzi, Busoni, Venditti, Greco, e Granata, decaduto alla fine della III legislatura.

## CAPITOLO 3. UN CONFRONTO: LA XXXVI BIENNALE DI VENEZIA

### 3.1 La Riforma dello Statuto

La trentaseiesima edizione dell'esposizione internazionale d'arte si svolse a Venezia dall'11 giugno al 1° ottobre 1972, in un clima di grande fermento e travolgente volontà di cambiamento nei confronti dell'agognata riforma statutaria degli enti espositivi.

L'edizione si rivelò di fondamentale importanza per due ragioni: la prima è legata al mancato raggiungimento di un accordo sull'approvazione del nuovo statuto in tempo per l'inizio dei lavori preparatori<sup>132</sup> e malgrado il rischio di annullamento fosse ben presente, essa si mosse il più possibile nella direzione indicata da quest'ultimo; la seconda ragione, in parte conseguenza diretta della prima, si basò sulla volontà di istituire una Biennale differente e moderna, che rispecchiasse in modo consono i tempi, ciò significò non solo mutare le fondamenta politiche dell'istituzione e rinnovare le strutture organizzative, ma anche e soprattutto dare valore alla tensione problematica che caratterizzava *“l'odierna cultura nelle sue istanze di rinnovamento della società”*<sup>133</sup>, vale a dire alle nuove forme artistiche ed espressive in circolazione.

Dopo le contestazioni della Biennale del 1968 e dopo la XXXVa edizione del 1970 interamente votata alla sperimentazione<sup>134</sup> alla Biennale del'72 non restava che raccogliere l'eredità lasciata dalle precedenti edizioni in accordo con lo scopo indicato dalla nuova regolamentazione: “fornire a livello internazionale, documentazioni e

---

<sup>132</sup> Basti pensare che nell'aprile 1971 non erano stati ancora nominati i quattro commissari per i settori Arte, Cinema, Musica e Teatro per ragioni *“che nulla hanno a che fare con l'arte la Biennale, una manifestazione che così grande risonanza ha nel mondo rischia di naufragare”*.

Bo G., *La Biennale al suo anno zero*, in “Il Corriere della Sera”, 15 aprile 1971

<sup>133</sup> Penelope M., Introduzione al Catalogo XXXVI Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Venezia 1972, p. XVII

<sup>134</sup> Di cui è diretta espressione la mostra allestita al Padiglione Centrale dei Giardini dal titolo *Proposte per una esposizione sperimentale* curata da Umbro Apollonio e Dietrich Mahlow basata sull'eterogeneità delle tendenze degli artisti partecipanti e dei media presentati.

comunicazioni intorno alle arti visive, assicurando piena libertà di idee e di forme espressive”.<sup>135</sup>

Fu un compito più arduo del previsto considerando la resistenza espressa dalla politica e dal governo, a suo tempo presieduto dal democristiano Emilio Colombo, che si premurò di nominare un nuovo commissario straordinario per la Biennale: dopo Gian Alberto dell’Acqua fu la volta del consigliere di stato Filippo Longo.

L’ente non disponeva di un presidente ufficiale dalla morte di Mario Marazzan, avvenuta nel 1967, sostituito temporaneamente dall’allora sindaco di Venezia Giovanni Favaretto Fisca.

E se è vero che “non è solo questione di strutture, ma anche di uomini”<sup>136</sup>, la nomina di Longo fu un chiaro segno della volontà da parte del governo di impedire nuovamente l’autonomia dell’ente, così come lo furono le nomine dei dirigenti di settore, dipendenti da accordi politici, ed effettuate una volta approvata la nuova legge per la Biennale, frutto delle proposte di DC, PSI, PSDI e Partito Repubblicano ad aprile inoltrato.

Tali nomine consistettero nell’elezione del socialista Mario Penelope a vicecommissario per la rassegna artistica della Biennale, di Wladimiro Dorigo per il teatro, di Mario Labroca come direttore della rassegna musicale e infine del democristiano Gianluigi Rondi a responsabile della mostra d’arte cinematografica.

Le nomine di Penelope e di Rondi crearono forte scontento e polemiche da parte di artisti e intellettuali, sfociate nel caso della rassegna cinematografica nelle memorabili *Giornate del Cinema* di cui si parlerà più avanti.

È interessante a questo punto soffermarsi sulla complessa vicenda che lega Penelope agli ambienti culturali istituzionali, non solo legati al PSI, ma anche alla gestione dei grandi Enti.

Penelope fu indubbiamente un personaggio chiave della politica culturale del Partito Socialista nell’ambito delle arti figurative.

Nel secondo dopo guerra infatti, era stato membro del direttivo del Sindacato degli Artisti della CGIL, nonché collaboratore e critico di molte riviste d’arte e cultura, senza contare

---

<sup>135</sup> Penelope M., Introduzione al Catalogo XXXVI Esposizione Internazionale d’Arte, La Biennale di Venezia, Venezia 1972, p. XVII

<sup>136</sup> Ruggeri G., in “Il Resto del Carlino”, novembre 1971

che al tempo della nomina era anche segretario presso il Comitato Italiano dell'Associazione Internazionale delle Arti Plastiche affiliato all'UNESCO.

Due articoli del mensile "Flash Art" di Giancarlo Politi, rispettivamente apparsi nei mesi di settembre 1968 e febbraio 1970, aiutano mettere in luce le già ben note mire di Penelope sull'ente e il clientelismo a cui erano sottoposti i grandi enti italiani incaricati della promozione artistica.

Nel primo articolo intitolato "*La Tela di Penelope ovvero il PSU e la Biennale*" il giornalista racconta della partecipazione di Penelope ad una tavola rotonda tenutasi a Lignano Sabbiadoro sulla crisi delle rassegne d'arte e di come si autoproclamò relatore ufficiale dello statuto socialista della Biennale, profetizzandone anche un'imminente elezione all'interno del comitato alla guida della Biennale di Venezia<sup>137</sup>, cosa che infatti avvenne tre anni più tardi nel 1971.

In realtà, l'articolo contribuisce anche a diradare la nebbia che avvolgeva l'ente Quadriennale riferendo che alcuni mesi prima della tavola rotonda, all'interno degli ambienti socialisti, si parlava di Penelope come di un sicuro successore del professor Fortunato Bellonzi alla segreteria dell'ente romano. Pare anche che gli esponenti del PSU avessero sollecitato a tal punto tale nomina da aver firmato un decreto di successione, ma che per motivi imprecisati si fosse soprasseduto, limitandosi a posticipare la rassegna e le nomine, anche in questo caso, a tre anni di distanza.

Da qui, si può guardare sotto nuova luce anche la battaglia politica sostenuta da Penelope fra il 1969 e il 1971 nei confronti dell'approvazione di uno statuto riformato, la cui paternità avrebbe necessariamente determinato una presa di potere da parte sua e del PSI, dopo che la sua ambizione a diventare commissario della Biennale fu disattesa per l'edizione del 1970.<sup>138</sup>

In queste circostanze venne pubblicata sul *Messaggero* una lettera, firmata dai più alti nomi dell'arte e della critica italiane<sup>139</sup>, contro la nomina di Penelope a vicecommissario per le arti figurative della Biennale di Venezia.

---

<sup>137</sup> "Non ci meraviglieremo se in questa escalation culturale, Mario Penelope sarà alla guida della Biennale di Venezia nei prossimi anni, con il PSU che permette ai suoi adepti di autonomarsi responsabili di una sezione culturale."

*La Tela di Penelope ovvero il PSU e la Biennale*, in "Flash Art", settembre – ottobre 1968

<sup>138</sup> *Penelope*, in "Flash Art", febbraio 1970

<sup>139</sup> Nello Ponente, Gillo Dorfles, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Guido Ballo, Toti Scialoja, Marisa Volpi, Achille Bonito Oliva, Franco Russoli, Giò Pomodoro, Giulio Turcato, Arnaldo Pomodoro, Lucio del Pezzo,

Nella suddetta lettera si diceva espressamente che l'assegnazione dell'incarico fu “*un'ulteriore manovra dilatoria dei partiti al Governo motivata piuttosto da miopi e contingenti interessi politici che dalla responsabilità e dall'impegno che loro competono, di tutelare gli alti valori artistici e culturali che quell'istituzione persegue nelle sue finalità*” contribuendo “*allo svilimento di questa cruciale Istituzione italiana*” e chiedendo “*alle autorità che hanno fatto questa scelta di rendere pubbliche le ragioni di merito che l'hanno motivata e decisa.*”<sup>140</sup>

Anche la Federazione Nazionale Artisti prese posizione nei riguardi della nomina dei quattro vicecommissari, definendola frutto del “costume autoritario delle forze conservatrici in aperta sfida alle attese degli intellettuali italiani”.<sup>141</sup>

In un articolo sul mensile *Arte e Società*, Nello Ponente constatò amaramente quanto il rapporto fra cultura e potere in Italia fosse esclusivamente basato su un vincolo di sudditanza della prima alla seconda, lamentando l'assenza di un rapporto dialettico tra le due e facendo necessariamente della Biennale, come anche delle altre manifestazioni artistiche nazionali, nient'altro che “un organo di sottogoverno”<sup>142</sup>.

Nonostante le legittime polemiche, il 20 luglio 1971 si raggiunse la prima tappa per quella che si credeva essere una celere approvazione dello statuto: il Senato lo approvò con larga maggioranza, ad eccezione dei partiti di sinistra, Partito Comunista e socialproletari, e di MSI. La riforma venne giudicata limitata e parziale<sup>143</sup> dal PCI a causa dell'mancanza di considerazione nei confronti della proposta di creare all'interno della Biennale un centro studi, di ricerca ed elaborazione per la musica elettronica, molto caro al partito.

Il nuovo statuto, composto come il precedente di 37 articoli, presentava alcune innovazioni, seppur labili, lasciando però inalterata la struttura di fondo, che consentì alla Camera una modifica sostanziale del decreto al momento dell'esame e della successiva approvazione l'anno successivo, il 26 luglio 1973<sup>144</sup>.

Con lo statuto del '71, l'Ente Autonomo Biennale di Venezia divenne su carta un istituto di cultura democraticamente organizzato, che aveva lo scopo di fornire documentazioni

---

Carlo Battaglia, Andrea Cascella, Maria Luisa de Romans, Mario Radice, Mario Ceroli, Carla Accardi, Pietro Cascella, Giuseppe Gatt, Carmen Morales.

<sup>140</sup> A proposito di Biennale, in “Il Messaggero”, 3 luglio 1971

<sup>141</sup> Federazione Nazionale Artisti: democratizzare le istituzioni culturali, in “L'Unità”, 6 luglio 1971

<sup>142</sup> Ponente N., *La Biennale degli equilibri più avanzati*, in “Arte e Società”, marzo – aprile 1972, pp.13, 14

<sup>143</sup> R.M., *Biennale: approvato lo statuto*, in “Il Corriere della Sera”, 21 luglio 1971

<sup>144</sup> Legge del 26 luglio 1973, n. 438



e comunicazioni intorno alle arti e nell'ambito delle attività artistiche e di promuovere in modo permanente iniziative idonee alla conoscenza, alla discussione e alla ricerca.

Le modifiche vennero attuate soprattutto sul piano dell'esecutivo.

Diventarono organi dell'Ente il collegio sindacale e il consiglio direttivo, formato da membri designati da organi governativi e locali, questa volta con carica quadriennale e non riconfermabile.

Comparvero poi le figure del segretario generale, nominato dal consiglio direttivo con il compito di coordinare tutte le attività dell'Ente, e quelle dei quattro direttori per i rispettivi settori delle arti (arte visive, cinema, teatro, musica) responsabili della preparazione e dello svolgimento dell'attività dell'Ente, nominati ogni due anni dal consiglio direttivo e coadiuvati da commissioni di esperti, tanto italiani quanto stranieri, entrambi con rapporti di lavoro a termine.

Furono previsti inoltre un conservatore dell'Archivio storico, un capo ufficio stampa, un direttore amministrativo e altri funzionari.

Trattandosi di una situazione di emergenza, come lo stesso Penelope tenne a specificare<sup>145</sup>, il consiglio di amministrazione venne sostituito dalla persona del commissario straordinario, in questo caso da Filippo Longo e, non essendo ancora attiva la riforma, i quattro direttori vennero sostituiti dai vicecommissari con nomina diretta da parte del Presidente del Consiglio Colombo, a scapito della presunta democraticità propagandata.

Il 27 dicembre 1971, durante una riunione della sottocommissione e dei commissari dei paesi stranieri, venne definito il piano delle mostre per la XXXVI Biennale.

Piano che tenne conto dei principi di ampliamento e di articolazione dell'ente previste dalla nuova regolamentazione e che venne reso pubblico, con molto ritardo, solo il 17 gennaio 1972.

Il nutrito programma prevedeva l'organizzazione di 11 mostre di cui alcune storico-artistiche, altre informative e altre ancora sperimentali, sotto il segno comune di "opera o comportamento", linea tematica elaborata dal commissario per il padiglione italiano Francesco Arcangeli.

---

<sup>145</sup> Francalanci Ernesto L., *La struttura condizionata. Analisi di due modelli di enti espositivi pubblici*, in "L'Uomo e l'Arte", agosto 1971, pp.30-40

Sebbene ci si trovi ancora ben lontani dalle Biennali tematiche ormai divenute una consuetudine contemporanea, la commissione decise che il tema dato alla sezione italiana avrebbe conferito un indirizzo unitario di ricerca a tutta l'esposizione, lasciando piena libertà ai vari paesi sulla possibilità di aggregarsi alla proposta o di presentare una propria libera ricerca.

La decisione può essere letta come un effettivo tentativo di orientare la Biennale verso esposizioni più coerenti e lontane dal modello consueto e sterile delle mostre *salon*, tuttavia, come vedremo, la spinta innovatrice sarà affiancata, com'è tipico delle fasi di transizione, da una volontà consistente di "ritorno all'ordine" dopo i precedenti del 1968 e della sperimentazione del '70, ravvisabile soprattutto nell'ottica delle grandi mostre retrospettive.

Fu stabilito dal programma che il Padiglione Centrale dei Giardini pubblici di Castello ospitasse sei mostre, esclusa *Opera o Comportamento* del Padiglione Italia.

La prima mostra, *Aspetti della scultura italiana contemporanea*, tenutasi nelle prime 14 sale del Padiglione centrale e curata da Giovanni Carandente, Giuseppe Marchiori e dagli scultori Andrea Cascella e Quinto Ghermandi, presentò un quadro rigorosamente selezionato di scultori italiani dagli anni '50 in poi, affiancando a nomi noti del secondo dopoguerra, come Ettore Colla, Pietro Consagra, Lucio Fontana, Fausto Melotti, Leoncillo Leonardi le nuove ricerche di Pino Pascali, Francesco Lo Savio, Paolo Scheggi, Valerio Trubbiani e Pierluca (degli Innocenti).

Lo studio si circoscrisse ai due decenni 1950-1970 interrotti da una data cruciale di crisi il 1960, "certamente una svolta storica, sia per il rapido declino delle concezioni artistiche tradizionali, sia per il logoramento, anche più rapido delle mode e delle teorie di un'avanguardia, molto spesso diventata routine"<sup>146</sup>.

Nella 15° sala venne allestita la mostra *Grafica sperimentale per la stampa* curata da Erberto Carboni, Leo Lionni e Albe Steiner, che si propose, per la prima volta alla Biennale di Venezia, di dare un panorama internazionale della grafica di ricerca presentando sia opere grafiche che tridimensionali. *Grafica sperimentale* venne pensata in dialogo con la mostra *Grafica d'oggi* allestita nelle sale del museo d'arte moderna di Ca' Pesaro e curata da Federico Brook, Luca Crippa, Andrea Emiliani, Mauro Reggiani

---

<sup>146</sup> Marchiori G., *Aspetti della scultura italiana contemporanea*, Catalogo XXXVI Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Venezia 1972, p. 3

e da Mario Penelope, che allo stesso modo presentò le ultime ricerche in campo grafico di circa duecento artisti internazionali.

Continuando con il Padiglione Centrale abbiamo *Quattro Progetti per Venezia* che offrì all'attenzione degli spettatori quattro piani pensati per la città lagunare e mai realizzati, ad opera di cinque celebri architetti: Carlo Scarpa e Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Louis Khan, Isamu Noguchi.

Le sale 29 e 30 furono invece occupate dalla mostra a cura di Renato Barilli e Daniela Palazzoli *Il libro come luogo di ricerca*, di particolare interesse poiché si occupò di esporre i risultati delle ricerche nel settore del libro d'artista, in un periodo compreso fra il 1960 al 1972. "Il libro è l'opera" si legge nella presentazione del catalogo "un'opera che racconta la propria creazione ed esibisce il modo in cui è stata scritta, disegnata, fotografata, stampata, confrontata e pensata."<sup>147</sup>

Di conseguenza, nelle intenzioni di Barilli, la mostra andava considerata come un'estensione delle rassegne dedicate al comportamento, poiché si proponeva di indagare come artisti e scrittori<sup>148</sup> avessero reagito al soppiantamento del libro da parte dei nuovi media (cinema, radio, televisione) in un'era post -gutemberghiana<sup>149</sup>. Il libro si configura come il territorio su cui l'artista si rifiuta di farsi decifrare attraverso codici convenzionali e meccanismi oggettivi di riferimento<sup>150</sup> documentando solo il suo pensiero creativo e progettuale. Cambiando il suo linguaggio, attraverso travestimenti, deformazioni e distruzioni, il libro acquisisce lo statuto stesso di opera d'arte.

L'ultima mostra del Padiglione Centrale fu *Video-nastri* prodotta e curata da Gerry Schum, di fondamentale importanza poiché segnò il definitivo ingresso della video-art all'interno dei circuiti ufficiali dell'arte d'avanguardia.

Dopo *Gennaio '70*, di cui si è già parlato nel primo capitolo, la prima mostra in Europa di video oggetti, *Video-nastri* scrisse un nuovo capitolo in questo campo.

---

<sup>147</sup> Palazzoli D., *Il libro come luogo di ricerca*, Catalogo XXXVI Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Venezia 1972, p. 21

<sup>148</sup> Per citarne alcuni: Ketty La Rocca, Gilbert & George, Joseph Kosuth, La Monte Young e Maria Zazeela, Mario Merz, Bruno Munari, Sarenco, Giuseppe Penone, Luca Patella, Giulio Paolini, Lawrence Weiner insieme a Andy Warhol, Marshall McLuhan e Allen Ginsberg.

<sup>149</sup> In riferimento alla teoria di Marshall McLuhan e alla mostra "*I denti del drago: le trasformazioni della pagina e del libro nell'era post-gutemberghiana*" presso la Galleria "L'Uomo e l'Arte", Milano giugno - luglio 1972

<sup>150</sup> Ibidem.

Artisti come Gino De Dominicis<sup>151</sup>, Mario Merz<sup>152</sup>, Daniel Buren<sup>153</sup> e altri già familiari con tale tipo di tecnologia, Richard Serra<sup>154</sup>, Joseph Beuys<sup>155</sup>, Jan Dibbets<sup>156</sup>, ebbero la possibilità di mostrare e produrre direttamente video-oggetti nel corso della Biennale, grazie all'organizzazione e alle attrezzature fornite dalla Television Gallery e sotto le indicazioni critiche di Renato Barilli.

In concomitanza con la mostra venne organizzato da Schum anche un video-laboratorio atto a registrare e trasmettere "processi, atteggiamenti, ovvero i comportamenti"<sup>157</sup> avvenuti durante la rassegna, affinché potesse essere sottolineato il dualismo fra le tradizionali opere d'arte risultanti da attività tecniche e l'arte intesa come processo e performance.

*Pérsone 2*, la mostra ideata dagli Incontri Internazionali d'arte e curata da Achille Bonito Oliva, si sarebbe dovuta tenere nel settembre del 1972 presso l'auditorium, ma non ebbe mai luogo a causa del prolungamento dei lavori di quest'ultimo, ultimato solo nel 1977.

Il primo appuntamento con *Pérsone* avvenne durante il Festival Internazionale del Teatro di Belgrado nel 1971 e la replica durante la rassegna veneziana avrebbe dovuto completare il ciclo di esposizioni legate al comportamento, presentando una serie continua di gesti teatrali compiuti da artisti mediante l'azione e "la presenza flagrante del proprio corpo".<sup>158</sup>

Quattro furono invece le mostre pensate al di fuori dei confini dei Giardini Napoleonici. *Capolavori della Pittura del XX secolo 1900-1945* venne allestita nell'ala napoleonica del Museo Correr dall'architetto Carlo Scarpa e fu il frutto della collaborazione fra i

---

<sup>151</sup> Tentativo di volo; Quadrati – cerchi, 6 min.

<sup>152</sup> Lumaca, 4 min.

<sup>153</sup> Recupero – cancellatura, 10 min.

<sup>154</sup> Mano che afferra il piombo/ Mani che ammucchiano terre / Mani legate, 14 min.

<sup>155</sup> Eurasienstab, 21 min.; Filz - TV, 10 min.

<sup>156</sup> Quattro diagonali, 2 min.

<sup>157</sup> Schum G., *Video-Nastri*, Catalogo XXXVI Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Venezia 1972, p. 32

<sup>158</sup> Bonito Oliva A., *Pérsone 2*, Catalogo XXXVI Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Venezia 1972, p. 35

Artisti partecipanti: Vito Acconci, John Baldessari, Ben Vautier, Joseph Beuys, Alighiero Boetti, Christian Boltanski, Trisha Brown, Daniel Buren, Pierpaolo Calzolari, Giuseppe Chiari, Gino De Dominicis, Walter De Maria, Luciano Fabro, Terry Fox, Gilbert and George, Dan Graham, Jannis Kounellis, La Monte Young, Mario e Marisa Merz, Charlotte Moorman, Robert Morris, Bruce Nauman, Yoko Ono e John Lennon, Dennis Oppenheim, Palermo, Giulio Paolini, Steve Paxton, Vettor Pisani, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Klaus Rinke, Andy Warhol.

commissari italiani Marco Valsecchi e Mauro Reggiani con i funzionari di tre gallerie nazionali estere: Jiří Kotalík direttore della Narodni Galerie di Praga, Jacques Lassaigne conservatore del Museo de la Ville di Parigi ed Erich Steingraber direttore della Neue Pinakothek di Monaco.

La mostra presentava circa ottanta capolavori dei pittori più importanti del secolo da Picasso a Kandinsky, da Braque a Malevic, Boccioni, Schwitters, Derain, De Chirico, Matisse, Morandi, fino a Klee e Casorati.

Inserendosi nella tradizione delle mostre storiche della Biennale, riscosse un grande successo di pubblico, ma suscitò aspre critiche a causa delle numerose esclusioni e della sua natura disomogenea ed estetizzante che puntava sul concetto problematico e anacronistico del capolavoro senza seguire una vera e propria linea storica.<sup>159</sup>

*Sculture nella città* costituì invece un'integrazione a *Aspetti della scultura italiana contemporanea*, così come *Grafica d'oggi* fu affiancata a *Grafica sperimentale per la stampa*.

Nel quadro dell'estensione delle manifestazioni per la Biennale a tutto il tessuto urbano, nel cortile di Palazzo Ducale e nei campi veneziani vennero collocate le sculture dei 33 artisti partecipanti, scelti dai commissari dei rispettivi paesi d'appartenenza, costituendo il primo tentativo di "evasione" della Biennale dagli edifici tradizionalmente deputati. Alla mostra venne dato lo stesso titolo della rassegna organizzata dieci anni prima da Giovanni Carandente nella città di Spoleto, in occasione del celebre Festival dei due Mondi. Il confronto fra i due eventi fu inevitabile: a Venezia la mostra non ottenne i risultati sperati a causa del peculiare tessuto urbano che tendeva a "soffocare" le sculture urbane non permettendo una giusta valorizzazione come a Spoleto.

Le ultime due mostre del programma furono *Arti Decorative* allestita presso l'ex chiesa di San Basso, curata da Piero Barbini, Mario de Luigi, Luciano Gaspari, Giovanni Mariacher, Guido Pecocco e dall'architetto Valeriano Pastor a cui parteciparono solo artisti e designers scelti dalla commissione e *Venezia: ieri, oggi, domani* tenutasi presso il Padiglione delle Arti Decorative, curata dal critico d'arte Toni Toniato con la collaborazione di Sergio Pozzati.

Divisa in tre sezioni, la mostra si distinse per il suo carattere internazionale, raggruppando la produzione di un grande numero di artisti che avessero come tema la città di Venezia.

---

<sup>159</sup> Rizzi P., *Una Biennale stanca*, in "Il Gazzettino", 28 settembre 1972

A partire dalle acqueforti di Boccioni, dai disegni di Bonnard e dagli acquerelli di De Pisis e Zoran Music si giunse fino a lavori orientati al versante del comportamento, come quelli di Fabrizio Plessi e Concetto Pozzati.

Con queste premesse, la XXXVI Biennale venne ufficialmente inaugurata dal presidente della repubblica Giovanni Leone l'11 giugno 1972, segno inequivocabile del rientro della crisi: la Biennale, dimentica degli slanci rivoluzionari e innovatori del 1968, viene nuovamente salutata dagli organi governativi.

A tal proposito, le parole dell'allora Ministro della Pubblica Istruzione Riccardo Misasi, intervenuto durante il discorso di apertura, sono inequivocabili:

“Di fronte ai vari problemi dell'auspicata riforma il mondo stesso della cultura e dell'arte non ha espresso indicazioni univoche o facilmente conciliabili, generando non poche perplessità anche in chi tali indicazioni deve recepire e tradurre in norme concrete. Perplessità aggravate altresì da ogni manifestazione infelice che finisce per indebolire la rivendicata autonomia di gestione, discredita la sperimentazione e la ricerca di nuove forme effettive, contraddice quella stessa conclamata socialità dell'arte che per essere veramente tale deve dunque pur sempre se non rispecchiare, almeno non offendere i valori essenziali del gusto e della dignità umana avvertiti come tali dalla società stessa.”<sup>160</sup>

Ebbe così inizio la Biennale del “compromesso”.<sup>161</sup>

### **3.2 Il Padiglione Italia: Opera o Comportamento.**

Il compito di formulare un tema critico unitario per la Biennale fu affidato da Mario Penelope a Francesco Arcangeli, storico dell'arte, docente e direttore della Galleria d'Arte Moderna di Bologna dal 1958 al 1968. Allievo di Longhi, fu un grande sostenitore della pittura naturalista del gruppo degli Otto e del gruppo Origine.

Al momento della proposta per l'incarico, Arcangeli si disse subito convinto a proporre il tema Opera o Comportamento, poiché rappresentava “la rapida conclusione di un lavoro ormai abbastanza inoltrato e maturato dagli eventi dell'ultimo quadriennio”<sup>162</sup>.

---

<sup>160</sup> Leone ha inaugurato la XXXVI Biennale, in “Corriere Adriatico”, 12 giugno 1972

<sup>161</sup> Rizzi P., in “Il gazzettino di Venezia”, giugno 1972

<sup>162</sup> Arcangeli F., Catalogo XXXVI Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Venezia 1972, p. 91

Vale a dire che esso rappresentava l'esito sintetico ideale di ciò che era avvenuto nel mondo dell'arte dopo il 1968 e delle discussioni che si erano sviluppate in Italia attorno al tema dell'arte povera e della morte dell'arte.

Inoltre, si fondava sulla dialettica fra “quella superficie piana convenzionalmente rettangola, medium a cui è ancora possibile affidare tutto”<sup>163</sup>, quindi fra gli artisti che materialmente ancora sceglievano di dipingere e scolpire con liberi mezzi affidando il proprio messaggio all'oggetto e gli artisti che invece “dequalificavano” l'opera a presenza esistenziale, scegliendo al contrario di risolvere fisicamente o concettualmente il binomio arte – vita attraverso l'azione, letteralmente “comportandosi.”

Furono scelti a rappresentanza dell'opera Giuseppe Guerreschi, Pompilio Mandelli, Mattia Moreni, Ennio Morlotti e Giulio Turcato, “la solita Padania”<sup>164</sup> come li definisce Arcangeli, in riferimento alle male voci di corridoio che al tempo serpeggiavano fra chi giudicava la scelta tematica passatista e conservatrice.

Alberto Burri, pur invitato a far parte della mostra del padiglione italiano, si ritirò prontamente a causa delle scelte, a suo dire, troppo provinciali dell'Arcangeli, così come declinò l'invito a far parte della X Quadriennale. Analogamente, anche Giuseppe Capogrossi venne invitato in quanto parte del Gruppo Origine, ma anche lui si rifiutò di partecipare. Dopo la sua morte, avvenuta il 9 ottobre 1972, le sue opere furono invece esposte alla X Quadriennale all'interno della mostra *Situazione dell'arte non figurativa*. Vale la pena sottolineare che la sezione non figurativa romana fu corredata da una mostra retrospettiva dal titolo *Linee di ricerca non figurativa in Italia dal 1930 al 1965* coordinata da Nello, Antonio Corpora, Achille Perilli, Lorenza Trucchi e Cesare Vivaldi, in cui si diede ampio spazio allo studio e all'analisi del razionalismo e dell'astrattismo comasco e milanese e a movimenti come il Gruppo degli Otto, Forma 1, Movimento Arte Concreta e Gruppo Origine.

La “fede cieca” riposta da questi artisti nell' “opera” pareva essere ad Arcangeli una buona ragione per motivare la sua scelta, ma la presentazione in polarità col comportamento non convinse la critica e l'opinione pubblica. Furono mossi dei rimproveri sull'arbitrarietà delle scelte degli artisti presentati e della non inclusione della

---

<sup>163</sup> Ivi. p. 92

<sup>164</sup> Ibidem.

scultura all'interno del versante opera, senza contare che lo scarto generazionale troppo ampio tra le due sezioni dava vita ad un confronto senza esito.

“Un colpo al cerchio dell'avanguardia (ma quale?) e a quello della retroguardia” scrisse Nello Ponente.<sup>165</sup>

Franco Russoli sul “Il Mondo”<sup>166</sup> si esprime più moderatamente: “Ci sarà consentito quindi affermare che il nostro giudizio dovrà limitarsi al confronto fra ciò che Francesco Arcangeli ritiene che rappresenti al meglio la pittura italiana d'oggi e ciò che Renato Barilli reputa esauriente rappresentazione delle varie proposte comportamentali.

Sarà cioè un confronto di opinioni critiche di tutto riguardo e perciò del massimo interesse culturale, ma può giustificarsi il dubbio che alcune testimonianze fondamentali non siano state esibite dagli illustri patrocinatori.”

Sul magazine “Arte Nuova Oggi” si legge che venne a mancare quella tensione drammatica che caratterizzava la situazione artistica coeva e questo per cause di ordine metodologico: “non si può dire che pittori come Morlotti, Moreni, Mandelli e Turcato, pur con tutto il rispetto dovuto al loro significativo lavoro siano caratterizzanti, nel 1972, di quella produzione artistica che ancora ha fede nel valore e nell'importanza dell'opera”.<sup>167</sup>

Anche Filiberto Menna fu della stessa idea: “l'eterogeneità della commissione italiana si è ripercossa sulla eterogeneità della rappresentanza degli artisti italiani [...] Così impostata, la formula presenta una grossa sfasatura e il discorso critico risulta ben poco chiaro.”<sup>168</sup>

Tuttavia, va riconosciuto ad Arcangeli, diviso fra la fedeltà longhiana e una vivace e generosa curiosità per gli avvenimenti artistici più recenti, l'indiscutibile merito di aver dato credito e consacrazione ad una generazione di giovani guidati criticamente dall'altresì novizio Barilli.

---

<sup>165</sup> Ponente N., *La Biennale degli equilibri più avanzati*, in “Arte e Società”, marzo – aprile 1972, pp. 13 - 14

<sup>166</sup> Russoli F., *Un torneo a Venezia*, in “Il Mondo”, giugno 1972

<sup>167</sup> In “Arte Nuova Oggi”, Jesi agosto 1972

<sup>168</sup> Menna F., *XXXVI Biennale di Venezia*, in “Il Mattino”, 13 giugno 1972



Dalle testimonianze di quest'ultimo si evince che a collaborare alla mostra fosse stato invitato anche Germano Celant, "il campione dominante di questo fronte innovativo"<sup>169</sup>, che però si ritirò quasi subito dalla partecipazione.

Per la scelta dei sei artisti da includere nella sezione "comportamento", contro i cinque dell'"opera", Barilli decise proprio di iniziare il reclutamento dalle fila dell'Arte Povera. Si cominciò da Mario Merz, nato circa un decennio prima dei suoi seguaci e formatosi nell'ambito dell'Informale pittorico, al quale venne assegnata una sala attigua ad un canale nel quale ormeggiare una barca da pesca.

In questa circostanza, Merz realizzò il *Vascello Fantasma*: nient'altro che una tipica barca veneziana solitamente utilizzata per il trasporto di ortaggi, verniciata di bianco e sulla cui superficie interna vennero iscritti una serie di numeri, le celebri sequenze di Fibonacci secondo cui un numero si forma a partire dalla somma dei due numeri che lo precedono. Decise poi di sistemare su un'estremità del vascello un piccolo igloo, secondo Merz la casa primigenia della storia dell'uomo, realizzato insieme a sua moglie Marisa con sacchetti di stoffa.

L'allestimento interno della sala vera e propria presentava un secondo igloo, nuovamente in stoffa, ma con l'aggiunta di tubi al neon e combinato ad un gruppo di fotografie appese alle pareti.

La serie di scatti intitolata "*A real sum of people – Pub George UV, Kentish Town London*" si basa nuovamente sulla sequenza fibonaccica: nelle dieci immagini, che mostrano gli interni di un pub londinese, prima vuoto poi via via sempre più gremito, i numeri sono posti in corrispondenza dei commensali fra i quali è visibile anche Merz stesso.

Il tema viene ripetuto anche nella sezione video curata da Schum, per la quale realizzerà il video *Lumaca*, in cui si vede l'artista appoggiare una lumaca su un vetro e disegnare una spirale e numeri.

Continuando sulla linea dell'Arte Povera, il secondo artista scelto fu Luciano Fabro, iniziato allo spazialismo negli anni Cinquanta insieme ad Enrico Castellani e membro del movimento torinese dal 1967.

---

<sup>169</sup> *Comportamento. Biennale di Venezia 1972. Padiglione Italia*, Centro Pecci Prato, Silvana Editore, Prato 2017, p. 6

L'opera *Penelope* esposta alla Biennale fa parte di una lunga serie di oggetti analoghi realizzati a partire dal 1968, ma con materiali di vario tipo, dal vetro al marmo e al bronzo. *Penelope* è composta di nove sculture a forma di artiglio, probabilmente di volatile, in puro cristallo di Murano agganciate al soffitto della sala con fasci multiformi di colore azzurro vivo in seta shantung, realizzati dalla sapienza sartoriale della madre dell'artista. La relazione tattile con l'opera, o con l'ambiente, è qui l'elemento centrale: ogni artiglio è diverso dall'altro e incarna alla perfezione la diarchia tipica dell'arte di Fabro, divisa fra verticalità geometrica e opulenza barocca.

Benché l'Arte Povera fornisse un gran numero di validi artisti, Renato Barilli deciso ad includere anche personalità estranee ad essa, iniziò a guardare con interesse agli artisti della piccola galleria bolognese "2000", il cui proprietario Giancarlo Franchi, era legato al critico da un lungo rapporto di amicizia.

Fra loro venne scelto Germano Olivotto, artista veneziano, che pur non appartenendo al poverismo ufficiale era molto vicino alle pratiche di Merz per l'uso del neon affiancato ad elementi naturali, in questo caso rami d'albero. I lavori presentati da Olivotto furono "*Sostituzioni*", un gruppo di diapositive che documentavano alcuni suoi interventi atti a rimpiazzare la totalità o una parte di un elemento naturale con uno o più tubi al neon, e *Indicazioni*, un progetto video realizzato nella primavera del 1972 in cui Olivotto documentò un suo intervento ambientale in Corso del Popolo a Mestre nel quale riuscì a sostituire il ramo di un albero con un tubo al neon di 360 centimetri

Sempre dagli spazi della galleria "2000" proveniva Franco Vaccari.

Nel 1972 si era già indirizzato verso le prime "Operazioni in tempo reale", una serie di eventi in cui l'artista instaurava un processo inclusivo e aperto con il pubblico che ne diventava il protagonista. Il concetto di "reale", inteso non come realismo e quindi come volontà di rappresentazione, ma teso invece alla presa diretta della realtà tramite macchine fotografiche e Polaroid, le istantanee per eccellenza, costituisce il cuore della ricerca dell'artista modenese.

Da qui l'idea di installare all'interno della propria sala del Padiglione Centrale una comunissima cabina photomatic, in cui gli utenti erano invitati a "lasciare una traccia del proprio passaggio", come sancito dalla grande scritta su parete bianca.

Le pareti furono appositamente lasciate vuote poiché era previsto che il pubblico vi affiggesse i risultati degli scatti affinché la visione e la condivisione fossero immediate.

A Biennale conclusa, le strisce fotografiche ricavate furono più di seimila. Ognuna di loro mostrò diverse reazioni da parte del pubblico e dunque diversi usi dell'istantanea: il coinvolgimento senza deviazioni e l'assenza di un regolamento nello scatto fecero scaturire autoritratti fatti di smorfie, scherzi, nudità esposte ed effusioni amorose. Va precisato che l'intento di Vaccari non volle essere né antropologico né catalogatore, l'obiettivo fu la mera mostrazione del flusso vitale attraverso un inconscio di tipo tecnologico. Come lui stesso ha dichiarato: "si può parlare di fotografie solo quando queste sono il risultato dell'azione strutturante dell'inconscio tecnologico. Non è importante che il fotografo sappia vedere, la macchina fotografica vede per lui."<sup>170</sup>

Il quinto artista scelto fu Gino De Dominicis.

Giovanissimo artista anconetano, venne convocato a soli venticinque anni da Renato Barilli, colpito a suo dire, "dalla forza straripante"<sup>171</sup> delle sue invenzioni. Il critico che era assiduo frequentatore della galleria romana "L'Attico", autentica fucina di giovani promesse delle nuove tendenze, permise a De Dominicis di prendere parte a *Gennaio '70* e alle XXXVI edizione della Biennale.

De Dominicis si presentò a Venezia con un progetto ambizioso giocato tutto intorno al tema dell'immortalità, o meglio, della possibilità di sconfiggere la morte rovesciando l'idea moderna del tempo, che determinò a sua volta una complessa articolazione della sala.

Egli vi espose i due *Gemelli*, letteralmente due persone intente a leggere e ascoltare la famosa *Lettera sull'immortalità*<sup>172</sup> seduti in mezzo ad una platea di sedie vuote, seguiti specularmente da *Tempo, lo sbaglio e lo spazio* opera composta da due scheletri, uno umano con pattini e l'altro di cane e *Immortalità* in cui due figure viventi, un vecchio e un giovane si guardano mentre sono appesi al soffitto.

La quarta opera fu *Seconda soluzione di immortalità* che conteneva in sé *Palla di gomma nell'attimo immediatamente precedente il rimbalzo*, *Attesa di un casuale movimento molecolare generale in una sola direzione tale da generare un movimento spontaneo della pietra*, nient'altro che una pietra di circa 40 centimetri, *Cubo invisibile*, formato dal perimetro di un quadrato tracciato a terra con vernice bianca e *Manifesto funebre*, sul

---

<sup>170</sup> *Comportamento. Biennale di Venezia 1972. Padiglione Italia*, Centro Pecci Prato, Silvana Editore, Prato 2017, p. 77

<sup>171</sup> Ivi. p.11

<sup>172</sup> *La Lettera sull'immortalità* fu scritta da Gino De Dominicis e pubblicata dal magazine Flash Art nel 1971.

quale è stampato il nome Gino De Dominicis. L'intero sistema venne posto sotto lo sguardo di Paolo Rosa, un ragazzo affetto da sindrome di down al quale venne appeso al collo un cartello contenente la scritta "seconda soluzione di immortalità."

L'opera generò uno scandalo di vastissime proporzioni. La cronaca dell'epoca si scatenò nell'inventare i retroscena più impensabili sull'impiego del Rosa all'interno della sala, chiusa pochi minuti dopo la vernice dell'8 giugno<sup>173</sup> e riaperta solo una volta che il ragazzo fu sostituito con una bambina.

Secondo le dichiarazioni di De Dominicis, il suo intento fu quello di mostrare un modo di stare al mondo, uno stato dell'essere non legato allo scorrere progressivo del tempo e di conseguenza al di là della morte.<sup>174</sup>

L'artista venne denunciato per sottrazione di incapace, nonostante avesse dichiarato di essersi accordato con i genitori del ragazzo anche per un compenso in denaro che gli sarebbe stato elargito.

Si parlò di un De Dominicis in odore di nazismo<sup>175</sup>, di una "stupida bravata"<sup>176</sup>, "di offesa volgare all'arte e al senso morale"<sup>177</sup>, di una provocazione come diretta conseguenza della sottocultura italiana.<sup>178</sup>

La campagna di stampa provocò un grave danno di immagine non solo all'artista, ma mise in crisi l'intero sistema Biennale, già vacillante e gravò non poco sulla comprensione del già poco accolto "comportamento" da parte del pubblico.

Nei giorni successivi la sala venne completamente chiusa al pubblico e le opere vennero sostituite da un video prodotto da Gerry Schum, intitolato "*Gino De Dominicis vi vede – Terza soluzione di immortalità*".

Per concludere la sezione comportamento Vasco Bendini fu il sesto artista a partecipare alla mostra. Invitato in riconoscimento della sua fase pionieristica pre-sessantotto, consistente in installazioni e performances a proseguo della corrente dell'Informale

---

<sup>173</sup> Le opere di De Dominicis non compaiono neanche nel catalogo ufficiale della XXXVI Esposizione Internazionale d'arte.

<sup>174</sup> Guercio G., *L'arte non evolve. L'universo immobile di Gino De Dominicis*, Johan&Levi, Milano 2015

<sup>175</sup> Guttuso R., in "Il Giorno", giugno 1972

<sup>176</sup> Valsecchi M., in "Il Giorno", 11 giugno 1972

<sup>177</sup> Preti L., *Offesa volgare all'arte e al senso morale*, in "La Fiera Letteraria", 18 giugno 1972

<sup>178</sup> Pasolini P., *Il Mongoloide alla Biennale è il prodotto della sottocultura italiana*, in "Il Tempo", 25 giugno 1972

pittorico, nel 1972 Bendini era ormai tornato completamente al versante dell'opera, presentando così sei tele dipinte a tecnica mista.<sup>179</sup>

Bendini, si rivelò essere a tutti gli effetti “una soluzione ponte”<sup>180</sup> tra i due settori e la sua inclusione all'interno del comportamento trovava giustificazione nella sua ricerca tesa alla liberazione esistenziale e di conseguenza anche della tela stessa in quanto prodotto di un comportamento.

“Conta quello che facciamo, piuttosto che quello che siamo: il nostro essere, anzi, va incessantemente sacrificato, nascosto, o per lo meno inscatolato, messo in conserva, perché sopravviva qualcosa di più saldo e duraturo [...] con lo svantaggio di allargare in tal modo il divario tra la vita di tutti i giorni e la sfera severa dell'arte.”<sup>181</sup>

In sintesi, l'intento della sezione comportamento fu proprio quello di “ribaltare una simile prospettiva e di muovere al riscatto programmatico di tutte le nostre facoltà, di tutti i tipi di intervento sul mondo”<sup>182</sup> o per lo meno di verificare se tale alternativa avesse potuto verificarsi in un futuro immediato.

Per concludere, *Opera o Comportamento* può essere confrontata con quella che fu la sua corrispondente durante la X Quadriennale Romana: *La ricerca estetica dal 1960 al 1970*. La scelta di riunire opere realizzate con tecniche tradizionali alle nuove tendenze e ai nuovi media (video, televisione, installazioni, libro d'artista) operata alla Biennale non convinse all'unanimità. Per questo motivo a Roma si decise di separare le due sfere, lasciando all'arte comportamentale lo spazio di un'intera mostra in cui l'unico confronto ammesso sarebbe stato quello con sé stessa.

---

<sup>179</sup> *Fino ad una data*, 1971; *Il cammino bianco*, 1971; *Una ultima data*, 1971; *Una data*, 1971; *Una certa notte*, 1971; *Notte di quiete*, 1971; *Un certo giorno*, 1971.

<sup>180</sup> Barilli R., *Catalogo XXXVI Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Venezia 1972*, p. 93

<sup>181</sup> *Ivi*. p. 90

<sup>182</sup> *Ibidem*.

### 3.3 Le mostre retrospettive alla XXXVI Biennale

I criteri secondo cui vennero sviluppate le mostre durante la Biennale e la lunga Quadriennale del 1972 furono opposti per forma e metodo. A Venezia si optò per una divisione fra pittura e scultura nelle retrospettive, mentre a Roma vennero presentate in combinazione, con l'unica differenza apportata dalla distinzione tra arte figurativa e non figurativa.

*Aspetti della scultura italiana contemporanea* costituì l'apporto più omogeneo, in termini qualitativi, e spettacolare della XXXVIa Biennale. Ordinata da Carandente, Marchiori, Cascella e Ghermandi, occupò quasi la metà del Padiglione Centrale dei Giardini. Marchiori scelse di puntare su una formula informativa e antologica in cui il termine "contemporanea" potesse riunire sia artisti nati nel 1899 come Lucio Fontana ed Ettore Colla sia personalità più giovani come quelle di Eliseo Mattiacci, Valerio Trubbiani, Paolo Scheggi e Beppe De Valle, nonché gli scomparsi Piero Manzoni e Pino Pascali.

Di conseguenza furono inclusi diversi apporti e tendenze, partendo dalle suggestive opere di Leoncillo Leonardi e da quelle fortemente plastiche di Alberto Viani si giunse fino alla presentazione delle "scenografie" di Alik Cavaliere, con processo shakespeariano e modella vivente, e alle installazioni di Eliseo Mattiacci con tavolo, telefono, penna e blocco di carta.

L'allestimento delle opere dei ventiquattro artisti<sup>183</sup> venne affidata completamente alla sapienza progettuale di Carlo Scarpa.

Nelle fasi organizzative si era pensato di invitare ben trenta artisti, ma fu proprio Giovanni Carandente, sostenuto da Scarpa, a proporre un numero limitato di nomi affinché si potesse ottenere "una mostra agile e viva."<sup>184</sup>

La mostra della scultura contemporanea fu collocata negli ambienti centrali del Padiglione Italia, che liberato dalle sovrastrutture aggiunte nel 1970 da Davide Boriani e

---

<sup>183</sup> Pietro Cascella, Alik Cavaliere, Ettore Colla, Pietro Consagra, Beppe Devalle, Lucio Fontana, Nino Franchina, Leoncillo Leonardi, Carlo Lorenzetti, Francesco Lo Savio, Edgardo Mannucci, Piero Manzoni, Umberto Mastroianni, Eliseo Mattiacci, Fausto Melotti, Umberto Milani, Pino Pascali, Pierluca, Arnaldo Pomodoro, Carlo Ramous, Paolo Scheggi, Giuseppe Spagnulo, Valeriano Trubbiani, Alberto Viani.

<sup>184</sup> Lanzarini O., *Carlo Scarpa. L'architetto e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia 1948 – 1972*, Marsilio Editore, Venezia 2004, p. 224

Livio Castiglioni per l'edizione sperimentale, ritrovò la purezza e l'essenzialità dell'architettura originaria.

Delle sale allestite da Scarpa, fatte di piani inclinati, soppalchi e scale, due appaiono particolarmente significative: l'ambiente che ospitò le sette opere di Nino Franchina e la sala assegnata a Valeriano Trubbiani.

Lo spazio della sala di Franchina era articolato mediante pannelli di colore bianco, apposti sulle pareti in modo da generare due involucri spaziali sovrapposti e ruotati in maniera differente. L'espedito rese l'area estremamente dinamica e la sua compressione fu particolarmente congeniale alla valorizzazione delle taglienti opere<sup>185</sup> di Franchina che sembravano così allungarsi ed essere risucchiate verso l'alto.

Le opere di Trubbiani<sup>186</sup> furono invece inserite in una sala dall'allestimento pressoché inesistente, fatta eccezione per la creazione di una sola linea che correva lungo la parte alta della parete a modo di limite ottico per la disposizione animata delle sculture.

La seconda mostra retrospettiva *Capolavori della pittura del XX secolo (1900-1945)* si tenne presso l'Ala Napoleonica del Museo Correr. Ideata da Marco Valsecchi e allestita nuovamente da Carlo Scarpa, ospitò circa 80 capolavori della pittura internazionale, alcuni di essi mai presentati in Italia

L'esposizione ottenne un grande successo di pubblico, anche grazie al tradizionale impianto a *salon* che il pubblico poteva facilmente esperire e dal quale non era disorientato.

Tra le opere importate in Piazza S.Marco possiamo citare: *Natura morta 1940* di Paul Klee, *Donna in Poltrona 1911* di Picasso, *All'interno della vita* di Max Ernst, *Il contadino catalano* di Mirò, *La macchia rossa* di Kandinskij, *La donna incinta e la morte* di Egon Schiele, *La danza in riva al mare* di Munch e *Donna distesa* di Braque.<sup>187</sup>

Scarpa si trovò nuovamente ad affrontare gli spazi dell'Ala Napoleonica dopo la rassegna d'arte contemporanea del 1949 e le mostre di Henri Toulouse Lautrec e di Giacomo Manzù rispettivamente avvenute nel 1952 e nel 1964 durante la XXXII Biennale.

---

<sup>185</sup> Ala rossa, 1952; Nike, 1958; L'uccello di fuoco, 1960; Lo stregone, 1962; Imera, 1996; Roncisvalle, 1970; Metelliana, 1972.

<sup>186</sup> Chirurgo fattura, 1970; Stato d'assedio, 1971; Quo Vadis 1; Passero solitario 3, 1972; Aruspice nervoso, 1971; Quo Vadis 2, 1972.

<sup>187</sup> Valsecchi M., Isgrò E., *Guida alla Biennale 1972*, in "Il Tempo", 16 giugno 1972

Per *Capolavori del XX secolo* decise di ridisegnare il perimetro della sala rivestendolo con alti pannelli foderati di stoffa scura. L'area fu inoltre coperta da un velario diviso in due dalla struttura che sorreggeva parte del sistema di illuminazione.

I quadri furono sistemati su pannelli di colore chiaro in aperto contrasto con i riquadri del pavimento volutamente lasciato intatto e a vista.<sup>188</sup>

L'ultima mostra retrospettiva segnò invece il ritorno dell'architettura all'interno della Biennale Internazionale d'arte dopo il 1968. Un elemento di congiunzione da non sottovalutare se si considera la volontà di rinnovamento seppur parziale messa in atto dalle commissioni, di cui fu membro anche Carlo Scarpa insieme a Ottolenghi, Favero, Lombroso e Tolloy.

Come si è già detto la mostra offrì all'attenzione dei visitatori i progetti di quattro architetti contemporanei sviluppati per la città di Venezia fra il 1953 e il 1972.

Il primo dei progetti fu il Memorial Masieri progettato da Frank Lloyd Wright nel 1953 sul Canal Grande e da destinare a foresteria per gli studenti dell'Istituto di Architettura veneziano. Alla fine degli anni '60 la famiglia Masieri, vedendosi rifiutato il progetto di Wright, perché non conforme al regolamento edilizio cittadino, si rivolse a Carlo Scarpa per il riordino interno dell'edificio. Il progetto si trovava ancora in attesa di approvazione nel 1972, ma venne ugualmente presentato alla Biennale poiché si intese focalizzare l'attenzione anche sui problemi urbanistici ed ecologici di Venezia, riproponendola come "capitale del suo territorio storico naturale"<sup>189</sup> e difendendola dallo sfruttamento e dal turismo di massa.

Anche il progetto di Le Corbusier per l'Ospedale civile rimase sospeso e si risolse in un nulla di fatto, così come quello di Louis Khan per un Palazzo dei Congressi da realizzarsi nell'area dell'Arsenale.

Nel 1970 poi l'architetto Isamu Noguchi venne invitato dall'ente turistico di Jesolo a visitare il parco in procinto di essere costruito sulle foci del fiume Sile.

Noguchi rimase molto colpito da quello spazio naturale e si incaricò di portare a termine il progetto, che però non vide mai la luce.

---

<sup>188</sup> Lanzarini O., *Carlo Scarpa. L'architetto e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia 1948 – 1972*, Marsilio Editore, Venezia 2004, p. 226

<sup>189</sup> *Quattro Progetti per Venezia*, Catalogo XXXVI Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Venezia 1972



Sebbene presentasse progetti architettonici di grande valore, la mostra di architettura venne aspramente contestata e definita “provocatoria e scandalistica”<sup>190</sup>, soprattutto per la natura della riflessione portata avanti, atta a condannare l’arretratezza culturale e la miopia dell’amministrazione urbana.

### **3.4 La XXXVIa Biennale fra nuovi media e Giornate del Cinema Italiano**

Oltre all’ingresso della video art nella persona di Gerry Schum e della sua Television Gallery di Dusseldorf, anche il cinema giocò un ruolo importante durante la Biennale del 1972: infatti, nei primi giorni di settembre si tennero per la prima volta le *Giornate del Cinema Italiano*.

Come già espresso, la nomina di Gian Luigi Rondi a commissario per la mostra cinematografica scatenò aperte polemiche e atti di dissenso da parte di ANAC e AACI (Associazione Autori Cinematografici) che sfociarono nelle proposte per un festival alternativo da organizzarsi dal 28 agosto al 4 settembre, giorni in cui al Lido di Venezia si svolgeva l’ufficiale 33 °Mostra Internazionale del Cinema.

Analogamente a quanto era avvenuto nel 1968, le associazioni di autori e registi, nonché anche i comitati dei lavoratori cinematografici, chiesero al governo la possibilità di autogestire culturalmente la mostra per garantirne qualità e democraticità a dispetto di quanto avveniva al Lido.

Durante la XXXIVa Biennale si giunse di fatto a un reale scontro che vedeva da una parte cineasti, critici e studenti, i quali intendevano occupare simbolicamente il Palazzo del Cinema e opporsi al regolare svolgimento della mostra realizzandone una gestione assembleare, e dall’altra i dirigenti della Biennale e l’allora direttore della mostra cinematografica Luigi Chiarini che si pronunciarono nettamente a sfavore di tali manifestazioni.

Le proteste provocarono, oltre che aperti scontri con la polizia, anche un considerevole ritardo nell’apertura della mostra che però si svolse “regolarmente” dal 27 agosto all’8 settembre 1968.<sup>191</sup>

---

<sup>190</sup> Lanzarini O., *Carlo Scarpa. L’architetto e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia 1948 – 1972*, Marsilio Editore, Venezia 2004, p. 227

<sup>191</sup> Miccichè L., *Cinema italiano: gli anni ‘60 e oltre*, Marsilio Editore, Venezia 1995, pp. 296-329

Accantonata la linea dura per la mostra del 1972, le Giornate del Cinema, come si evince dalle parole di uno dei protagonisti Nanni Loy, si costituirono con l'intenzione di *“essere una manifestazione libera e democratica aperta a tutti coloro che intendono presentare al pubblico le loro opere e discuterne assieme per formulare proposte positive per un allargamento della base degli spettatori”* rifiutando di qualificarsi come *“contro mostra perché non partiamo dal concetto di combattere la concomitante rassegna di Rondi, tuttavia la nostra lotta è rivolta anche a far sì che certe manifestazioni culturali come ad esempio la Mostra del cinema si democratizzino, abolendo selezioni e aprendosi ad un pubblico più vasto e qualificato. Ciò che vogliamo è una sola un'applicazione democratica della legge sul cinema.”*<sup>192</sup>

E infatti, i luoghi deputati alle Giornate del Cinema furono le piazze e le strade da Venezia, a Mestre fino a Porto Marghera. Nella città lagunare Campo San Barnaba, ma soprattutto Campo Santa Margherita nei cui *“Cinema Moderno”* e *“Cinema Santa Margherita”* avvenivano proiezioni e dibattiti, furono la roccaforte della neonata rassegna.

La necessità di un contatto diretto con il pubblico fu alla base degli obiettivi delle Giornate: per circa otto giorni infatti studenti, liberi cittadini e operai poterono assistere e intervenire liberamente agli incontri quotidiani con gli autori, durante i quali erano discussi i meccanismi di produzione e distribuzione e gli aspetti stilistici e formali dei film proiettati.

Gli autori cinematografici che parteciparono attivamente all'organizzazione e allo sviluppo della manifestazione furono del calibro di Ettore Scola, Gian Maria Volontè, Ugo Gregoretti, Francesco Maselli (anche segretario generale dell'ANAC), Jean-Luc Godard, Fabio Carpi, Marco Ferreri, Marco Bellocchio (che inaugurò la prima giornata con la proiezione del suo film *“In nome del padre”*), e negli ultimi giorni si aggiunsero anche Michelangelo Antonioni e Bernardo Bertolucci.

Le *Giornate*, replicate anche nel 1973 anno dell'approvazione del nuovo statuto, costituirono un precedente di massima importanza perché grazie al loro impegno e all'indiscutibile valore culturale e civile contribuirono a mettere in luce le grandi inadeguatezze del vecchio statuto e risultarono una *“tangibile testimonianza della possibilità di opporsi nel concreto e nei fatti alla politica culturale del governo e alla sua*

---

<sup>192</sup> Valente E., *Venezia: crescono le giornate del cinema italiano*, in *“L'Unità”*, 31 agosto 1972

linea restaurativa e involutiva e a quelle istituzioni culturali dello Stato antidemocraticamente regolamentate e gestite.”<sup>193</sup>

---

<sup>193</sup> Casiraghi U., *Bruciante lezione dei cineasti all'“autorità”*. Una dichiarazione dell'ANAC e dell'AACI, in “L'Unità”, 5 settembre 1972

## CAPITOLO 4. LA QUADRIENNALE DI ROMA FRA LOCAL E GLOBAL

### 4.1 New Italian Art e Italy Two. Art Around' 70

Il seguente capitolo intende trattare della Quadriennale di Roma non solo come ente di promozione di arte nazionale o locale, ma anche della sua attività espositiva oltre i confini italiani, attraverso organizzazione e supporto di iniziative espositive.

Nell'ambito della nostra tesi le mostre si costituiscono come punto di contatto valido dal quale è possibile tracciare le tangenti narrative che uniscono il local con il global e anche il local con il local: esse permettono infatti di formulare paragoni utili alla comprensione dei rapporti, delle contaminazioni e della risonanza che un'arte nazionale contribuisce a creare quando esposta in un altro paese.

Le mostre promosse dall'Ente e analizzate in questo paragrafo, *New Italian Art 1953/1971* presso il Walker Art Center di Liverpool e *Italy Two. Art Around '70* al Civic Center Museum di Philadelphia, sono accomunate dal fatto di presentare all'interno di un contesto tipicamente locale, le personalità e le opere più significative del panorama artistico italiano coevo.

Iniziando con la mostra di Liverpool, essa venne realizzata con il contributo di Peter Moores, uomo d'affari e collezionista inglese, presidente della Federazione filantropica John Moores, in collaborazione con l'Arts Council of Great Britain e il Ministero degli Esteri italiano e della Pubblica Istruzione.

La parte organizzativa fu affidata interamente all'Ente Autonomo la Quadriennale, che a sua volta nominò commissario unico il critico Giovanni Carandente, incaricato di selezionare 30 artisti<sup>194</sup>, la cui produzione si fosse aggirata fra il 1953 e il 1971 in modo da offrire al pubblico inglese una corposa selezione della moderna produzione artistica italiana.

L'impronta storico-didattica proposta da Carandente si prodigò di sottolineare i legami degli artisti contemporanei con l'arte del passato, dando largo spazio alla sezione

---

<sup>194</sup> Carla Accardi; Mirko Basaldella; Afro Basaldella; Alberto Burri; Corrado Cagli; Aldo Calò; Giuseppe Capogrossi; Andrea Cascella; Alik Cavaliere; Mario Ceroli; Ettore Colla; Pietro Consagra; Piero Dorazio; Luciano Fabro; Lucio Fonatana; Nino Franchina; Renato Guttuso; Umberto Mastroianni; Eliseo Mattiacci; Fausto Melotti; Giulio Paolini; Pino Pascali; Luca Patella; Michelangelo Pistoletto; Arnaldo Pomodoro; Giò Pomodoro; Carlo Ramous; Mimmo Rotella; Toti Scialoja; Giulio Turcato.

documentaria costruita tramite diapositive trasparenti che accostavano opere rinascimentali, come per esempio la *Flagellazione di Cristo* Piero della Francesca con il *La Meditazione del Mattino* di De Chirico, o ancora il senese Lorenzetti con il livornese Modigliani, il tutto accompagnato da una piccola antologia di opere proiettate precedenti agli anni 50.

Erano presenti nella sala diapositive di Boccioni, Balla, di cui fu esposta la maquette per *Feux d'artifice* di Strawinsky, Carrà, Severini e un esempio di foto-dinamismo di Anton Giulio Bragaglia insieme ad una natura morta di Giorgio Morandi che il pubblico inglese aveva iniziato ad apprezzare da poco, grazie alla mostra monografica tenutasi presso la Royal Academy di Londra nel gennaio 1971.

Passando alla scultura, tenuta separata dalla pittura, furono scelti come esponenti di indiscusso prestigio Medardo Rosso, Arturo Martini, Marino Marini e Giacomo Manzù. La sezione didattica si esauriva con le diapositive di Magnelli, Soldati, Prampolini e Licini in quanto astrattisti e con la Scuola Romana di cui furono presentati Soldati, Scipione e Mafai.

Una volta che furono chiariti il contesto storico e d'appartenenza, Carandente decise di dedicare agli artisti effettivamente partecipanti ben 22 sale.

Convivevano all'interno della stessa mostra artisti come Burri, Afro, Turcato e Scialoja, in quanto rappresentanti autorevoli delle influenze informali, ed esponenti delle ricerche ottico-astrattiste come Piero Dorazio, Carla Accardi e Mimmo Rotella.

Passando per l'azione politica di Guttuso, assai celebrato, e per l'*engagement* culturale di Cagli e Mirko, la mostra si concludeva con la presentazione di sette giovani artisti a rappresentanza delle ultime innovazioni: Pino Pascali, Mario Ceroli, Eliseo Mattiacci, Giulio Paolini, Luca Patella, Michelangelo Pistoletto e Luciano Fabro.

Di Pascali, scomparso nel 1968, venne esposta *La Decapitazione delle Giraffe*, di Ceroli *La Scala* con figure in legno che contemporaneamente salgono e scendono uno scalone; Mattiacci presentò le *Quattro Prove di Realtà*, quattro cornici rettangolari in legno e vetro appoggiate alle pareti della sala che inducevano lo spettatore a meditare sul concetto di oggettività.

L'apporto ironico dell'opera di Giulio Paolini, *I Spy (la ricerca del mio campo visivo)*, più concettuale che visiva e composta da grandi fogli intrisi di segni a matita in cui l'autore con giochi di riflessi e ombreggiature attirava lo spettatore desideroso di veder

comparire qualcosa,<sup>195</sup> si combinava con quello della stupefacente opera di Patella chiamata *Coppice with perfumed and speaking trees and musical bushes under the sky*. Quest'ultima venne stampata sulla copertina degli inviti circolari distribuiti prima della mostra e si basava su una consistente componente tecnologica che univa stereo, altoparlanti e registratori. La stanza di Patella, come si legge dalle disposizioni di Carandente all'architetto inglese Jim O'Donahue responsabile dell'allestimento<sup>196</sup>, era insonorizzata e tappezzata di moquette rossa e ospitava la riproduzione di un ambiente semi-naturale, quello del bosco, fatto di alberi parlanti e cespugli che emanavano profumi all'avvicinamento degli spettatori. Si trattava di un'opera interattiva a metà fra l'ambiente e l'arte concettuale in cui i visitatori, entusiasti, potevano attivare un dialogo con l'ecosistema grazie ai suoni prodotti dai registratori e ai giochi di luce.

Pistoletto presentò cinque specchi metallici con inserti in legno e pittura acrilica <sup>197</sup> in cui il pubblico poteva riflettersi, mentre Fabro le sue ormai celebri *Italie Rovesciate* in bronzo dorato e vetro, appese per la punta a chiusura ironica della mostra e contro ogni retorica nazionalista.

In generale, l'intento di Carandente era quello di mostrare “*al pubblico di Liverpool artisti primari di tre generazioni, e non artisti facilmente individuabili in correnti internazionali che all'estero possono trovare rischiosi confronti*”<sup>198</sup> intendendo con primari, coloro che spaziando in venti anni di lavoro, contribuirono alla creazione di un “nuovo modo di vedere e un nuovo mondo di forme.”<sup>199</sup>

La mostra ebbe un grande successo di pubblico ospitando oltre 17 mila spettatori<sup>200</sup> dal 22 luglio al 11 settembre, ma non fu esente da critiche da parte della stampa sia britannica che italiana.

Il giornalista inglese Charles Spencer lamentava sulla rivista “Le Arti” le troppe omissioni, sebbene dichiarate in premessa da Carandente, e l'eccessiva mescolanza di

---

<sup>195</sup> *New Italian Art 1953-1971*, Walker Art Gallery, 22 luglio – 11 settembre 1971, con testi di Giovanni Carandente e foto di Claudio Abate, JH Leeman Ltd, Neston Wiral.

<sup>196</sup> Sottounità archivistica FGC.2/3 b.11 u.8 sf.4, La Quadriennale di Roma

<sup>197</sup> *Chair*, 1970; *Wood Cage*, 1970; *Nude Girl Drinking Tea*, 1971; *Chain* 1971; *Bulb*, 1971.

<sup>198</sup> Dalla lettera del 17 giugno 1971 di Giovanni Carandente a Filippo Donini, direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Londra. Sottounità archivistica FGC.2/3 b.11 u.8 sf.4, La Quadriennale di Roma

<sup>199</sup> *New Italian Art 1953-1971*, Walker Art Gallery, 22 luglio – 11 settembre 1971, con testi di Giovanni Carandente e foto di Claudio Abate, JH Leeman Ltd, Neston Wiral

<sup>200</sup> Numero stimato in una lettera di Carandente a Fortunato Bellonzi. Sottounità archivistica FGC.2/3 b.11 u.8 sf.4, La Quadriennale di Roma

artisti appartenenti a generazioni differenti, affermando che una mostra d'arte contemporanea avrebbe dovuto essere studiata come una rassegna di un più giovane gruppo sperimentale nel quale includere anche Gianni Colombo, Gilberto Zorio, Gianni Piacentino, Vettor Pisani, Pierpaolo Calzolari, Elio Mariani e Mario Schifano.<sup>201</sup>

In un articolo apparso sul Sunday Times, John Russell denunciò la scelta eccessivamente orientata sul fronte romano di Carandente, colpevole di aver escluso artisti importanti come Enrico Baj, Giuseppe Santomaso e Giovanni Anselmo nell'ambito dell'avanguardia, avendo preferito dare spazio ad Afro, troppo poco conosciuto in Gran Bretagna, e Burri entrambi ricoperti da una patina del periodo che non si addiceva ad una mostra fresca di arte "nuova" quale voleva essere *New Italian Art*.<sup>202</sup>

Michael Shepherd sul Sunday Telegraph lodò invece la sezione futurista definita al contrario da Russell "un pesante fardello" e la scelta di Burri, Guttuso, Colla e Rotella come esponenti significativi, sottolineando l'inaspettata efficacia dell'opera di Ceroli e di Mattiacci. <sup>203</sup>

Oltre al parere della stampa qualificata è interessante raccogliere il parere sulla mostra di due artisti come Piero Dorazio, invitato alla mostra con cinque opere esposte, e Giuseppe Santomaso, pittore non incluso da Carandente.

Dorazio, come si evince dalla corrispondenza con quest'ultimo, era in forte disaccordo con la linea storica adottata e denunciava l'inclusione di Renato Guttuso, un artista che a suo parere "*non ha contribuito in nulla alle esperienze e alla visione degli artisti che in quegli anni hanno cercato di dare una forma e una statura all'arte di questo paese [...] come hanno fatto Castellani, Corpora, Perilli, Novelli, Prampolini, Reggiani, Santoro, Munari e Santomaso*"<sup>204</sup>, concludendo con una richiesta atipica diretta al critico, ovvero di commentare la nomina di Mario Penelope, molto vicino a Guttuso, a commissario per la sezione Arti Visive della Biennale di Venezia.

Il punto di vista di Giuseppe Santomaso, espresso in una lettera datata 18 agosto 1971 indirizzata a Carandente, è ancora più singolare. Dopo essersi complimentato per i risultati ottenuti, egli scrive: "*è per me motivo di profonda amarezza constatare come i*

---

<sup>201</sup> Spencer C., *Italiani a Liverpool*, in "Le Arti, n.9 settembre 1971, Milano, pp. 48 - 51

<sup>202</sup> Russell J., *Cross-Country airs*, in "The Sunday Times, Londra 8 agosto 1971

<sup>203</sup> Shepherd M., *National Images*, in "The Sunday Telegraph", 8 agosto 1971

<sup>204</sup> Da una lettera di Piero Dorazio a Giovanni Carandente datata 3 agosto 1971. Sottounità archivistica FGC.2/3 b.11 u.8 sf.4, La Quadriennale di Roma

*critici stranieri siano sempre più attenti nelle valutazioni dell'arte di casa nostra e non soffrono di quel regionalismo che se è conquista sul terreno politico amministrativo è purtroppo ben altra cosa su quello culturale.*"<sup>205</sup>

Riferendosi alle critiche mosse da Russell, Santomaso pone su due differenti piani l'unità politica del paese, siglata dall'entrata in vigore della divisione regionale poco prima nel 1971, la sperata unità artistica, non ottenuta in questo frangente dalle scelte eccessivamente tradizionaliste e troppo attente a certe espressioni regionali.

In ogni caso, la mostra di Liverpool ottenne buoni risultati tanto che si pensò ad una possibile replica presso il Museo di Arte Moderna di Tel Aviv<sup>206</sup>, ma senza successo a causa di difficoltà organizzative dovute all'esigenza del gran numero di apparecchiature elettroniche utilizzate per Balla, Patella e per la stanza con tenda dell'Accardi.

Due anni più tardi, nel 1973, si tentò di superare la retorica nazionalista e i regionalismi esponendo l'espressione più giovane e attuale dell'arte italiana con la mostra *Italy Two. Art Around '70*.

Anche quest'ultima nacque sotto la tutela della Quadriennale di Roma e dalla collaborazione dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università Salerno con il Civic Center Museum di Philadelphia dove ebbe luogo dal 2 novembre al 16 dicembre 1973.

La mostra si tenne a seguito dell'ultimo capitolo espositivo della X Quadriennale d'Arte *La Ricerca Estetica dal 1960 al 1970*, di cui mantenne parte del comitato organizzativo<sup>207</sup> formato da Alberto Boatto, Costantino Dardi l'architetto responsabile dell'allestimento, Fabio Mauri, Filiberto Menna e Italo Mussa e degli artisti partecipanti.

Rinunciando al tradizionale ordinamento per tendenze o singole personalità, la mostra si fondò sull'individuazione di cinque problemi o temi di ricerca attorno a cui furono raggruppate le opere e i rispettivi artisti: *Supporti dell'Immaginario*<sup>208</sup>, *la Prima Persona*

---

<sup>205</sup> Sottounità archivistica FGC.2/3 b.11 u.8 sf.4, La Quadriennale di Roma

<sup>206</sup> Dalla Corrispondenza di Giovanni Carandente con Vittorio Cordero di Montezemolo, ambasciatore italiano a Tel Aviv. Sottounità archivistica FGC.2/3 b.11 u.8 sf.4.

<sup>207</sup> Al comitato organizzativo originario si aggiunsero anche Enzo Cannaviello, direttore della galleria d'arte "Seconda Scala" di Roma, Furio Colombo, docente presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna, l'artista Diego Esposito e la critica d'arte Giovanna Dalla Chiesa.

<sup>208</sup> Sandro Chia; Sergio Lombardo; Plinio Martelli; Marisa Merz; Pino Pascali; Vettor Pisani.



e l'arte di Comportamento<sup>209</sup>, il Linguaggio come Mediazione<sup>210</sup>, la Riflessione sulla Pittura<sup>211</sup> e la Proposizione Ideologica<sup>212</sup>. Nelle intenzioni degli organizzatori la mostra avrebbe dovuto comprendere altre cinque sezioni (*La situazione informale, Analisi della comunicazione estetica, Ricognizione e appropriazione della scena urbana, La Ricostruzione dell'universo, Le strutture ambientali*) mantenendo come modello l'appuntamento romano con la ricerca estetica, affidate però unicamente al supporto fotografico.

La missione della mostra era quella di chiarire cosa significasse e quale fosse la specificità del contributo italiano all'interno della contaminazione dei linguaggi artistici degli anni '70, trasformandola in un'esperienza coinvolgente e globale.

Lo scritto ad opera di Furio Colombo ad introduzione del catalogo esprime bene questo concetto precisando che la mostra non intendeva essere un evento completo e definitivo circa il contesto coevo, ma ambiva ad identificarsi come trama delle differenti maniere di lavorare e dei vari modi di concepire l'essere artista in Italia e in quali termini si differenziasse dal contesto storico, sociale, economico e antropologico statunitense. Nell'appello Colombo mette in guardia gli spettatori americani dal giudicare la mostra analoga alle altre, ormai abituati alla percezione di un mondo "diventato piccolo"<sup>213</sup> e influenzato dalla rete delle comunicazioni di massa, in cui potrebbe sembrare che ovunque gli artisti si cimentino nell'elaborazione delle medesime soluzioni, espresse attraverso i medesimi linguaggi.

La differenza è in questo caso imputabile al *genius loci* e nonostante l'influenza innegabile che l'arte americana ha avuto su quella italiana, a partire dalla Pop Art, come

---

<sup>209</sup> Carlo Alfano; Pier Paolo Calzolari; Claudio Cintoli; Giancarlo Croce; Gino De Dominicis; Ferruccio de Filippi; Giuseppe del Franco; Laura Gris; Jannis Kounellis; Ketty La Rocca; Eliseo Mattiacci; Maurizio Mochetti; Michelangelo Pistoletto; Emilio Prini; Remo Salvadori; Ernesto Tatafiore; Michele Zaza.

<sup>210</sup> Vincenzo Agnetti; Arcelli e Comini; Francesco Clemente; Maria Teresa Corvino; Bruno di Bello; Gianfranco Notargiacomo; Palamara e Fiorentino; Giulio Paolini; Luca Patella; Luca Piffero; Aldo Spinelli; Valentino Zini.

<sup>211</sup> Carlo Battaglia; Paolo Cotani; Diego Esposito; Marco Gastini; Giorgio Griffa; Carmen Gloria Morales; Claudio Verna.

<sup>212</sup> Nanni Balestrini; Gianfranco Baruchello; Maurizio Beneduti; Bureau for a preventive imagination; Tullio Catalano; Luciano Fabro; Enzo Mari; Fabio Mauri; Mario Merz; Cloti Ricciardi; S.p.A.

<sup>213</sup> *Italy two : art around '70 : Museum of the Philadelphia civic center, November 2 to December 16, 1973*, con testi di Alberto Boatto, Filiberto Menna, Furio Colombo, foto di Claudio Abate.

giustificare la diversità fra materiali e invenzioni che dopo tutto appartengono allo stesso mondo dell'arte occidentale?<sup>214</sup>

Colombo cerca la risposta nel contesto sociale ed economico: l'artista americano che ha subito la grande rivoluzione industriale subisce l'esperienza immersiva all'interno un mondo pieno di oggetti ai quali si è trasferita la vita, un mondo in cui tutto è materiale, persino la parola e il pensiero, come testimoniato da Pop Art e Iperrealismo, dirette conseguenze di questa condizione.

Così come lo è il Living Theatre, che ha avuto il merito di diffondere in tutto il mondo le intuizioni degli happenings, l'arma con cui la fisicità si è liberata dalla rappresentazione. L'artista americano ha fiducia in ciò che vede; quello italiano è geneticamente sospettoso, non ambisce alla cosa, ma al suo concetto: "la vita può essere solo una discussione sulla vita."<sup>215</sup>

Le opere d'arte esposte non presentano oggetti tratti dall'esterno, dal fisico e dal materiale, ma sono quasi sempre il frutto esclusivo dell'immaginazione dell'artista. Di conseguenza, la concentrazione sarà posta più sul processo di realizzazione che sul risultato, per questo motivo è coerente l'affermazione di Colombo secondo cui l'artista italiano assomiglia più allo scienziato che all'artigiano, intendendo la scienza come filosofia e non come controllo.

L'approccio all'oggetto, come nelle opere di Sandro Chia<sup>216</sup>, di Marisa Merz<sup>217</sup>, di Pino Pascali<sup>218</sup> e di Vettor Pisani<sup>219</sup>, non è diretto e impudente, ma lieve e meditativo, un pretesto alla fine del realismo e dell'astrattismo.

La ricerca dei materiali è inoltre un modo di richiamarsi alla tradizione perduta, quella dei grandi capolavori, elementi di educazione ma anche di dolore: gli artisti italiani non agiscono mai sugli oggetti senza essere consci di appartenere ad una vasta corrente storica e di dover pagare il giusto tributo. L'elemento che contraddistingue l'arte italiana, è l'impegno posto nel crearsi, sia localmente, che anche globalmente, un pubblico che

---

<sup>214</sup> Ibidem.

<sup>215</sup> Ibidem.

<sup>216</sup> "La Chiave dello Studio"; 1972, Galleria La Salita, Roma.

<sup>217</sup> "Coperta"; 1967.

<sup>218</sup> "Quattro trofei di caccia"; 1968.

<sup>219</sup> "Palette Duchamp", 1970.

possa guardare con interesse alla resa evidente del procedimento del lavoro, ai materiali e ai comportamenti.

Attraverso la mostra di Philadelphia si volle sottolineare come l'arte italiana degli '70 abbia compiuto una riflessione e un'evoluzione distintamente locale cercando di dare risposte differenti pur inserendosi nella ripetizione dei diversi modi di fare arte, con la volontà di allontanarsi dal pregiudizio e dall'immagine statica creatasi nel tempo dell'artista concentrato sulla bellezza. *“Il gesto, il corpo, la presenza fisica, la partecipazione dell'artista stesso, il gesto quasi impercettibile di un istante, guidano il visitatore al nuovo cruciale punto terminale. Niente pittura, niente oggetti, niente bellezza, niente Arte, niente Tradizione, niente Passato. Il confronto è personale, franco e diretto. Vita contro morte.”*<sup>220</sup>

## **4.2 La VII Biennale di Parigi e XIII Biennale di San Paolo**

Nel seguente capitolo verranno analizzati due punti di convergenza fra il local, rappresentato dalla Quadriennale di Roma, e il Global costituito dalla Biennale des Jeunes Artistes di Parigi, ma soprattutto dalla Biennale di San Paolo del Brasile.

In entrambe le occasioni la partecipazione italiana fu guidata dall'Ente Quadriennale su incarico del ministero degli Affari Esteri e della Pubblica Istruzione, attraverso le figure di due commissari, Achille Bonito Oliva inviato per Parigi e Bruno Mantura responsabile della rassegna brasiliana.

La settima Biennale di Parigi si svolse dal 24 settembre al 1° novembre 1971 presso il Parc Floreal annunciandosi come una “biennale di transizione”<sup>221</sup> e quindi aperta alle più recenti evoluzioni dell'arte, includendone tutte le forme di contestazione e le esperienze più audaci.

Il periodo a cui ci stiamo riferendo vede in tutto il mondo le grandi manifestazioni ed enti espositivi in fase di trasformazione. Sebbene la Biennale Parigina fosse nata già

---

<sup>220</sup> Ibidem.

<sup>221</sup> *Septieme biennale de Paris: manifestation biennale et internationale des jeunes artistes*, 24 settembre - 1er novembre 1971, Parc floral de Paris, A. Lerouge, Paris 1971

progressista nel 1959<sup>222</sup>, quando nel 1971 Georges Boudaille diventò delegato generale il principio delle selezioni nazionali venne abbandonato e sostituito da una giuria internazionale in cui ciascun membro avrebbe potuto nominare un certo numero di corrispondenti tra cui anche artisti e commissari, sottoposti anch'essi al limite dei 35 anni di età.

Nell'introduzione al catalogo della VII Biennale Georges Boudaille si esprime con queste parole: *“Gli anni sono passati e la biennale ha rischiato di divenire un'istituzione, una fiera, una campionatura a volte incoerente come tante altre manifestazioni internazionali in cui ogni paese conserva la propria autonomia”* inoltre *“Non basta dare la parola ai giovani. Le loro voci hanno valori nella misura in cui vengono capite. È importante dunque che gli impulsi vengano capiti, coordinate affinché il pubblico possa apprezzare e almeno comprendere le motivazioni e le ripercussioni possibili.”*<sup>223</sup>

La rassegna, organizzata per tre grandi linee estetiche (il concetto d'arte, l'iperrealismo e gli interventi includendo anche i collettivi o travaux d'equipe) venne pensata in nome della totale libertà di espressione, abolendo divisioni e schemi anche all'interno delle selezioni e delle presentazioni degli artisti, non tenendo conto della loro nazionalità e potendo così includere anche artisti non residenti nei loro paesi.

Secondo l'opinione di Boudaille l'organizzazione di una biennale avrebbe rappresentato una sfida determinata da un “problèm d'hommes”<sup>224</sup>; per questo motivo si decise di abolire l'assegnazione dei premi agli artisti, sostituiti da borse di studio con le quali avrebbero potuto spendere un soggiorno di studi nella capitale francese.

Ciò detto, gli artisti italiani alla Biennale di Parigi diedero prova di aver registrato con sensibilità lo spostamento dell'ago verso *il polo concettuale*<sup>225</sup>, dimostrando di averlo tempestivamente preavvertito e preparato.

---

<sup>222</sup> La Biennale di Parigi fu fondata nel 1959 da Raymond Cogniat, che ne rimase il delegato generale fino al 1965 con il supporto dell'allora ministro della cultura francese André Malraux. La rassegna parigina era l'unica dedicata esclusivamente ai giovani artisti di età compresa fra i 20 e i 35 anni.

<sup>223</sup> *Septieme biennale de Paris: manifestation biennale et internationale des jeunes artistes*, 24 settembre – 1 novembre 1971, Parc floral de Paris, A. Lerouge, Paris 1971, p.10

<sup>224</sup> Ibidem.

<sup>225</sup> Menna F., *Gli Artisti Italiani alla Biennale di Parigi*, 10 novembre 1971, [www.fondazionemenna.it](http://www.fondazionemenna.it)

L'operazione di Bonito Oliva era divisa in nove sezioni che comprendevano le *Arti Figurative*<sup>226</sup>, il *Teatro*<sup>227</sup>, il *Cinema*<sup>228</sup>, una sezione fotografica per la quale fu scelto Paolo Mussat Sartor che espose i suoi 28 ritratti d'artista, una sezione *Musica* che vide protagonista Frederic Rzewski, artista americano ma residente in Italia, una sezione *Concerti* dominata da Marcello Panni, l'*Architettura* e l'*Urbanistica* con i fiorentini Archizoom e Superstudio e l'ultima sezione *Lavoro d'equipe* per cui venne selezionato il gruppo UFO, nato all'interno della facoltà di Architettura dell'università di Firenze e specializzato in azioni architettoniche di guerriglia urbana.

Nonostante l'istituzionalità, sebbene non percepibile, della rassegna la partecipazione italiana si distinse per la varietà e la qualità delle proposte, coadiuvata anche dalle ampie prospettive con cui nasceva la Biennale parigina del 1971, che tendevano ad allontanare il più possibile qualsiasi identificazione degli artisti con una presunta identità nazionale, scongiurandone gli effetti disastrosi e le accuse di "provincialismo" analoghe a quelle mosse l'anno seguente durante la XXXVI Biennale di Venezia.

Il caso del Biennale di San Paolo è invece molto peculiare e si trova ad avere numerosi punti di convergenza con le realtà locali italiane.

La Biennale brasiliana fu la prima replica della rassegna veneziana ad avere luogo nel mondo.

Fu fondata nel 1951 dal collezionista d'arte e uomo d'affari italo brasiliano Francisco "Ciccillo" Matarazzo Sobrinho, discendente di una facoltosa famiglia di commercianti di origine italiana.

Nato a San Paolo, ma educato nei collegi napoletani, Matarazzo fece ritorno in Brasile nel 1945 deciso ad istituire progetti culturali per elevare la città di San Paolo a polo artistico internazionale.

La sua prima azione nel 1949 fu la fondazione di un Museo di Arte Moderna cittadino prendendo a modello il MoMa di New York fondato da Nelson Rockefeller. Negli anni precedenti Matarazzo si occupò di allargare la sua collezione di arte contemporanea a livello internazionale, concentrandosi in particolar modo sull'arte italiana a cavallo fra le

---

<sup>226</sup> Alighiero Boetti; Pierpaolo Calzolari; Gino De Dominicis; Luciano Fabro; Mimmo Germanà; Giuseppe Penone; Mimma Pisani; Emilio Prini; Gilberto Zorio.

<sup>227</sup> Jannis Kounellis; Giulio Paolini; Giorgio Pressburger.

<sup>228</sup> Achille Bonito Oliva; Gino De Dominicis; Mario Franco; Mimmo Germanà; Jannis Kounellis; Mimma Pisani; Umberto Silva.

due guerre e avvalendosi dell'aiuto di due illustri collaboratori come Margherita Sarfatti e Pier Maria Bardi. La collezione venne completata nel 1947 e contava opere provenienti sia dalle Biennali veneziane che dalle Quadriennali romane.

Il MAM, così venne chiamato il Museu d'Arte Moderna di São Paulo, diventò il pretesto per far sorgere anche una Biennale che potesse presentarsi all'estero come l'emblema duraturo delle possibilità e del progressismo del Brasile nel bel mezzo della Guerra Fredda.<sup>229</sup>

Secondo la studiosa statunitense Caroline Jones, l'idea di una Biennale potrebbe essere giunta a Matarazzo anche dal pittore pisano Danilo di Prete, trasferitosi in Brasile dopo il 1945, il cui modello non era di certo la biennale ma la Quadriennale romana, avendovi partecipato nel 1943.<sup>230</sup>

Tale progetto dimostrò inoltre la replicabilità del modello veneziano e allo stesso tempo trasformò la sua semiotica internazionalista sradicandone i padiglioni e annullando le differenze locali e nazionali.

A tal proposito, sempre la Jones, sottolinea come il primo manifesto della Biennale brasiliana fosse stato realizzato guardando allo stile, tutto europeo, dell'Astrattismo Concreto di Theo Van Doesburg e Max Bill, il quale fu insignito durante la prima edizione del Grand Prix per la scultura.

L'astrazione concreta diventò quindi la retorica dello sviluppo e del progresso e rivelò le ambizioni globali di una biennale nata dalla crisi della cultura europea, ma fortemente in contatto con essa; mentre Venezia catturava la geopolitica dell'imperialismo, in Brasile, la Biennale rifletteva i fragili equilibri della Guerra Fredda.<sup>231</sup>

Inoltre, a differenza di quella veneziana, le cui entrate giungevano dal comune e dalle vendite delle opere, strutturalmente la Biennale di San Paolo si fondava su finanziamenti privati provenienti oltre che dalla famiglia Rockefeller, dalle sponsorizzazioni per aziende, compagnie e multinazionali, e dall'affiliazione diretta con il MAM, senza contare le proficue relazioni intrattenute con galleristi di primo piano come Leo Castelli e Renè Dourin.

---

<sup>229</sup> "An enduring emblem of the "third world" possibilities in the Cold War."

Jones C., *The Global Work of Art. World's Fair, Biennials and the Aesthetics of Experience*, The University of Chicago Press, Chicago 2016, p.114

<sup>230</sup> Ivi. p.116

<sup>231</sup> Ivi. p.125

Matarazzo mantenne il totale controllo sulla manifestazione fino al 1975, l'anno in cui la presenza italiana alla manifestazione fu guidata dall'Ente Quadriennale.

La XIII edizione si fondò interamente sul rinnovamento, non tanto delle sue strutture organizzative, su cui Matarazzo manteneva il potere assoluto, ma sull'arte da presentare.<sup>232</sup>

Con 42 paesi partecipanti, la XIII edizione venne anche soprannominata la "Biennale dei Videomakers" grazie alla presenza di figure come Nam June Paik e Andy Warhol che esportarono in Brasile la loro video arte. L'installazione di Paik, *TV Garden*, fu quella che sorprese maggiormente il pubblico poiché composta da televisori sparsi tra vasi di palme e piante artificiali.

La partecipazione italiana curata da Bruno Mantura si costituiva di dieci artisti scelti a rappresentare "coerentemente la linea dell'arte in Italia negli ultimi anni, incentrata sugli artisti che lavorano nel campo della ricerca estetica, dal Comportamento fino all'arte concettuale, all'arte povera e alla "body art".<sup>233</sup>

Carlo Alfano presentò l'opera *Frammento di un autoritratto anonimo* del 1969 basata sulla trascrizione segnica di segnali sonori mentre Getulio Alviani espose le sue ricerche sulla stratificazione del colore e definizione dell'immagine concretizzatesi nelle opere *Cromia Spettrologica* e *Cromogrammi*.

I lavori di Alighiero Boetti e Francesco Clemente erano invece basati sul principio matematico della ripetizione e del ritmo: *Storia Naturale della Moltiplicazione* del 1965 di Boetti consisteva in innumerevoli segni di biro su carta a quadretti che si muovevano seguendo la logica matematica della moltiplicazione; Clemente presentò una sequenza di fotografie senza titolo, in cui delle foglie di tè di varie dimensioni erano disposte a ritmo quaternario, da blocco a blocco, seguendo l'acronimo delle cornici.

---

<sup>232</sup> "Será errôneo supor que a fidelidade aos princípios de organização originais e a manutenção do cal;"áter global da manifestaçã sejam sinônimo de ausência'de renova- ção."

*Sarà errato presumere che la fedeltà ai principi originali dell'organizzazione e del mantenimento del carattere ", il carattere globale della manifestazione sia sinonimo di assenza di rinnovamento."*

Dall'introduzione di Francisco Matarazzo al Catalogo della *XIII Bienal de Sao Paulo*, ottobre – dicembre 1975, Parco dell'Ibirapuera, San Paolo del Brasile

<sup>233</sup> Dalla presentazione della sezione italiana a cura di Bruno Mantura.

Catalogo della *XIII Bienal de Sao Paulo*, ottobre – dicembre 1975, Parco dell'Ibirapuera, San Paolo del Brasile, p.156

Michelangelo Pistoletto vinse il premio internazionale della grafica “Armando de Arruda Pereira”, presentando tre specchi serigrafati: *Ragazza con soda di plastica*, *Pericolo di Morte* e *Uomo con Cappello di Paglia*.

Luciano Fabro esibì la famosa *Italia d'oro* e la serigrafia *Ogni ordine è contemporaneo d'ogni altro ordine*, una riflessione basata su tale concetto messo in pratica da Andrea Palladio nella Chiesa del Redentore alla Giudecca.

Carlo Lorenzetti continua il filone delle ricerche visive con le opere *Nero-Viola* e *Cartella con 5 serigrafie in rilievo*, mentre Mattiacci espose *Alba, Giorno, Notte, Tramonto*, opera costituita da lastre di acciaio, cristallo e vetro appoggiate alla parete insieme ad alcune foto dense di materia e violenza corporale e documenti di azioni proiettati sulla parete.

Infine, Luca Patella giunge a San Paolo con due opere dal titolo *Mare autografato*, una carta fotografica su cui dipinse e firmò il mare, e *Alberi Parlanti e Profumati* la medesima opera interattiva rinvenuta alla mostra presso la Walker Art Gallery di Liverpool; Giuseppe Penone espose invece il suo lavoro all'ombra dell'introspezione dal titolo *32 Capelli*, costituita da un calco in gesso del viso dell'artista e dalla proiezione di diapositive.



### 4.3 The Global Work of Art

Nei paragrafi precedenti si è trattato delle quattro mostre promosse e organizzate dalla Quadriennale di Roma, ente impegnato nella promozione di arte locale anche su scala globale.

Per comprendere come tale sistema che coinvolge l'apparato delle mostre internazionali abbia avuto origine e sia divenuto ciò che oggi conosciamo, si è scelto come testo di riferimento il libro *The Global Work of Art: World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience* della studiosa Caroline Jones, docente di storia dell'arte contemporanea presso il Massachusetts Institute of Technology.

Pubblicato nel 2016, il lavoro della Jones è sembrato particolarmente adatto a questo tipo di trattazione, sebbene ponga l'accento sull'analisi della struttura e della ripetizione del modello "biennale" e sulla sua presunta discendenza dall'apparato delle esposizioni universali ottocentesche, illustrando come l'allargamento del mondo dell'arte abbia creato nuovi desideri tesi all'internazionalità prima e alla globalità poi, sia da parte degli artisti che del pubblico.

L'aspetto chiave sottolineato dalla Jones è che le opere d'arte, in un mondo organizzato non più da rapporti ordinati, pur circolando sotto il segno dell'internazionalità continuano a costituire una rappresentanza nazionale, un locale all'interno del globale, facendo così del nazionalismo un processo essenzialmente e paradossalmente internazionale.

Questa affermazione si fonda sul dato in base al quale il modello del vecchio mondo, "*the Old World*" esercita ancora una consistente attrazione nella nostra società contemporanea ed è visto come una necessità da gran parte della popolazione mondiale, o per lo meno da quella occidentale.

In altri termini, le esposizioni internazionali contribuirono a creare un'immagine del mondo unitaria, "a picture of the world" come lo definisce la Jones, in cui ogni nazione trovava il proprio spazio, la propria caratterizzazione nonché consacrazione, prescindendo dalla geografia e dai rapporti diplomatici che intercorrevano tra di essi.

Al contrario, il concetto di Biennale per come fu pensato nel 1890 da Antonio Fradeletto, Bartolomeo Bezzi, August Sezanne, Mario de Maria e Riccardo Selvatico ambiva a liberarsi dal controllo centralizzato nazionale, ricalcando solo in parte l'apparato delle

esposizioni nazionali - di cui assunsero le strutture a padiglione<sup>234</sup>, in origine temporanee ma diventate col tempo permanenti siti di *globalismo critico*, un concetto che si analizzerà più avanti.

Inoltre, la Biennale come madre di tutti gli enti espositivi possedeva una peculiarità che le esposizioni nazionali non presentavano: essa era indissolubilmente legata al mercato e nacque per riabilitare ciò che la studiosa chiama “the old machines of painting”<sup>235</sup> – letteralmente: gli antichi ingranaggi della pittura - introducendo premi in denaro e rimpolpando il cosmopolitismo nel quadro mondiale.

Più del modello del vecchio mondo, ciò che possiede un grande potere di attrazione è il desiderio collettivo di riconoscersi in un disegno mondiale comune e la pressione globale ad essere rappresentati che fanno sì che la Biennale e manifestazioni analoghe riscuotano tutt’ora un successo planetario, basti pensare al numero di Biennali fondate in tutto il mondo dopo quella veneziana.

Anche la Quadriennale, nata per riunire la migliore produzione artistica italiana, fin dalla sua prima edizione nel 1931 ha svolto una costante attività espositiva inizialmente finalizzata alla compravendita di opere da parte di gallerie e musei oltre i confini italiani. La I Quadriennale Nazionale d’arte, sotto la direzione di Cipriano Efisio Oppo, conquistò il favore del pubblico italiano ma anche estero.

Le opere esposte furono acquistate sia da privati che da istituzioni nazionali come la Galleria Nazionale d’Arte Moderna, entrata in possesso delle sculture di Medardo Rosso, ma anche internazionali grazie all’esportazione di una parte dell’esposizione quadriennale negli Stati Uniti presso il Museum of Art di Baltimora, Cleveland e Syracuse.

Biennale di Venezia e Quadriennale di Roma lavorarono insomma a stretto contatto, non nell’ottica di svolgere un’importante valutazione sullo stato dell’arte italiano e mondiale, ma bensì in quella di gettare le basi per ciò che oggi è il sistema dell’arte italiana nell’era della sua circolazione globale, ormai abbinato e inseparabile dalle strutture turistiche,

---

<sup>234</sup> “The pavillon etymologically linked to the butterfly wing-flaps of a royal tent, was theoretically temporary. But as they became ever more permanent, pavilions ripened as sites for critical globalism.” Jones C., *The Global Work of Art. World’s Fair, Biennials and the Aesthetics of Experience*, The University of Chicago Press, Chicago 2016, p.95

<sup>235</sup> Jones C., *The Global Work of Art. World’s Fair, Biennials and the Aesthetics of Experience*, The University of Chicago Press, Chicago 2016, p.84

dagli eventi e dagli apparati dediti alla produzione di conoscenza quali fondazioni, biblioteche e archivi.

Questo nuovo assetto culturale, nonché sociale, a cui ormai siamo abituati, permette annualmente a milioni di visitatori nel mondo di viaggiare e guardare alle grandi esposizioni come in un ottocentesco Grand Tour europeo, con l'unica differenza che oggi non disponiamo più di una visione oggettiva e apparentemente stabile del mondo che ci circonda.<sup>236</sup>

La prospettiva eurocentrica e illuministica con cui questi grandi eventi artistici sono iniziati e pensati, è stata attualmente soppiantata e con essa la possibilità di un inquadramento esterno e sicuro: il mondo non appare più come una totalità, ma somiglia piuttosto a un campo di forze sparse e disperate, che sedimentano in luoghi difficili da prevedere e acquistano una velocità impossibile da arrestare.<sup>237</sup>

In questa prospettiva, le opere, ossia ciò che tali manifestazioni sono tenute a mostrare, diventano il perno del sistema.

Esse non si configurano più quali fisse portatrici di significati universali, oggetti che possono essere spediti in ogni angolo del mondo e tradotti in modo tale che i "locals", ovvero i visitatori del luogo in questione, possano leggere in esse un contenuto assoluto.<sup>238</sup>

Nel momento in cui un'opera viene inserita all'interno di una esposizione internazionale diventa implicitamente materia di comprensione su come essa venga prodotta e tradotta affinché possa parlare per sé stessa.

Prendiamo come esempio le esposizioni artistiche dislocate internazionalmente.

Esse implicano una frammentazione consistente del già citato *world picture*, ossia una moltiplicazione, anche geopolitica, in grado di restituire solo una visione parziale ai

---

<sup>236</sup> "There is no longer an "outside" from which the picture can be framed." Ivi. p. 88

<sup>237</sup> Bauman Z., *Globalizzazione e Glocalizzazione*, Armando Editore, Roma 2012

<sup>238</sup> "This leads to my third assertion: art objects are not fixed bearers of meaning that can be shipped around and translated so that localss get some universal message. The moment a work is inserted into a world's fair or international biennial it becomes a matter of understanding how it is thereby produced as always already translated in order to speak of difference itself."

Jones C., *The Global Work of Art. World's Fair, Biennials and the Aesthetics of Experience*, The University of Chicago Press, Chicago 2016, p.87

visitatori che hanno il compito di dover ricreare autonomamente il senso, non sempre nel modo più agevole.

Se i musei sono sempre stati i luoghi dediti alla preservazione della memoria, le biennali e le manifestazioni artistiche sono ad oggi luoghi di esplorazione e interrogazione.

In un'epoca in cui spesso si discute sulla loro effettiva utilità, considerato il proliferare delle fiere d'arte e l'espansione del mercato artistico, il grande valore delle suddette manifestazioni rimane la capacità di questionare e conferire una nuova prospettiva sul mondo che ci circonda.

Il passaggio di stato, se così può essere definito, da manifestazioni tese alla compravendita di opere a eventi puramente visivi e immersivi può essere collocato agli inizi degli anni '70.

Come abbiamo già appurato, le contestazioni legate alla riforma dei tre grandi enti espositivi italiani, Biennale di Venezia, Triennale di Milano e Quadriennale di Roma, si collocano tutte nell'anno 1968. I punti critici più dibattuti in riunioni e congressi del periodo furono sia i discutibili metodi di selezione di artisti e consigli direttivi sia la persistenza, all'interno di queste manifestazioni, di uffici vendite per le opere e di premi in denaro e non, sostituiti e soppressi nelle edizioni del 1972 di cui si è trattato.

La ragione del mutamento va cercata oltre che nelle spinte a favore della liberazione dell'arte dai condizionamenti del mercato, anche nella differente natura che l'arte delle neoavanguardie assunse fin dalla seconda metà degli anni '60.

L'arte smise di essere considerata meramente come "espressione" di un autore individuale concretizzatasi in oggetti mercificabili, diventando, ben presto, un evento che si è espanso contestualmente verso due strade: la riflessione fenomenologica e la ricerca concettuale.

La reazione estesa avuta nei confronti del modernismo e del suo feticismo per gli oggetti ha così portato alla trasformazione delle biennali e delle manifestazioni artistiche, ad opera di artisti, critici e curatori, in ciò che Jones definisce "the aesthetics of experience", letteralmente "estetica dell'esperienza".

Grazie all'attività degli happenings, delle performances del gruppo Fluxus, dell'arte concettuale, dell'azionismo viennese, della Land art e delle altre forme artistiche basate sul tempo, distribuite e sviluppate in spazi e ambienti, l'arte come oggetto frutto di un "fare" si trasforma in arte come aspettativa di esperienza, non vendibile e non replicabile.

Quanto visto durante la Biennale del 1972 e durante la mostra *La Ricerca Estetica* della X Quadriennale, sarà la tendenza che accomunerà tutte le “biennali” post 1970 fino agli anni in cui l’“esperienza” arriverà ad essere assunta come marchio esplicito delle esposizioni internazionali.

In sintesi, ciò che una volta costituiva l’alternativa critica alle offerte istituzionalizzate, e cioè offrire esperienze ai visitatori, oggi è divenuta la regola cardine di tutte le manifestazioni, determinando il collasso del modello dello spettatore passivo a favore di una partecipazione dinamica e attiva del singolo individuo.

Il contenuto, ossia le opere, colpisce e determina l’assetto dei contenitori, le mostre, naturalmente condizionate anche da ciò che le circonda in ambito politico, storico e ambientale.

Il decennio fra il 1968 e il 1978, è particolarmente denso e significativo poiché è in questo lasso temporale che avviene ciò che la Jones definisce “rimappatura globale del mondo”<sup>239</sup>.

Le nuove condizioni economiche, sociali e i nuovi mezzi di comunicazione permisero infatti la catalizzazione di una popolazione mondiale giovanile tesa a vincere la propria battaglia contro le idee del vecchio mondo, proclamando Parigi come la capitale della nuova liberazione.

In questo clima comparvero nuove teorie sociali atte a comprendere l’origine e gli sviluppi di questa crisi, tra le quali assume particolare rilievo quella del *sistema- mondo*, elaborata dal sociologo americano Immanuel Wallerstein.

Secondo lo studioso, l’apparato economico occidentale costituitosi dal XVI secolo si compone di un insieme di meccanismi atti a redistribuire le risorse del pianeta a partire da un “centro”, ossia i Paesi più sviluppati e arricchitisi attraverso l’industrializzazione, verso le “periferie”, quelli meno sviluppati per condizione economica e culturale, ma luogo delle materie prime.

In questo sistema di distribuzione ineguale, il mercato e le sue leggi diventano il mezzo con il quale il “centro” sfrutta a suo vantaggio la “periferia”.<sup>240</sup>

L’ultimo stadio di questo processo sarebbe, sempre secondo Wallerstein, proprio la *crisi*.

---

<sup>239</sup> Jones C., *The Global Work of Art. World’s Fair, Biennials and the Aesthetics of Experience*, The University of Chicago Press, Chicago 2016, p.91

<sup>240</sup> Wallerstein I., *Il sistema mondiale dell’economia moderna*, Il Mulino, Bologna 1982

I paesi appartenenti al così detto “terzo mondo”, contaminandosi e assumendo le componenti economiche e culturali europee e occidentali, per rendersi indipendenti, attueranno una rimonta nei confronti dei paesi sfruttatori del “primo mondo”, sia sul piano dei mercati internazionali, che sul piano culturale.

A riprova di ciò, si prenda in considerazione l’avvenuto l’ingresso di paesi emergenti come il Brasile, la Russia, l’India, la Cina e il Sudafrica nel sistema delle arti. Un processo già noto se pensiamo allo spostamento del polo artistico da Parigi a New York negli anni immediatamente successivi alla Seconda Guerra Mondiale.<sup>241</sup>

Per citare solo un esempio, quando nel 1951 la Biennale di Venezia verrà replicata per la prima volta a San Paolo del Brasile, lo stile di riferimento con cui vennero stampati poster e manifesti sarà l’europeissimo “concretismo” di Theo Van Doesburg e Max Bill.

Il processo di apertura e ibridazione a livello globale ha inizio proprio in questi anni immediatamente successivi al secondo conflitto mondiale.

Anche paesi come il Giappone, vissuto per secoli nell’isolamento<sup>242</sup>, iniziano ad essere coinvolti nelle dinamiche artistiche e culturali internazionali: nel 1951 Akira Kurosawa vinse il Leone d’oro al Festival Internazionale del Cinema di Venezia con il *Rashomon*. Successivamente, il 22 maggio 1952 fu inaugurata dalla testata giornalistica *Mainichi Shimbun* con il titolo inglese di *Japan International Art Exhibition*, la prima esposizione internazionale d’Asia a cadenza biennale con lo scopo di presentare arte contemporanea proveniente da tutto il mondo.

Nuovamente ricalcando il modello veneziano dei padiglioni nazionali, di cui poi assumerà anche il nome nel 1961, la Biennale di Tokio, per sollecitare la partecipazione estera, richiese alle ambasciate e a prestigiose organizzazioni culturali di vari paesi, di presentare le loro rispettive sezioni, ponendosi la questione di come l’arte moderna giapponese potesse dialogare con l’arte d’oltreoceano, prevalentemente occidentale<sup>243</sup>.

---

<sup>241</sup> Dossin C., *The Rise and Fall of American Art 1940s -1980s. A geopolitics of western art worlds*, Routledge, Londra 2015

<sup>242</sup> Il sociologo britannico Roland Robertson sostiene che l’isolamento del Giappone sia un tema vitale e inevitabile per i teorici della globalizzazione. Esso si configura infatti come uno stadio di preparazione per l’esteso impegno globale del XX secolo e oltre, una sorta di condizione di “osservazione del mondo”. Robertson R., *Globalizzazione. Teoria sociale e cultura globale*, Asterios Editore, Trieste 1999, p. 121

<sup>243</sup> D’altra parte, le influenze esercitate dall’arte giapponese su quella occidentale e viceversa erano ben conosciute.

Si pensi all’interesse mostrato per la calligrafia e gli ideogrammi da artisti come Mark Tobey e dagli italiani Gastone Novelli e Achille Perilli, o all’impatto che ebbe il Gruppo Gutai (“concreto”) di Jirō Yoshihara e

Alla prima edizione dell'Esposizione Internazionale di Tokio parteciparono sei paesi (America, Francia, Italia, Brasile, Inghilterra e Belgio) e furono esposte circa 396 opere di 233 artisti di cui meno della metà di nazionalità giapponese.

L'internazionalità ottenuta tramite la mostra nella capitale nipponica fu l'espressione di un paese che stava cominciando a pensare alla sua arte in termini internazionali a seguito del trattato di pace di San Francisco con cui il Giappone poté riconquistare la propria autonomia, non solo politica.<sup>244</sup>

È interessante notare che durante la X Edizione nel 1970 il tentativo di rinnovamento irradiatosi dall'Italia per i grandi enti espositivi coinvolse anche la Biennale di Tokio, passando attraverso l'annullamento delle divisioni degli artisti per paesi, l'abolizione, anche in questo caso, di premi e premi in denaro e l'elezione a unico commissario di Nahakara Yusuke, critica d'arte giapponese.

Secondo la storica dell'arte Reiko Tomii,<sup>245</sup> Yusuke promosse per la nuova edizione un tema all'avanguardia, con la speranza di adeguare finalmente le esposizioni d'arte contemporanea giapponesi all'idea dell'arte o della non arte degli anni '70.

*Between Man and Matter*, questo il titolo della rassegna, rappresentò una radicale rottura dalla pittura convenzionale ancora molto apprezzata e dalla scultura naturalista, indirizzata verso il concettualismo e il post minimalismo.

Tale nuova forma di internazionalità intrisa di sfumature globali, è riscontrabile anche nelle tre mostre che funsero da modello e ispirazione per Yusuke, tutte risalenti al 1969: *Square Peg in Round Holes. Structures and Cryptostructures* presso lo Stedelijk Museum di Amsterdam, *When Attitudes Becomes Form* alla Kunsthalle Berna, e *Anti Illusion: Procedures/ materials* al Whitney Museum di New York.

Il risultato fu la selezione di solo 40 artisti<sup>246</sup> fra dodici paesi, per la maggior parte fra i 25 e i 30 anni. I quattro artisti italiani chiamati a partecipare furono Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giuseppe Penone e Gilberto Zorio.

---

Shōzō Shimamoto, a sua volta influenzato da Jackson Pollock, sulle coeve generazioni di artisti occidentali, soprattutto americani, traslatasi poi negli happenings di Kaprow e Oldenburg.

Meneguzzo M., *Breve storia della globalizzazione in arte (e delle sue conseguenze)*, Johan & Levi, Milano 2012, pp.25-29

<sup>244</sup> Tomii R., "Toward Tokyo Biennale 1970: Shapes of the International in the Age of "International Contemporaneity", in *Review of Japanese Culture and Society*, Vol.23, pp. 191-210

<sup>245</sup> Ibidem.

<sup>246</sup> Dietrich Albrecht; Carl Andre; Boesem; Daniel Buren; Christo; Jan Dibbets; Ger Van Elk; Enokura Koji; Luciano Fabro; Barry Flanagan; Hans Haacke; Horikawa Michio; Inumaki Kenji; Stephen J. Kaltenback;

Ciò che contraddistinse la Biennale di Tokio fu la proposta di Nakahara Yusuke di basare la mostra sul principio dell'on-site, in giapponese *rinjo-shugi*<sup>247</sup>, un elemento cruciale nella sua visione curatoriale che incoraggiò gli artisti a misurarsi direttamente con la città, il museo o la mostra stessa. A riprova di ciò, si consideri che Yusuke assegnò solo uno o due artisti a ciascuna delle ampie sale del museo, rendendo la rassegna insolitamente esigua per il Giappone, paese in cui le mostre internazionali venivano abitualmente concepite su larga scala.

Nell'insieme, La Biennale di Tokyo più che rifarsi alla Biennale, fu una anticipazione della celebre *Documenta 5* del 1972. Curata da Szeemann, essa ereditò e continuò il discorso iniziato da Yusuke nel 1970 con *Between Man and Matter* portando nuova linfa al concettualismo ed enfatizzando gli aspetti che davvero caratterizzarono la rassegna giapponese, come la site-specificity delle opere, la durata, la performance e l'attività fenomenologica degli spettatori.

Gli echi della riforma post 1968 arrivarono anche in Brasile durante l'11° Biennale.

Contro la violenza del regime militare imposto dal colonnello Humberto de Alencar Castelo Branco, nacque nel 1971 un movimento di boicottaggio, estesosi poi anche alla rassegna artistica che si sarebbe dovuta tenere a San Paolo lo stesso anno.

Molti artisti latinoamericani costretti all'esilio risposero all'appello di Gordon Matta Clark, pubblicato sulla rivista *Artforum*, ad organizzare una Contrabienal.

In questa occasione, l'internazionalità o meglio la transnazionalità, venne usata per la costruzione di un movimento antiistituzionale e artisticamente fondato sul principio che l'artista non sia un ambasciatore del proprio paese, ma invochi, attraverso il suo programma di apertura, una comunità radicale di suoi pari. <sup>248</sup>

---

Kawaguchi Tatsuo; On Kawara; Koike Kazushige; Stanislav Kolibal; Koshimizu Susumu; Jannis Kounellis; Edward Krasinski; Sol LeWitt; Roelof Rouw; Matsuzawa Yukata; Mario Merz; Narita Katsushiko; Bruce Nauman; Nomura Hitoshi; Panamarenko; Giuseppe Penone; Markus Raetz; Klaus Rinke; Reinber Ruthenbeck; Jean Frédéric Schnyder; Richard Serra; Shoji Satoru; Keith Sonnier; Takamatsu Jiro; Tanaka Shintaro; Gilberto Zorio.

<sup>247</sup> Tomii R., *Radicalism in the Wilderness. International Contemporaneity and 1960s Art in Japan*, The MIT Press, Cambridge 2016, p.142

<sup>248</sup> La Biennale di San Paolo dal principio non adottò mai la divisione per nazioni, accogliendo tutti gli artisti all'interno del medesimo padiglione disegnato dall'architetto Oscar Niemeyer, sorse già di per sé contenendo il germe della differenza.



\* \* \* \* \*

Quanto esposto, induce ad una riflessione sul divario tra le mostre nazionali e internazionali svoltesi negli anni '70 e quelle odierne.

Sostanzialmente ciò che globalmente è mutato è il posto assegnato all'arte contemporanea.

In tal senso possiamo concordare con Caroline Jones e Reiko Tomii: l'arte contemporanea gode al giorno d'oggi di uno spazio più socializzante e socializzato, offrendosi molto spesso come amichevole e simpatica e trasformando le biennali, le triennali e le quadriennali in occasioni orientate all'intrattenimento e allo spettacolo.

Sebbene l'aspetto festale e celebrativo sia molto presente, ciò non implica, o non dovrebbe implicare, la perdita da parte dell'arte del suo margine di sperimentazione e avventurosità, ciò che fu l'essenza di tutte le neoavanguardie degli anni '70.

La crescente enfasi posta sull'internazionalismo e sul globalismo in generale furono le condizioni che permisero al modello biennale di essere replicato altrove. Bisognerà aspettare la dissoluzione dell'URSS per poter assistere alla concreta inclusione nelle grandi esposizioni anche di artisti provenienti da regioni come l'Africa sub-sahariana, l'India, la Cina.

Non a caso, dal 1991 ha inizio il periodo più florido per questo tipo di manifestazioni artistiche.

Come si vedrà più avanti nel dettaglio, se è vero che globalismo e localismo proprio come afferma Zygmunt Bauman<sup>249</sup> sono due facce della stessa medaglia e per questo motivo inseparabili, sia i padiglioni della Biennale di Venezia che le mostre a carattere nazionale giocano un ruolo fondamentale nel favorire un emergente critica alla loro stessa esistenza. Quando si assiste alla riunione biennale nei Giardini, la questione non è solo artistica, o meglio l'arte all'interno dei padiglioni stimola molto spesso una riflessione anche sul versante politico: oltre alla loro varietà architettonica, i padiglioni ospitano artisti che, secondo una consuetudine piuttosto in voga, dovrebbero diventare rappresentativi della propria differenza nazionale, etnica e di civiltà.

La questione dell'identità e della rappresentatività può apparire scontata ma non lo è: un esempio è dato dall'allestimento del Padiglione Palestinese durante la 50° Biennale del

---

<sup>249</sup> Bauman Z., *Globalizzazione e Glocalizzazione*, Armando Editore, Roma 2012

2003 curata da Francesco Bonami, con l'eloquente titolo: *Sogni e Conflitti. La dittatura dello spettatore*.

Il padiglione, tradizionalmente presentato sotto forma di struttura stabile ed edificata, venne pensato dagli architetti Sandi Hilal e Alessandro Petti come una gigantografia di dieci documenti di viaggio di cittadini palestinesi rilasciati da Libano, Giordania, Egitto e altre nazioni, disseminati tra gli edifici dei Giardini. All'interno dell'operazione chiamata in seguito *Stateless Nation*, i padiglioni diventavano i sostituti dei documenti originali destinati o negati alla popolazione palestinese, condannata ad errare e a vivere in una nazione senza stato.<sup>250</sup>

L'aspetto più stimolante, oltre al linguaggio globalmente comprensibile scelto dagli architetti, è il paradossale binomio instauratosi fra la potenziale fissità del padiglione, destinato a rimanere piantato nel terreno dei giardini e la leggerezza sottile documento, garantita dall'assenza di un'architettura nazionale a circoscriverlo.

Precedentemente si era dei padiglioni come sedi di *globalismo critico*, ovvero sia un modo per bilanciare il globale con il locale, abbracciando la cultura mondiale e nutrendo il patrimonio individuale, connettendosi con il pianeta senza trascurare l'intimità del vicinato, fondamentale in un'epoca di standardizzazione.<sup>251</sup>

La globalizzazione, com'è noto, offre l'opportunità di condividere culture, connettersi al dialogo globale e aumentare la conoscenza dell'umanità. Tuttavia, se portata all'estremo può provocare il soffocamento di prospettive uniche, la diluizione della cultura, l'abbandono delle comunità locali e una perdita generale di sé; il rischio nell'uso del *globalismo critico* come strumento di tutela, è che esso venga trasformato in nazionalismo nel corso di eventi come la Biennale, in cui le opere d'arte si trovano ad incontrare e a volte a scontrarsi con altre politiche sul campo.

A questo proposito vale la pena citare un passo in cui la Jones chiarisce la duplicità relativa al concetto di internazionalismo e come il suo ruolo “*rivela come l'internazionale implichi il nazionale, e come l'universale chiami a sé la differenza. Le Biennali sono necessarie per interrogare sé stesse sulla propria necessità. Spettacoli da consumare, ma*

---

<sup>250</sup> “Palestinians are absolutely obsessed with travel documents of all kinds; we can't afford not to be...If Palestinians are dispersed all over the world, and if we think of the Biennale as a metaphor for the world, then Palestinians should be dispersed all over the Biennale. For us, this is the Palestinian pavilion. Jones C., *The Global Work of Art. World's Fair, Biennials and the Aesthetics of Experience*, The University of Chicago Press, Chicago 2016, p.107

<sup>251</sup> [www.junghausarch.com/critical-globalism](http://www.junghausarch.com/critical-globalism)

*dai quali non bisogna essere consumati. Le Biennali ci richiedono di lavorare in modo che l'arte possa farlo a sua volta.*"<sup>252</sup>

L'internazionale e il nazionale, o preferibilmente il globale e il locale, entrano insieme in queste mostre, il cui valore risiede nella tensione stessa che lega obiettivi così divergenti a queste ricorrenti forme espositive, dando prova della capacità dell'arte di addentrarsi in un territorio precluso alla politica.

Pur nell'ambito della propria istituzionalità, questi eventi tengono insieme i due estremi per creare una sintesi e poter diventare occasioni di osservazione, critica e differenza.

Anche la Quadriennale di Roma nacque nel 1927, in pieno periodo fascista, con il preciso intento di promuovere l'arte contemporanea italiana e di costruire un'identità nazionale mettendo l'arte a servizio di una lotta per il riconoscimento.

Tuttavia, ben presto ci si accorse che per poter assolvere a pieno i suoi compiti, la Quadriennale aveva bisogno di un'apertura verso l'esterno, o per meglio dire di una globalità che la contenesse.

Una volta caduto il regime, il processo di modernizzazione coinvolse anche il nostro paese: il contenimento sociale teso all'ordine e alla gerarchia operato dal fascismo mutò, nei riguardi della Quadriennale, a favore di un rinnovamento delle sue strutture amministrative e anche delle sue relazioni oltre i confini nazionali.

Non a caso si è scelto di analizzare le mostre organizzate all'estero durante la X edizione dal 1972 al 1977, anni nevralgici in cui si è assistito al crollo dell'ideologia modernista e al passaggio verso una prospettiva più marcatamente globale.

La modernità così come la intendeva Charles Baudelaire si configura come "*il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile*"<sup>253</sup>, una forma dell'esperienza di cui l'arte è la prima narratrice.

La globalizzazione, in quanto unione, *compressione*<sup>254</sup> di società, regioni e civiltà è figlia della modernità stessa, è anzi una delle sue conseguenze generali.

Nonostante si tenda comunemente a pensare alla globalizzazione come all'omogeneizzazione di tali componenti culturali ed economiche, lo studioso britannico

---

<sup>252</sup> Jones C., *The Global Work of Art. World's Fair, Biennials and the Aesthetics of Experience*, The University of Chicago Press, Chicago 2016, p.112

<sup>253</sup> Baudelaire C., *Il pittore della vita moderna*, Einaudi, Torino 2004

<sup>254</sup> Roberston R., *Globalizzazione. Teoria sociale e cultura globale*, Asterios Editore, Trieste 1999, p. 142

Roland Robertson fu uno dei primi a sostenere la sua natura molteplice e differenziata, formata da un elevato numero tante di sotto unità locali.

Senza tali microcomponenti locali non sarebbe possibile trarre un disegno universale, non sarebbe possibile operare quella *reinvenzione delle differenze*, dirla con Wallerstein, che permette di comprendere come la globalizzazione sia guidata da due principi fondamentali: *il particolarismo mediato dall'universalismo e di universalismo mediato dal particolarismo*.<sup>255</sup>

Se da un lato la globalizzazione ha prodotto omogeneità (annullamento delle distanze a livello spaziale e livellamento temporale ad eterno presente), dall'altro essa non ha mai oltrepassato il concetto di località, facendo della differenza il suo più basilare aspetto.

Per questa ragione secondo Robertson, parlare di globalizzazione risulterebbe incompleto e insoddisfacente.

Ammettendo che nel mondo reale si verificano giornalmente tentativi concreti e diretti di mettere in contatto il globale con il locale, il termine glocalizzazione risulta quello più corretto. Costruito sulla parola giapponese *dochakuka*<sup>256</sup>, esso permette di dare uno sguardo globale adattandolo alle condizioni locali e di riequilibrare i valori di spazio e tempo.<sup>257</sup>

In conclusione, che si tratti quindi di una globalizzazione locale o di una localizzazione globale, ciò che conta è l'assimilazione dell'idea che local e global siano due concetti relativi, i due lati della stessa medaglia<sup>258</sup> anche all'interno del sistema internazionale dell'arte.

Nell'ottica del nostro studio e quindi nell'ambito di un ente di promozione artistica locale si configura come sempre più necessario agire e pensare globalmente per rendere possibile il concetto di localismo.

---

<sup>255</sup> Wallerstein I., *Il sistema mondiale dell'economia moderna*, Il Mulino, Bologna 1982, pp.166-167

<sup>256</sup> Il termine potrebbe essere tradotto letteralmente con l'espressione "vivere sulla terra di un altro".  
Fatherstone M., Lash S., Robertson R., *Global Modernities*, Sage Publications, Londra 1995, p. 28

<sup>257</sup> "I residenti del primo mondo vivono nel tempo; lo spazio non ha per loro nessuna importanza, dato che l'attraversamento di ogni distanza è istantaneo. I residenti del secondo mondo vivono nello spazio – opprimente, flessibile, non toccabile – che lega il tempo e lo tiene al di fuori del controllo dei residenti. Il loro tempo è vuoto; nel loro tempo non accade mai nulla. Soltanto il tempo virtuale, televisivo, ha una struttura, un orario."

Bauman Z., *Globalizzazione e Glocalizzazione*, Armando Editore, Roma 2012

<sup>258</sup> Ivi.

## CAPITOLO 5. VERSO Q2020

Si riporta di seguito l'intervista rilasciata dal curatore della Quadriennale di Roma Stefano Collicelli Cagol.

Villa Carpegna, Roma 18 settembre 2019

**Irene Quarantini: Inizierei da quello che è l'argomento di ricerca di questa tesi, ovvero il momento di grande sperimentazione verificatosi durante la X Quadriennale di Roma.**

**Mi sembra di scorgere dei punti in comune con l'innovativo e coinvolgente progetto che state portando avanti insieme al direttore artistico Sarah Cosulich.**

**Mi riferisco all'inclusione di giovanissimi artisti e curatori, tramite il programma QRated e l'attenzione rivolta verso il coinvolgimento di istituzioni estere con QInternational.**

**Partendo da QInternational puoi dirmi come si è svolta e quanto è stato importante il rapporto con la località e il territorio?**

Stefano Collicelli Cagol: Il nuovo corso della Quadriennale è iniziato con la nomina a presidente di Franco Bernabè nel 2015, con cui sono stati avviati una ristrutturazione e un rilancio dell'istituzione, grazie anche al Ministero dei Beni Culturali che ha disposto una base massiccia di finanziamenti per supportare questa operazione.

Dopo la XVI Quadriennale, si è deciso di dare alla manifestazione una direzione artistica per la quale, a seguito della pubblicazione di un bando pubblico, è emerso il nome di Sara Cosulich.

L'idea era quella di promuovere sul territorio nazionale, ma anche all'estero, gli artisti italiani, e di rendere più dinamica l'attività dell'istituzione tra una Quadriennale e l'altra. Abbiamo pensato a un sistema "a vasi comunicanti" di progetti che potessero tra di loro essere indipendenti e rafforzare la missione della Quadriennale, che è sempre stata tesa alla ricerca, grazie anche all'attività svolta dall'Archivio e dalla Biblioteca.

A questo, sono state aggiunte due nuove funzioni: la formazione e il sostegno.

Uno dei principali problemi che hanno gli artisti italiani è la poca visibilità all'estero.

Ci è sembrato quindi da subito fondamentale proporre uno schema che potesse rendere più visibile l'arte italiana fuori dai confini nazionali.

*QInternational*, è diventato un fondo che, tramite un bando semestrale, mira a supportare le spese di logistica, come trasporto, esposizioni audio video, ospitalità degli artisti durante l'allestimento e l'opening, traduzione di sottotitoli di opere video e cataloghi, sostenute da enti e gallerie estere che espongono arte italiana.

Il riscontro è stato molto incoraggiante, abbiamo ricevuto tra le 70 e 80 domande da istituzioni interessate a partecipare.

Questo ci ha permesso anche di mappare l'interesse estero nei riguardi degli artisti italiani ed è stato un modo per preparare il terreno all'arrivo di Q2020, la mostra che avrà inizio il 1° ottobre del prossimo anno.

Una logica simile è quella che accompagna *QRated*, il progetto di formazione per artisti e curatori fra i 23 e i 35 anni.

Negli anni abbiamo percepito con Sarah, la necessità di un aggiornamento nell'ambito della formazione, in particolar modo dei curatori, su tematiche ampiamente dibattute all'estero e che stentano ad essere inglobate nei programmi italiani. Per questo abbiamo chiesto il contributo anche a tutor esteri, invitati ad intervenire nei nostri workshop, ad esempio Elena Filipovic, Pierre Bal-Blanc, James Richards, con cui i partecipanti di *QRated* hanno potuto confrontarsi e dare avvio a stimolanti riflessioni su nuove metodologie di lavoro e aprire una finestra su ciò che potrebbe accadere anche in Italia.

I workshop hanno un formato diverso a seconda delle città in cui si viaggia.

Scegliendo di includere anche località più decentrate come Nuoro o Lecce, abbiamo potuto raggiungere un numero maggiore di contesti, in accordo con la vocazione originaria della Quadriennale di Roma.

A Nuoro ad esempio le partnership con il MAN (Museo d'arte Provincia di Nuoro) e la Sardegna Film Commission, ci hanno indirizzato verso una vera e propria esplorazione della natura sarda. Misurarci con il territorio ha dato vita ad una serie di riflessioni da parte di giovani artisti e curatori e dei tutor sulla traduzione degli odori e quanto sia importante la relazione con il luogo.

Insieme abbiamo cercato di trovare qualcosa che potesse essere tradotto in modo universale.

**IQ: Se posso sapere, quali sono state le risposte di chi ha partecipato? E quanto conta questo grande lavoro di consapevolezza e di informazione?**

SCC: La percezione è stata molto positiva. I partecipanti dei workshop erano tutti molto entusiasti. Va detto che La Quadriennale ha immesso nella costruzione dei workshops un grande investimento di tempo e risorse.

Per *QRated* abbiamo ricevuto circa 90 domande, che abbiamo dovuto sottoporre ad una prima cernita. È una buona possibilità sia per chi ha già un'alta formazione e vuole approfondire, sia per gli artisti che hanno l'occasione di far vedere i propri portfolio ai tutor, ricalcando la funzione delle vecchie giurie aperte.

Per ogni workshop abbiamo selezionato 15 partecipanti. La fascia giovane è stata scelta perché è quella più esposta alla ricerca spasmodica del nuovo, e allo stesso è quella lasciata più a sé stessa dopo il percorso universitario.

La volontà è stata quella di riportare l'attenzione sulla formazione dei giovani da parte di un'istituzione presente sul territorio italiano da 80 anni e dare un segnale di supporto e di informazione, potendo così riaprire lo spettro del dialogo per un nuovo corso.

**IQ: Avendo passato molto tempo fuori dall'Italia, quali sono secondo te i punti di forza e di debolezza del sistema dell'arte italiano?**

SCC: Questa è un po' la domanda delle domande. Sicuramente la capillarità è una cosa molto positiva. In Italia abbiamo tante realtà non concentrate in un'unica città, ma sono poche sostenute dal pubblico.

Oltre alla crisi economica che svantaggia le materie umanistiche, purtroppo non si riesce a vedere la cultura contemporanea come un elemento fondamentale su cui investire. Non si vede l'arte contemporanea come un momento estremamente necessario di riflessione sul presente.

È forse una conseguenza anche della ricerca, che ha ricerca ha bollato il sistema dell'arte solo come economico.

Direi che c'è stato quasi uno scollamento: l'arte contemporanea è diventata sempre più complessa nella sua organizzazione internazionale e la relazione fra discorsi globali e quello che ciascuno produce diventa sempre più difficile se non si dispone di risorse e tempo per viaggiare.

Quello che è possibile vedere è una stimolante sinergia di forze, messa in campo da molti artisti e curatori che cercano strade alternative e si focalizzano su percorsi di ricerche inaspettati. Questi fenomeni però si basano sempre sulla volontà personale, ed è quindi difficile che diventino poi progetti sostenibili.

**IQ: Anche se supportare queste realtà è un po' quello che state cercando di fare con il nuovo progetto.**

SCC: Sì anche se è molto limitato all'esperienza della Quadriennale.

Di sicuro anche rispetto alla X edizione, basta pensare all'operato di Filiberto Menna, che risuona molto nel nostro pensiero.

Grazie al suo peso è riuscito a far passare alcune decisioni in merito all'esposizione e alla storicizzazione delle neoavanguardie italiane, aprendo la strada e dando spazio alle artiste donne.

La nuova figura del direttore artistico della Quadriennale trova proprio qui il suo senso, nell'investimento che facciamo, tra un anno e l'altro, in una serie di attività nuove, riavviando un recupero storico importante e finalizzato alle mostre.

**IQ: Nella tesi c'è un capitolo dedicato al “sistema delle biennali”, inteso come tutte il sistema di tutte quelle mostre istituzionali che si pongono l'obiettivo di mostrare arte nazionale o internazionale, in un determinato contesto e con determinati criteri e regole.**

**Ciò che emerge dal libro *The Global Work of Art* è che in un mondo fortemente globalizzato, ogni nazione cerca di esternare la propria identità, ognuno è alla ricerca della differenza.**

**Quanto è importante aprirsi all'internazionalità per poter definire i propri caratteri e se ci sono, secondo te, dei temi o dei caratteri su cui gli artisti italiani ancora lavorano e ricercano in modo comune?**

Adesso abbiamo una nuova generazione di artisti che sempre di più studia all'estero.

Ha contribuito all'apertura la presenza di riviste italiane, alcune anche accessibili gratuitamente, che hanno promosso la conoscenza di arte proveniente da vari paesi, facendo sì che l'arte italiana si aprisse molto all'influenza estera.

Per quanto riguarda gli artisti italiani, c'è di sicuro una forte relazione con l'oggetto e la forma, un retaggio della tradizione artistica italiana, aggiornata per la prima volta nel momento in cui sorse Arte povera, dal dopo guerra in poi.

Credo sia una tendenza presente anche nelle ricerche degli storici dell'arte: si insiste sempre su alcuni artisti di quel dato periodo, e su come ciò abbia generato degli epigoni, schiacciando artisti successivi.

Esiste una persistenza nel concepire un oggetto che abbia anche una certa eleganza.

Quella dell'artista italiano è più un'attitudine a concentrarsi sull'opera nella sua materialità, più che sulle risposte che l'opera può dargli mentre la realizza, proprio come se il fare, la tecnica, il materiale, diventino l'obiettivo dell'artista.

È diminuita la tendenza, in voga una decina di anni fa, a riscoprire la storia italiana attraverso delle opere estremamente minimaliste.

Mi riferisco ad artisti come Rossella Biscotti e Francesco Arena, che si confrontavano con il passato e lo facevano seguendo una lettura più o meno personale.

I dibattiti stanno diventando sempre più globali. Lo spostamento di tendenza è evidente, si parla sempre meno dell'Italia come caso specifico, in favore di un dialogo con le istanze internazionali.

Direi quindi che ciò che è rimasta caratterizzata è questa attitudine: feticismo per la materia e urgenza artistica di focalizzarsi sui dettagli.



**IQ: Caroline Jones, sostiene che tutte le Biennali si basino sul criterio dell'internazionalità ma siano di per sé nazionaliste.**

**Queste manifestazioni artistiche possono anche diventare il terreno per sollevare questioni importanti nell'ambito sociale e politico, come è stato fatto durante la Biennale del 2003 con il Padiglione della Palestina ideato da Francesco Bonami.**

**Come si fa ad esporre arte italiana senza essere nazionalisti?**

SCC: È una cosa che ci stiamo chiedendo anche noi nell'ambito del progetto Quadriennale. Ci troviamo in un'epoca storica in cui si fa largo uso del linguaggio politico così detto sovranista.

La tesi di cui parla la Jones è molto seducente, ma tende a livellare il discorso.

Chi si occupa di curatela è conscio del fatto che non bisogna ridurre il discorso ad una rappresentazione del cliché nazionalistico.

Rispetto al passato c'è molta più coscienza, grazie anche agli studi post-coloniali e sul gender e al femminismo inteso come ricerca identitaria, che hanno aiutato a destrutturare categorie ridotte a monoliti.

Un modo è sicuramente guardare ad artisti stranieri che lavorano in un determinato contesto nazionalista, o ad artisti di quel contesto che lavorano all'estero.

Si può mettere facilmente in crisi il concetto di nazionalismo o di identità nazionale: in Italia, per esempio, non abbiamo lo *ius soli* e quindi fino a 18 anni non è possibile ottenere la cittadinanza da parte di persone nate da genitori stranieri.

Si possono adottare strategie di ricerca e rappresentazione che evitino una facile eguaglianza.

E poi, è anche vero che ci sono molti aspetti del dibattito internazionale che possono essere analizzati da una prospettiva più locale. Il tema del locale relazionato al globale non è sempre così automatico.

Per esempio, la Quadriennale è chiaramente un'istituzione che deve supportare l'arte italiana, ma non necessariamente comporta lo scadere in un discorso nazionalista. L'esperienza dell'opera rimane comunque l'aspetto fondamentale, un qualcosa che bisogna far avere ad ogni visitatore, di diverse condizioni sociali e proveniente da varie parti del mondo.

A mio parere è necessario tenere a mente, ma anche contenere, opere che parlino di debolezze o forze umane, che mettano in luce delle dinamiche di potere, opere riferite ad un evento che possano diventare universali, ma senza cadere nella trappola dell'universalismo.

Ogni mostra genera degli echi sulle opere, delle dimensioni che permettono all'opera non solo visibilità ma anche una vita, una chance tra le molte che l'opera avrà.

Inoltre, una grande risorsa per la mostra è la specificità del luogo in cui si svolge.

Riferirsi al luogo o al contesto istituzionale creando delle connessioni, rende le informazioni sul progetto di mostra indubbiamente più accessibili.

**IQ: Come ti sei trovato a lavorare a Roma e a differenza delle altre città in cui hai vissuto e lavorato, quali stimoli può dare?**

SCC: L'esperienza per me è stata molto positiva. È una città estremamente stimolante, non solo a livello visivo, grazie alla sua bellezza continua, ma anche culturale se pensiamo alla portata della stratificazione storica e artistica.

Anche il sistema romano dell'arte è una cosa che ho trovato estremamente interessante. Guardando a Torino, città paragonabile per intensità di istituzioni, o a Milano in cui la dimensione è essenzialmente privata, Roma è in un momento di forte sperimentazione con le sue istituzioni.

Se pensiamo al MACRO che ora è alla ricerca di un nuovo direttore, o alle sperimentazioni del MACRO Asilo, se pensiamo alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, in cui la direttrice Cristiana Collu ha trasformato radicalmente l'allestimento alleggerendo le sale, ma facendo saltare l'indicazione storica, è evidente che si sta cercando di proporre un nuovo modello a livello pubblico.

Queste spinte sperimentali sono cosa assai difficile da trovare altrove.

Roma è poi soprattutto una città che risponde in modo molto interessato alle varie iniziative culturali. Una comunità di riferimento è sempre fondamentale alla vitalità di questo tipo di istituzioni.

**IQ: Ad un certo punto, dopo il 1968, si è discusso anche sull'utilità di questo tipo di manifestazioni, che però sono sopravvissute e hanno continuato ad operare.**

**Qual è il valore di un'istituzione che promuove arte locale oggi?**

SCC: Nelle nostre intenzioni il valore della Quadriennale sarà duplice.

Vogliamo da un lato che diventi uno strumento di studio imprescindibile che possa arricchire ulteriormente la narrazione dell'arte italiana dagli anni 60 ad oggi, monopolizzata da Arte Povera e Transavanguardia, a discapito di figure che si muovevano in ambiti molto più interdisciplinari, in contatto con pensatori, critici e artisti anche all'estero, e che lavoravano al di fuori delle strette burocratiche in cui le istituzioni si riconoscevano.

In passato c'è stata molta più attenzione nel creare il nuovo gruppo di artisti giovani che potessero ottenere successo anche dal punto di vista commerciale.

Questo atteggiamento ha lasciato che ci fosse una consapevolezza inferiore verso aree meno normate di produzione e di immaginari.

Tale lavoro si sposa chiaramente con la presenza della biblioteca e l'attività dell'archivio della Quadriennale, elemento fondamentale di nutrimento per le idee e per le prospettive che si riusciremo a dare alla mostra.

Dall'altro, ci auspichiamo che a livello internazionale essa contribuisca a dare nuovo impulso all'attenzione nei confronti di artisti italiani di diverse generazioni.

Oggi la tendenza di questi global show è di lasciare poco in termini di immaginario nella testa dei visitatori, un po' perché non sempre è possibile di fare ricerca adeguata e perché

non sono abbastanza legati al contesto; le mostre dovrebbero essere invece sempre occasioni volte alla produzione di senso.

Il fatto che la Quadriennale si svolga all'interno del Palazzo delle Esposizioni ci permette di guardare alle mostre passate, e quindi di lavorare con più profondità su determinati artisti in modo da consentire a chi la visiterà di portare a casa degli immaginari.

Vorremmo “bruciare la retina”, come dicevano i nostri architetti negli anni '30 quando pensavano alle esposizioni.

Intendiamo dare strumenti per accedere ad immaginari italiani senza necessariamente essere a conoscenza della storia patria o della storia dell'arte, strumenti che siano d'impatto per acuire la sensibilità di chi parteciperà.

Uscire dal proprio contesto ritengo sia un'esigenza basilare in un mondo così globalizzato.

Non sarà il racconto della località attraverso le opere, ma sarà di sicuro un elemento che permeerà la mostra.

## Conclusioni

Questa tesi ha tentato di ripercorrere l'attività espositiva della X Quadriennale di Roma nel momento di massimo rinnovamento delle sue strutture interne, in un periodo come gli anni Settanta di estrema rilevanza storica e culturale per il nostro paese.

Come Ente incaricato della promozione di arte contemporanea italiana, parlare di Quadriennale d'arte implica necessariamente un ampliamento del discorso nei confronti della Biennale di Venezia e della Triennale di Milano, enti associati dal medesimo fine.

Il rinnovamento culturale e la profonda evoluzione della società italiana portarono ad uno scontro prima, e ad una riforma democratica poi, di tali istituti.

Tuttavia, la Quadriennale di Roma si presenta come un caso particolare: raggiungendo il culmine della crisi intorno al 1968 sospende la propria l'attività espositiva per circa sette anni, dopo un trentennio di incessante azione sul territorio.

Ciò che scaturisce dallo stallo e dalla crisi è un ricchissimo ciclo di mostre e appuntamenti culturali.

La X edizione getta le basi per una complessiva rigenerazione dell'Ente: oltre ad assolvere una funzione storica, critica e didattica, non perde occasione di offrire una prima sistemazione documentativa alle neoavanguardie con la terza mostra *La Ricerca Estetica dal 1960 al 1970*, avvalendosi della collaborazione e dell'impegno dei più importanti critici, storici e intellettuali del tempo.

Si è voluto poi sottolineare come la dedizione divulgativa dell'Ente si sia espansa, come di consueto, oltre i confini nazionali, tramite l'esposizione, la promozione e la disposizione dell'arte italiana all'interno di importanti manifestazioni come la Biennale di Tokio, la Biennale di Parigi e la Biennale di San Paolo, oltre che allestendo mostre in Europa e negli Stati Uniti.

Tramite questa vocazione internazionale di un istituto di promozione di arte locale, intesa come italiana, si è potuto toccare un argomento di vivo interesse: il sistema internazionale delle mostre e il meccanismo di conciliazione fra tendenze locali ed espansione globale.

In ragione del principio secondo cui parlare di globalità implica necessariamente includere forti componenti locale, ciò che è emerso, è che in un'epoca fortemente globalizzata, tali mostre sono sempre di più il luogo in cui le esperienze locali sono incitate ad emergere.

L'intervista con Stefano Collicelli Cagol è stata, infine, un elemento fondamentale per comprendere a pieno l'evoluzione nel corso del tempo di un'istituzione come la Quadriennale giunta ormai alla sua 17a edizione.

Riflettendo sui i legami con la X, si è voluto sottolineare il rinnovato proposito dell'istituzione, teso alla presenza sul territorio nazionale e internazionale e allo svolgimento di funzioni di supporto, promozione, studio e formazione per artisti italiani di diverse generazioni.

In conclusione, in un periodo in cui la tendenza dei linguaggi politici ha riportato in auge velleità nazionalistiche, le ricerche effettuate hanno portato a valutare l'importanza del ruolo delle mostre d'arte contemporanea come strutture volte alla creazione di senso e di un'istituzione che intende fornire strumenti culturali per riflettere sulla realtà, aprendosi all'internazionalità e uscendo dal proprio contesto.

## Bibliografia

### Testi di carattere generale:

- Argan G.C., *L'Arte Moderna 1770 – 1970*, Sansoni Editore, 2004
- Barilli R., *Informale Oggetto Comportamento vol.2. La Ricerca Artistica negli anni '70*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1979
- Basaglia F., *L'Istituzione Negata*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1968
- Baudelaire C., *Il pittore della vita moderna*, Einaudi, Torino 2004
- Bauman Z., *Globalizzazione e Glocalizzazione*, Armando Editore, Roma 2012
- Caramel L., *Opera e Comportamento (1970 – 1974). Arte in Italia negli anni ' 70*, Edizioni Kappa, Roma 1999
- Clair J., *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali*, Johan & Levi, Monza 2015
- Crainz G., *Il paese mancato dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Donzelli Editore, Roma 2005
- Dossin C., *The Rise and Fall of American Art 1940s -1980s. A geopolitics of western art worlds*, Routledge, Londra 2015
- Eco U., *La Struttura Assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Bompiani, Milano 2005
- Guercio G., *L'arte non evolve. L'universo immobile di Gino De Dominicis*, Johan&Levi, Milano 2015
- Jones C., *The Global Work of Art. World's Fair, Biennials and the Aesthetics of Experience*, The University of Chicago Press, Chicago 2016
- Lanzarini O., *Carlo Scarpa. L'architetto e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia 1948 – 1972*, Marsilio Editore, Venezia 2004
- Lazar M., Matard-Bonucci M., Delorenzo C., Peri F., *Il libro degli anni di piombo. Storia e memoria del terrorismo italiano*, Rizzoli, Milano 2010
- Meneguzzo M., *Breve storia della globalizzazione in arte (e delle sue conseguenze)*, Johan & Levi, Milano 2012

Miccichè L., *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Marsilio Editore, Venezia 1995

Perna R., *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Postmedia Books, Milano 2013

Portinari S., *Anni '70. La Biennale di Venezia*, Marsilio Editore, Venezia 2018

Robertson R., *Globalizzazione. Teoria sociale e cultura globale*, Asterios Editore, Trieste 1999

Socrate F., *Sessantotto. Due Generazioni*, Editori La Terza, Roma 2018

Tomii R., *Radicalism in the wilderness: international contemporaneity and 1960s art in Japan*, The MIT Press, Cambridge 2016

Vergine L., *Attraverso l'Arte Pratica Politica / Pagare il '68*, Arcana Editrice, Roma 1976

Vergine L., *Body Art e Storie Simili. Il corpo come linguaggio*, Skira, Milano 2001

Wallerstein I., *Il sistema mondiale dell'economia moderna*, Il Mulino, Bologna 1982

#### Articoli di giornale:

“Arte Nuova Oggi”, Jesi agosto 1972

“October” n°150, Autunno 2014, Massachusetts Institute of Technology

*A proposito di Biennale*, in “Il Messaggero”, 3 luglio 1971

*Alla Quadriennale una rivoluzione col consenso della DC e del Ministro Gioia*, in “Arte e Società”, estratto dal n°8, Roma maggio 1973

*Aperta la Quadriennale di Roma. Sembra un laboratorio di ricerca*, in “Il Giorno”, 24 maggio 1973

Bo G., *La Biennale al suo anno zero*, in “Il Corriere della Sera”, 15 aprile 1971

Bortolon L., *Quadriennale: se ne dice di tutti i colori*, in “Epoca”, 24 giugno 1973, Milano

Cabuti L., *Non Figurativi (o quasi)*, in “Bolaffi Arte”, febbraio 1973, Torino

Calvesi M., *Quadriennale secondo tempo*, in “Il Corriere della Sera”, 8 febbraio 1973

- Bo G., *La Biennale al suo anno zero*, in “Il Corriere della Sera”, 15 aprile 1971
- Bortolon L., *Quadriennale: se ne dice di tutti i colori*, in “Epoca”, 24 giugno 1973, Milano
- Cabuti L., *Non Figurativi (o quasi)*, in “Bolaffi Arte”, febbraio 1973, Torino
- Calvesi M., *Quadriennale secondo tempo*, in “Il Corriere della Sera”, 8 febbraio 1973
- Casiraghi U., *Bruciante lezione dei cineasti all’”autorità”*. *Una dichiarazione dell’ANAC e dell’AACI*, in “L’Unità”, 5 settembre 1972
- De Grada R., *Cosa c’è di nuovo nel mercato artistico*, in “L’Unità”, 21 giugno 1967
- Federazione Nazionale Artisti: democratizzare le istituzioni culturali*, in “L’Unità”, 6 luglio 1971
- Francalanci Ernesto L., *La struttura condizionata. Analisi di due modelli di enti espositivi pubblici*, in “L’Uomo e l’Arte”, agosto 1971
- Gli artisti per l’autogestione del Palazzo delle Esposizioni*, in “L’Unità”, 18 giugno 1968
- Guttuso R., in “Il Giorno”, giugno 1972
- La Tela di Penelope ovvero il PSU e la Biennale*, in “Flash Art”, settembre – ottobre 1968
- Lambertini L., *Via libera per i giovani*, in “Il gazzettino”, 2 aprile 1975
- Leone ha inaugurato la XXXVI Biennale*, in “Corriere Adriatico”, 12 giugno 1972
- Marinetti F.T., *Manifesto del Futurismo*, in “Le Figaro”, 20 febbraio 1909
- Menna F., *Gli Artisti Italiani alla Biennale di Parigi*, 10 novembre 1971
- Menna F., *XXXVI Biennale di Venezia*, in “Il Mattino”, 13 giugno 1972
- Morosini D., *“Prospettive 5, ovvero l’anti-quadriennale”*, in “Paese Sera”, 22 aprile 1972
- Morosini D., *La Quadriennale laboratorio*, in “Paese Sera”, 26 maggio 1973
- Obici G., *La Biennale di Venezia. Le Ragioni della Protesta*, “Paese Sera”, 19 giugno 1968
- Obici G., *La Biennale di Venezia. Le Ragioni della Protesta*, in “Paese Sera”, 19 giugno 1968



Orienti S., *Leone ha inaugurato la X Quadriennale*, in “Il Popolo”, 16 novembre 1972

Pasolini P., *Il Mongoloide alla Biennale è il prodotto della sottocultura italiana*, in “Il Tempo”, 25 giugno 1972

*Penelope*, in “Flash Art”, febbraio 1970

Menna F., *XXXVI Biennale di Venezia*, in “Il Mattino”, 13 giugno 1972

Morosini D., “*Prospettive 5, ovvero l’anti-quadriennale*”, in “Paese Sera”, 22 aprile 1972

Morosini D., *La Quadriennale laboratorio*, in “Paese Sera”, 26 maggio 1973

Obici G., *La Biennale di Venezia. Le Ragioni della Protesta*, “Paese Sera”, 19 giugno 1968

Obici G., *La Biennale di Venezia. Le Ragioni della Protesta*, in “Paese Sera”, 19 giugno 1968

Orienti S., *Leone ha inaugurato la X Quadriennale*, in “Il Popolo”, 16 novembre 1972

Pasolini P., *Il Mongoloide alla Biennale è il prodotto della sottocultura italiana*, in “Il Tempo”, 25 giugno 1972

*Penelope*, in “Flash Art”, febbraio 1970

Ponente N., *La Biennale degli equilibri più avanzati*, in “Arte e Società”, marzo – aprile 1972

Ponente N., *Quadriennale non figurativa, un confronto mancato*, in “Arti Visive”, n°1, aprile – giugno 1973

Preti L., *Offesa volgare all’arte e al senso morale*, in “La Fiera Letteraria”, 18 giugno 1972

R.M., *Biennale: approvato lo statuto*, in “Il Corriere della Sera”, 21 luglio 1971

Restany P., *Vitalità del Negativo/Negativo della vitalità*, in “Domus”, n°494, gennaio 1971

Rizzi P., in “Il gazzettino di Venezia”, giugno 1972

Rizzi P., *Una Biennale stanca*, in “Il Gazzettino”, 28 settembre 1972

Russell J., *Cross-Country airs*, in “The Sunday Times”, Londra 8 agosto 1971

- Russoli F., *Un torneo a Venezia*, in “Il Mondo”, giugno 1972
- Shepherd M., *National Images*, in “The Sunday Telegraph”, 8 agosto 1971
- Spencer C., *Italiani a Liverpool*, in “Le Arti, n.9 settembre 1971, Milano
- Tomii R., “*Toward Tokyo Biennale 1970: Shapes of the International in the Age of "International Contemporaneity"*”, in *Review of Japanese Culture and Society*, Vol.23
- Menna F., *XXXVI Biennale di Venezia*, in “Il Mattino”, 13 giugno 1972
- Morosini D., “*Prospettive 5, ovvero l’anti-quadriennale*”, in “Paese Sera”, 22 aprile 1972
- Morosini D., *La Quadriennale laboratorio*, in “Paese Sera”, 26 maggio 1973
- Obici G., *La Biennale di Venezia. Le Ragioni della Protesta*, “Paese Sera”, 19 giugno 1968
- Obici G., *La Biennale di Venezia. Le Ragioni della Protesta*, in “Paese Sera”, 19 giugno 1968
- Orienti S., *Leone ha inaugurato la X Quadriennale*, in “Il Popolo”, 16 novembre 1972
- Pasolini P., *Il Mongoloide alla Biennale è il prodotto della sottocultura italiana*, in “Il Tempo”, 25 giugno 1972
- Penelope*, in “Flash Art, febbraio 1970
- Ponente N., *La Biennale degli equilibri più avanzati*, in “Arte e Società”, marzo – aprile 1972
- Ponente N., *Quadriennale non figurativa, un confronto mancato*, in “Arti Visive”, n°1, aprile – giugno 1973
- Preti L., *Offesa volgare all’arte e al senso morale*, in “La Fiera Letteraria”, 18 giugno 1972
- R.M., *Biennale: approvato lo statuto*, in “Il Corriere della Sera”, 21 luglio 1971
- Restany P., *Vitalità del Negativo/Negativo della vitalità*, in “Domus”, n°494, gennaio 1971
- Rizzi P., in “Il gazzettino di Venezia”, giugno 1972

Rizzi P., *Una Biennale stanca*, in “Il Gazzettino”, 28 settembre 1972

Russell J., *Cross-Country airs*, in “The Sunday Times, Londra 8 agosto 1971

Russoli F., *Un torneo a Venezia*, in “Il Mondo”, giugno 1972

Shepherd M., *National Images*, in “The Sunday Telegraph”, 8 agosto 1971

Spencer C., *Italiani a Liverpool*, in “Le Arti, n.9 settembre 1971, Milano

Tornabuoni L., *Siamo tutti pittori*, in “La Stampa”, 3 aprile 1975

*Unanime protesta contro il commissario della Biennale*, “L’Unità”, 4 aprile 1969

Valente E., *Venezia: crescono le giornate del cinema italiano*, in “L’Unità”, 31 agosto 1972

Valsecchi M., in “Il Giorno”, 11 giugno 1972

Valsecchi M., Isrgò E., *Guida alla Biennale 1972*, in “Il Tempo”, 16 giugno 1972

*Vasta solidarietà attorno alla Triennale occupata*, in “L’Unità”, 1° giugno 1968

Zevi B., *Un archeologo che smonta le dittature*, in “L’Espresso”, 3 giugno 1973

#### Cataloghi di mostre:

*3° Internazionale della Giovane Pittura Gennaio '70 Comportamenti, Progetti, Mediazioni*, Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche, a cura di Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Andrea Emiliani, Tommaso Trini

Bucarelli P., “Internazionalità della Cultura” in *X Quadriennale Nazionale d’Arte. Artisti stranieri operanti in Italia*, Stefano de Luca Editore, Roma 1977

Bucarelli P., “Internazionalità della Cultura” in *X Quadriennale Nazionale d’Arte. Artisti stranieri operanti in Italia*, Stefano de Luca Editore, Roma 1977

Calvesi M., Siligato R., *Roma anni '60 al di là della pittura*: Roma, Palazzo delle esposizioni, 20 dicembre 1990-15 febbraio 1991, Carte Segrete Editore, Roma 1990

*Campo Urbano. Interventi Estetici nella dimensione collettiva urbana*, 21 settembre 1969, Como, a cura di Luciano Caramel, Ugo Mulas, Bruno Munari, Cesare Nani Editore, 1970

*Comportamento. Biennale di Venezia 1972. Padiglione Italia*, Centro Pecci Prato, Silvana Editore, Prato 2017

*I denti del drago: le trasformazioni della pagina e del libro nell'era post-gutemberghiana*" presso la Galleria "L'Uomo e l'Arte", Milano giugno - luglio 1972

*Italy two: art around '70: Museum of the Philadelphia civic center, November 2 to December 16, 1973*, con testi di Alberto Boatto, Filiberto Menna, Furio Colombo, foto di Claudio Abate

Lancioni D., *Anni '70. Arte a Roma*, Palazzo delle Esposizioni, 17 dicembre 2013 – 2 marzo 2014, Iacobelli Editore, Roma 2013

Lancioni D., *Roma in mostra 1970 - 1979. Materiali per la documentazione di mostre azioni performance dibattiti*, Palazzo delle Esposizioni, Roma 13 settembre – 2 ottobre 1995, Edizioni Joyce & Co., Roma 1995

*New Italian Art 1953-1971*, Walker Art Gallery, 22 luglio – 11 settembre 1971, con testi di Giovanni Carandente e foto di Claudio Abate, JH Leeman Ltd, Neston Wiral

Ponente N., *Linee della ricerca non figurativa in Italia dal 1930 al 1965 in X Quadriennale Nazionale d'Arte. Situazione dell'arte non figurativa*, Stefano de Luca Editore, Roma 1973

*Prospettive 5. Esperienze attuali di figurazione, di non figurazione e di progettazione concettuali o spaziali*, a cura di Enrico Crispolti e Giorgio di Genova, Edizioni Il Grifo, Roma 1972

*Septieme biennale de Paris: manifestation biennale et internationale des jeunes artistes*, 24 settembre - 1er novembre 1971, Parc floral de Paris, A. Lerouge, Paris 1971

*Sesta Biennale Romana. Rassegna delle Arti Figurative di Roma e del Lazio*, febbraio – marzo 1968, De Luca Editore, Roma 1968

*Vitalità del Negativo*, Centro Di Edizioni, Firenze 2010

*X Quadriennale Nazionale d'Arte. Artisti stranieri operanti in Italia*, Stefano de Luca Editore, Roma 1977

*X Quadriennale Nazionale d'Arte. Aspetti dell'arte figurativa contemporanea. Nuove ricerche d'immagine*, Stefano de Luca Editore, Roma 1972

*X Quadriennale Nazionale d'Arte. La Nuova Generazione*, Stefano de Luca Editore, Roma 1975

*X Quadriennale Nazionale d'Arte. La Ricerca Estetica dal 1960 al 1970*, Stefano de Luca Editore, Roma 1972

*X Quadriennale Nazionale d'Arte. Situazione dell'arte non figurativa*, Stefano de Luca Editore, Roma 1973

*XIII Bienal de Sao Paulo*, ottobre – dicembre 1975, Parco dell'Ibirapuera, San Paolo del Brasile

XXXIV Esposizione Internazionale d'Arte, 22 Giugno – 20 Ottobre 1968, Fantoni Editore, Venezia 1968

XXXVI Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Venezia 1972

#### Documenti d'archivio:

Corrispondenza di Giovanni Carandente con Vittorio Cordero di Montezemolo, ambasciatore italiano a Tel Aviv. Sottounità archivistica FGC.2/3 b.11 u.8 sf.4.

Corrispondenza di Giulio Carlo Argan con Francesco Franceschini, 6 febbraio 1971. Unità archivistica. X Quadriennale Riunioni del Comitato Consultivo, ASQII.26/2 b.55 u.2

Disegno di legge n°953, Riordinamento dell'Ente Autonomo Quadriennale di Roma, d'iniziativa dei senatori Maravalle, Ajello, Polli, Finessi, Dalle Mura, Lepre. Comunicato alla presidenza il 20 ottobre 1977. Senato della Repubblica VII Legislatura

Lettera del 17 giugno 1971 di Giovanni Carandente a Filippo Donini, direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Londra. Sottounità archivistica FGC.2/3 b.11 u.8 sf.4, La Quadriennale di Roma

Lettera di Carandente a Fortunato Bellonzi. Sottounità archivistica FGC.2/3 b.11 u.8 sf.4, La Quadriennale di Roma

Lettera di Piero Dorazio a Giovanni Carandente datata 3 agosto 1971. Sottounità archivistica FGC.2/3 b.11 u.8 sf.4, La Quadriennale di Roma

#### Sitografia:

[www.fondazionemenna.it](http://www.fondazionemenna.it)

[www.junghausarch.com/critical-globalism](http://www.junghausarch.com/critical-globalism)