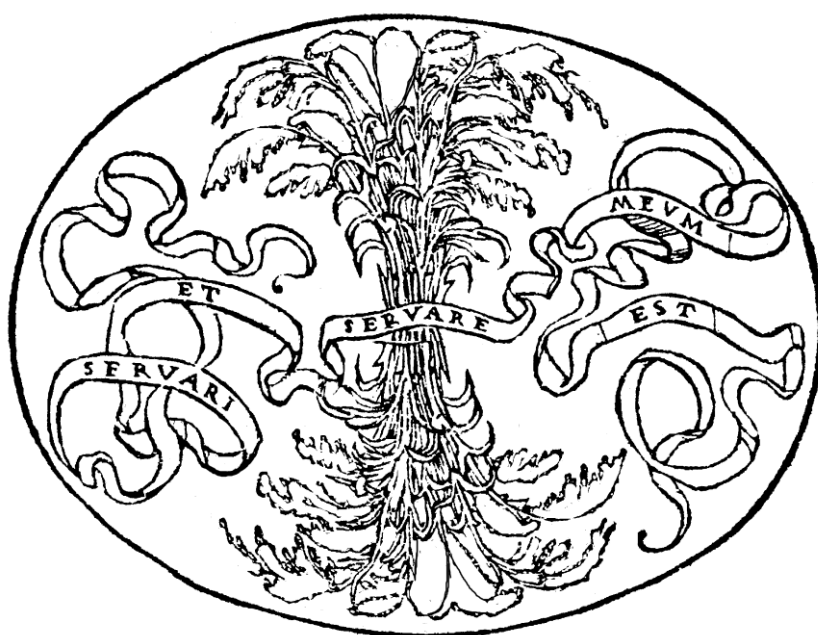


STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

Numero 21/2018



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

[www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)

## COMITATO REDAZIONALE

*Proprietario*

Fondazione Memofonte onlus

*Fondatrice*

Paola Barocchi

*Direzione scientifica*

Donata Levi

*Comitato scientifico*

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,  
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

*Cura scientifica*

Flavio Fergonzi

*Cura redazionale*

Martina Nastasi, Mara Portoghese

*Segreteria di redazione*

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

[info@memofonte.it](mailto:info@memofonte.it)

ISSN 2038-0488

## INDICE

FLAVIO FERGONZI Editoriale	p. 1
FABIO BELLONI <i>Stampo virile</i> . Vettor Pisani e Claudio Abate nel 1970	p. 3
FRANCESCO GUZZETTI «Note sullo spettatore» per Giovanni Anselmo: <i>Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale</i>	p. 42
DENIS VIVA La finzione dell'esordio: Sandro Chia alla Galleria La Salita, Roma 1971	p. 69
GIACOMO BIAGI <i>Senza numero</i> . Alighiero Boetti 1972	p. 103
DUCCIO NOBILI Toninelli 1972: Mauro Staccioli e «il lavoro dello scultore»	p. 128
FILIPPO BOSCO <i>Cambiare l'immagine</i> e i disegni leonardeschi di Giuseppe Penone	p. 147
MARIA ROSSA Luciano Fabro, <i>Iconografie (Bacinelle)</i> : alcune possibilità di lettura	p. 178
GIORGIO DI DOMENICO «Una partecipazione che va trovata»: Jannis Kounellis, <i>Tragedia civile</i> , 1975	p. 216



## EDITORIALE

Questo numero di «Studi di Memofonte» è nato da un seminario da me coordinato alla Scuola Normale Superiore di Pisa nell'anno accademico 2017-2018. Ho iniziato, un po' provocatoriamente, ricordando le parole con cui Giorgio De Marchis aveva concluso, nel 1982, il suo saggio dedicato all'arte italiana del secondo dopoguerra nella *Storia dell'Arte Italiana* Einaudi: dopo il 1968 «molti artisti giovani entrano in crisi e cessano di produrre arte. Alcuni cambiano mestiere. Quelli che continuano non producono niente di nuovo. A partire dal 1971-72 si entra in una fase di assenza o di clandestinità artistica che dura tutto il decennio». L'idea di dedicare a questo periodo un seminario universitario appariva arrischiata (era arduo affrontare il tema con gli strumenti canonici della disciplina storico-artistica) e certamente sproporzionata alle capacità del coordinatore che mai si era spinto, nei suoi studi, fino a cronologie così avanzate. Ho scelto un approccio il più possibile tradizionale. Di lezione in lezione, con pazienza, si sono interrogate le opere, si sono letti i testi critici, si sono ricostruite e discusse le vicende di politica espositiva: lo sguardo si è avvicinato il più possibile alla concretezza degli oggetti, al significato letterale delle pagine, alla evidenza documentaria delle vicende prese in considerazione, infine (e verrebbe da dire: soprattutto) alla biografia di chi ne fu protagonista.

Si è subito evidenziato un fatto per me inatteso. Il timore iniziale che i testi critici del tempo, con la loro forte impronta militante, con la loro tendenza a evitare la misurazione diretta con le opere, potessero condizionare così tanto la lettura delle opere stesse da costringere chi oggi le studia a una sorta di parafrasi di quanto già detto (oppure, per reazione, a un allontanamento da questo orizzonte: nell'esigenza di una salutare bonifica dello sguardo) si è rivelato un timore infondato. Letti con cura, disinnescati, quando possibile, dalle inevitabili incrostazioni ideologiche, i testi che negli anni Settanta hanno accompagnato in Italia la produzione artistica degli stessi anni centrano questioni determinanti, e aiutano oggi a comprendere, più di quanto si possa immaginare, il pensiero visivo degli artisti; a dispetto della crisi in atto del 'discorso critico' continuamente evocata. E questa constatazione vale ancor di più quando la parola passava agli artisti.

Il rischio vero consisteva piuttosto nel far riferimento ai testi coevi non tanto sul piano dell'interpretazione ma sul piano del linguaggio. La lingua di chi scrive di arte moderna negli anni Settanta, e di conseguenza la lingua stessa degli artisti che scrivono, appare talmente murata entro un sistema di martellanti riferimenti ideologici da apparire lontana e astratta, talvolta respingente: inservibile, spesso, per affrontare lo studio delle opere. La raccomandazione di chi ha coordinato questo seminario è stata, prima di tutto, di non farsi condizionare da questa lingua, di non importarla mimeticamente (magari inconsapevolmente, sulla scorta dell'abitudine) nella propria narrazione. Di inventarsi un andamento argomentativo che approfittasse della distanza storica (ormai un quarantennio) che ci separa dagli eventi; e anche della opportunità che questa distanza storica offre per porsi domande nuove.

I seminari si sono tutti incentrati su un'un'opera che è stata l'oggetto di un circostanziato esercizio di lettura: di volta in volta una fotografia, *Stampo virile*, risultato della collaborazione tra Vettor Pisani e Claudio Abate (Fabio Belloni); un multiplo, *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale*, di Giovanni Anselmo (Francesco Guzzetti); un grande *Lavoro postale* di Alighiero Boetti (Giacomo Biagi); un disegno, *Cambiare l'immagine*, e una serie di fogli di ispirazione leonardesca di Giuseppe Penone (Filippo Bosco); *Iconografie (Bacinelle)* di Luciano Fabro (Maria Rossa); *Tragedia Civile* di Jannis Kounellis (Giorgio Di Domenico). Anche quando l'argomento ha riguardato non un singolo lavoro ma una mostra personale come nel caso de *L'ombra e il suo doppio* di Sandro Chia alla Galleria La Salita di Roma nel 1971 (Denis Viva) o delle sculture di Mauro Staccioli allestite nel 1972 alla Galleria

Toninelli di Milano (Duccio Nobili) l'attenzione è stata principalmente posta sulla concretezza e sul significato letterale dei manufatti esposti.

Di fronte all'opera gli autori di questi affondi si sono posti, prima di tutto, domande semplici, le stesse a lungo praticate nel lavoro tradizionale dello storico dell'arte: quale sia l'aspetto dell'opera nello stato in cui ci è oggi giunta; per quale occasione o spazio espositivo o contesto fosse stata originariamente pensata e come questa destinazione originale avesse motivato l'intenzione dell'artista; quale fosse il significato dell'opera, per quanto sia oggi possibile ricostruirlo dalle informazioni disponibili e delle allusioni percepibili; entro quale sistema di riferimenti (visuali, testuali o ideologici) l'opera si sia collocata; quale fosse il suo spettatore implicito, e quali reazioni l'opera era chiamata ad attivare presso di lui. Sono domande che richiedono tempi lunghi di indagine, curiosità, saperi visivi, disponibilità ad allargare lo sguardo alla discussione culturale del tempo. Che espongono lo storico (e specie il giovane storico, che quel clima non ha condiviso) a rischi inevitabili per l'impossibilità di ricomporre gli indispensabili riferimenti: sottovalutandone alcuni o, peggio ancora, sopravvalutandone altri. E che ottengono risposte inevitabilmente parziali o, meglio, limitate: a quell'opera, a quella congiuntura che si è indagata, senza, insomma, troppe generalizzazioni o ambizioni di sistema.

Che in molti di questi contributi si sia rivendicato lo specifico linguistico dell'oggetto (e del lavoro artistico che l'ha prodotto, in un frangente in cui questo specifico è così aspramente messo in discussione) è un segnale a mio avviso significativo. La tensione rivoluzionaria ha generato, nell'arte italiana degli anni Settanta, un progressivo assottigliarsi dei confini tra pratica artistica e comportamento politico. Affrontare l'opera nel suo specifico ha consentito di tenersi lontani da rigidità ideologiche e da schieramenti militanti. Questo è un azzardo e, insieme, un limite. Gli studi che seguono fanno i conti con le più aggiornate metodologie di indagine della storia dell'arte oggi in uso per la contemporaneità ma rivendicano sempre la centralità del mestiere tradizionale dello storico dell'arte: una centralità forse insufficiente quando si affrontano opere così allegoriche da essere in gran parte spiegabili fuori dai linguaggi specificamente visivi. Ma l'esperimento è andato proprio in questa direzione, per certi versi un po' provocatoria: verificare se l'avvicinamento dello sguardo all'oggetto possa portare alla luce materiali e argomenti forieri di nuove interpretazioni.