

Predella journal of visual arts, n°37, 2015 - Monografia/ *Monography*

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas, Riccardo Venturi

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistant:* Paolo di Simone

Impaginazione / *Layout:* Raffaele Cimino

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655



This article deals with three different interlaced topics: 1) a fairly philological question: the reason why the Italian critic Achille Bonito Oliva used a definition («groups of armed sensitivity») in a 1977 articles, and the reason of its disappearance in an editorial release issued after Aldo Moro's murder; 2) the redefinition of the lexical field of Italian art criticism, and the artistic strategy before and after the crucial biennium 1977-1978; 3) being part of the author point of view, the role of the direct memories - especially, that of pop music - entangled with that events.

«77, she gave me heaven»

Alla finale del Festivalbar 1984, all'Arena di Verona, i Gaznevada presentarono *I.C. Love Affair*. Credo sia stato l'apice della fortuna commerciale della band. Si sarebbero infatti sciolti qualche anno dopo, senza aver lasciato tracce altrettanto significative.

Il brano era un tipico esempio di "italo disco" dell'epoca. A quei tempi i produttori italiani erano capaci d'inondare i *dancefloor* di mezzo mondo. Capziosi i suoni, ipnotici i testi, improbabili i nomi dei "gruppi". Number One Ensemble, Rainbow Team, D.D. Sound: molto spesso una o due figure di bella presenza + qualche ballerina scollacciata. Molta sottocultura gay, nemmeno troppo celata. Il punto più basso, o più alto a seconda dei casi, fu senz'altro *Baby I love you* degli Easy Going.

Tutto, oggi, dalle sonorità ai riff, ai testi cantati e alle acconciature fa inorridire. Ma quelli restavano prodotti dignitosi, di buon artigianato, non privi d'inventiva. Tutti, ad esempio, ricordano ancora oggi *Self control* di Raf. *IC love affair*, musicalmente parlando è materiale assai tipico del techno pop di quegli anni. Un *loop* di due accordi del sintetizzatore, una vertiginosa linea di basso scandita dal *sequencer*. Almeno per le prime battute, il pezzo tiene bene. Poi si tenta, nell'ordine, un bridge "etnico", poi un rap, poi si cerca di chiudere, e si chiude. Il vero disastro però sono le parole. «Sweet little Ching is looking for me/"L" like a lover, from Italy» è sconcertante, certo. Ma è il ritornello con la voce femminile a dare il tono e a ren-

dere ancor oggi immediatamente riconoscibile il brano. «Uuh 77, uuh she gave me heaven», spinto all'ottava alta.

Su YouTube si può vedere Billy Blade (*recte* Alessandro Raffini) sul palco dell'Arena. Affronta il brano impersonalmente, con quell'arrogante noncuranza messa in giro dai *new romantics*. Intorno a lui i musicisti si agitano tenendo i piedi fermi e le ginocchia chiuse. Flettono le gambe, sussiegosi, la testa che ondeggia assecondando mezze rotazioni del busto. Come giunchi al vento. O come banderuole. Forse era davvero quello il centro di gravità permanente («che non mi faccia mai cambiare idea/ sulle cose, sulla gente») profetizzato da Franco Battiato solo pochi anni prima.

Ma la vera sorpresa è un'altra. La vocalist attende composta il suo turno («Uuh 77, uuh she gave me heaven»). Indossa un tailleur turchese con un'ampia bordatura nera. È un capo di moda, nel 1984. Sarebbe potuto provenire dalle bacheche di *Anni Trenta*, la mostra di Renato Barilli appena chiusa con gran sfarzo nella Milano di Bettino Craxi e Paolo Pillitteri. Oppure dall'armadio di una delle zie di Arbasino. In ogni caso, nessuno aveva da eccepire. L'epoca era quella, quello lo stile. «Uuh 77, uuh she gave me heaven».

Nel 1977 io compivo nove anni e non capivo granché. Nel 1983 non era cambiato molto, ma almeno potevo ascoltare *IC love affair*, come tante altre canzoni dell'"italo disco", alla radio oppure, assai più raramente, in qualunque discoteca della provincia di Treviso: L'Oasi, Disco Palace, Nostro Club, Apollo 2000, Mocambo. Nomi così.

Mi sono poi chiesto cosa volesse dire *seventy-seven*. *Sixty-nine* avrei potuto anche capirlo (*Strychnine* dei Fuzztones giocava, in modi piuttosto gravi, proprio su questa assonanza). Ma non faceva rima con *heaven*. Per puro gusto del paradossale, si poteva forse prendere in considerazione 77 come "le gambe delle donne"? Futile, improbabile. Route 77? Parte dall'Iowa e scende dritta fino in Texas; inservibile. Cosa voleva dire allora 77? *Voleva dire ancora qualcosa?*

I Gaznevada provenivano da Bologna. Ecco qui: avevano debuttato nel 1977 con un brano aggressivamente punk, *Mamma, dammi la benza*: «O mamma dammi la benza / non posso fare più senza / Ne sento già la mancanza / esiste la dipendenza / Voglio bruciar con violenza / per liberar la demenza». Il brano girò su cassetta nelle giornate del convegno sulla repressione. Qualcuno si spingerà poi a definire il pezzo la «colonna sonora» della manifestazione. Chissà, prove non ce ne sono. E in quei giorni, come sappiamo, successe un po' di tutto. Non pochi tuttavia equivocarono che la "benza" fosse quella per riempire le molotov. In realtà non di benzina si trattava, bensì di benzedrina. Anfetamine, insomma. Ma che importa? Dinanzi alla pulsione anarchica e autodistruttiva del *no future* - se pure in chiave felsinea - si trattava di una dualità reciprocamente significativa.

1977-1983, sei anni non sono pochi. Soprattutto *quegli* anni. Per la musica,

molte cose si possono capire. Il passaggio dal punk all'“italo disco” non è ingiustificato né arbitrario. Lo si capisce molto bene dal libro che Paolo Morando ha dedicato a «i due anni che hanno cambiato l'Italia». Sono il 1978 e il 1979: i *Dancing days*¹. Detto così, certo, è abbastanza provocatorio - si mettono da parte Leonardo Sciascia e Corrado Stajano, e s'invocano le testimonianze *glitter* di Sylvester o di Amanda Lear. Per il *producer* Giorgio Moroder: «Il momento migliore? Il 1977».

Ma intanto: quanto, e quanto male è stato scritto intorno a quegli anni². Penoso l'effetto del «come eravamo»; autoassolutoria l'«analisi»; compiaciuto il ricordo, che rasenta un sentimentalismo anni Cinquanta - che in fin dei conti era l'infanzia di quella generazione.

Questo ad esempio è un dolcastro ricordo di Lucia Annunziata: «Era un bel ragazzo, come erano belli i ragazzi allora, con quell'aria un po' da pirati un po' da predicatori, capelli lunghi, giacca di velluto d'ordinanza»³. Ed ecco un'altra preziosa testimonianza: «Guardandosi oggi indietro, è vero che eravamo tutti e tutte molto belli e forse ciò che ci rendeva tali - non sono certa, ma mi piace pensarlo - è ciò che avevamo appunto in testa»⁴.

Non ne sono certo, ma mi piace pensarlo, che noi invece eravamo così orribili, negli anni Ottanta, con i nostri giubbotti puzzolenti, i nostri brufoli (il '68 fu invece un prodigioso giovanilismo senza acne), e l'“italo disco”, perché orribili erano gli anni che ci avevano consegnati.

«Nuclei di sensibilità armata»

I moti e gli slogan del 1977 furono giudicati dal critico d'arte salernitano Achille Bonito Oliva «giusta e bella cleptomania»⁵. Così infatti scriveva: «hanno assunto i sensi e i linguaggi del futurismo, del dadaismo e del totoismo» - inteso, *sic*, come Totò.

Il concetto di cleptomania aleggiava da tempo nei discorsi dei critici. Anni prima, Germano Celant ne aveva fatto uso nel primo testo sull'Arte Povera. Poi, avrà tanto spazio, ma per ragioni assai differenti nella spiegazione della «Transavanguardia». Il termine stesso tradisce un'origine colta. Lo si trova negli studi di Gilbert Ballet di *Neurasthenia* e lo si può seguire fin nelle pagine di Cesare Musatti. Ma la fonte che ne ha consentito l'uso ben oltre il campo della psichiatria fu un libro di Joseph Gabel, *La falsa coscienza*⁶. Oggi questo libro è dimenticato da molti ma, all'epoca, venne letto o almeno sfogliato un po' da tutti. Anche dall'autore di *Vitalità del negativo*. Certo, scomodare tutta questa attrezzatura (tentando un'improbabile sintesi tra Marx, Freud e Lukács e innestarle nel meridionalismo di Ernesto De Martino) per giustificare la discutibile pratica degli espropri proletari appare un'operazione francamente controversa.

Ma proseguiamo a leggere. Questa è la chiusa dell'articolo - due colonne su "Domus" nel marzo 1978:

L'artista (l'intellettuale) organico/obliquo si pone come "deterrente e riserva", come arsenale in cui sono allestiti linguaggi armati che arpionano il quotidiano, portandolo fuori dalla sua contingenza, ed immettendolo nel circuito della comunicazione, cioè nella storia. L'artista e l'intellettuale sono "nuclei di sensibilità armata".

Il corsivo non è mio, è dell'autore. Che fu talmente soddisfatto di questo testo da comprenderlo in apertura della silloge *Passo dello strabismo*, data alle stampe per i "Materiali" Feltrinelli. Ma che fu, anche, così tempestivamente accorto da espungere la considerazione che chiudeva l'articolo con quel perentorio: «L'artista e l'intellettuale sono "nuclei di sensibilità armata"». Nell'edizione a stampa, uscita in quello stesso marzo 1978 si legge infatti una considerazione ben più estesa, che riprende il titolo del libro⁷:

L'artista e l'intellettuale effettuano il passo dello strabismo: solitari punti di accelerazione, arresto di ogni soluzione, imparziali dispositivi verso la divergenza, dove il divergere denota le linee della scrittura, le sue derive, e i suoi miraggi, come diversivo rispetto alle squamanti temperature della storia e intrattenimento della differenza.

Il significato di questo passo, se pure esiste (io l'ho letto e riletto, e ho ancora molti dubbi) è meno interessante della sua stessa esistenza in luogo di quel sinistro «nuclei di sensibilità armata». Non è tanto una respinzione dell'autore; quanto, piuttosto, nell'anticipazione su rivista, la necessità di chiudere il pezzo entro il numero di battute prestabilite, costrinse l'estensore a trovare una *tournure* sintetica ed efficace. «Nuclei di sensibilità armata» poteva funzionare bene. *Suonava* bene, direi, per quei tempi. Dev'essere venuta alla mente così, come si può iniziare un brano cantando: «Mamma dammi la benza».

Il layout della copertina di *Passo dello strabismo*, a suo tempo impostato da Albe Steiner, è talmente bello che rende meno gravosa la lettura della fascetta. Qui però si ribadisce, riprendendo le parole del saggio d'apertura, quanto segue:

Se la realtà non si organizza per schemi e dicotomie, anche l'arte smette il vizio logocentrico della cultura occidentale, tenta una strategia più complessa ed articolata per l'artista e l'intellettuale, una nuova posizione, quella strabica dell'organico/obliquo. Perché la cultura è produzione materiale, vive calata in un preciso contesto, è la storia e non il quotidiano. L'artista è organico/obliquo: organico alla storia e laterale al quotidiano.

Davvero? E il critico che così scrive/parla? Dunque, torniamo all'articolo. Ad

esempio: cosa vuol dire, esattamente, «portare fuori [il quotidiano] dalla sua contingenza»? Forse il sottrarsi all'alienazione? Oppure, forse, si tratta della ribellione al logocentrismo. Ma è credibile una critica al logocentrismo da parte di chi scriveva frasi come quelle che abbiamo appena letto (cito quasi a caso: «squamanti temperature della storia», eccetera eccetera)?

Non mi sembra sia esistita critica al logocentrismo così radicale da comprendere “anche” il logos di chi legiferava in suo nome. Questo, in effetti è l'argomento di Eagleton contro il postmodernismo. Nei termini di un apoftegma assai godibile: «Molto tempo fa siamo precipitati in un'oscura catastrofe chiamata illuminismo, e siamo stati tratti in salvo intorno al 1972 dal primo fortunato lettore di Ferdinand de Saussure»⁸.

O forse «portare fuori il quotidiano» significava semplicemente rendere politico il privato, secondo uno slogan dell'epoca? E perché mai immetterlo - sempre il «quotidiano», cioè, credo, l'esperienza vissuta, che temo che per l'estensore fosse qualcosa di assai diverso dall'*Erlebnis* di Dilthey - «nel circuito della comunicazione» equivarrebbe a collocarlo direttamente nella «storia»?

In realtà, fingo soltanto di non saperlo. Provo allora spiegare. Bonito Oliva suggerisce agli artisti, in parole povere, di rinunciare non dico a cambiare il mondo, ma nemmeno a descriverlo; limitarsi invece a campionarlo («arpionare»), con una pratica di *collage* e *bricolage*; e di estendere questa pratica di meticcio a forme e iconografie tradizionali: «immetterlo nel circuito di comunicazione», che è poi un modo non troppo elegante di definire la «storia». Lasciamo però stare questo maldigerito hegelismo. Teniamoci al lessico.

Arsenale. Linguaggi armati. «Nuclei di sensibilità armata».

Chi scriveva queste parole viaggiava verso i quarant'anni: piuttosto vecchio, per gli standard dell'epoca. Famiglia dell'aristocrazia agraria, un'educazione classica culminata con una laurea in giurisprudenza, un passato da poeta sperimentale nel novero delle neoavanguardie e un presente di organizzatore di mostre falsamente alternative al *mainstream*. In un parcheggio, ad esempio; ma quello di Villa Borghese, progettato da Luigi Moretti; oppure lungo le Mura Aureliane. Non luoghi accessibili a tutti. Certo, non erano gli spazi “social” che i giovani del movimento andavano occupando.

Perché uno così dovrebbe scrivere così? Ammiccamento? Omologazione? Mero opportunismo? Un azzardato prestito lessicale? Oppure Licenza Poetica?

Diceva Montaigne che le ragioni dei disordini che turbano il mondo sono, per lo più, di natura grammaticale. L'articolo su “Domus” (e il saggio che se ne è poi ricavato) s'intitola *Organico obliquo*. “Organico” potrebbe ricordare l'etica sabauda della militanza politica gramsciana o, se si preferisce, l'intellettuale al servizio del

popolo. Non più il detentore di saperi privilegiati ed esclusivi, né mandarino pro-nò al potere costituito. Insomma, *engagé*, per quanto possibile.

«Gli intellettuali ingaggiati - ringhiò a un certo punto Gadda, credo esasperato da Sartre - dopo anni zinque si disingaggiano». Non sapeva quanto avesse ragione. “Obliquo”, infatti, è pura furbizia levantina. Stare un po’ dentro, un po’ fuori. Ribaltare la frontalità della protesta in obliquità. (Gridare alla rivoluzione, ma fare le barricate con i mobili altrui, secondo Flaiano; una variante dell’eterno armiamoci e partite).

Detto altrimenti, qui sembra offrirsi una variante molto vernacolare e astutamente mediterranea di quanto aveva affermato Foucault in *Microfisica del potere*⁹:

Quel che gli intellettuali hanno scoperto a partire dalle esperienze politiche degli ultimi anni è che le masse non hanno bisogno di loro per sapere; sanno perfettamente, chiaramente, molto meglio di loro, e lo dicono bene [...] Il ruolo dell’intellettuale non è più di porsi “un po’ in avanti e un po’ a lato” per dire la verità muta di tutti; è piuttosto di lottare contro le forme di potere là dove ne è a un tempo l’oggetto e lo strumento.

Ora, Foucault ha scritto così tanto, e discettato così vastamente, che non è certo difficile trovare un passo dove ci si possa trovare d’accordo con lui. E questo, direi, potrebbe valere anche per le righe qui trascritte.

Però, un conto è la consapevolezza dell’intellettuale di essere condizionato dalle strutture: quelle che il vecchio Althusser chiamava gli apparati ideologici di Stato. A partire proprio dal linguaggio, che però risiede tanto nella burocrazia che serve e difende lo Stato quanto negli slogan di chi lo vuole abbattere. Altro conto è di accettare la condizione di oggettiva marginalità per promuovere un rovesciamento parodistico: una carnevalesizzazione di quel “mandato” ormai reso carta straccia.

Certo esisteva ormai da tempo - e non era scoperta né del 1977 né del “movimento” - un sapere frammentario, discontinuo, particolare, apertamente in dissidio con i saperi autentici e unitari, prima ancora che con il monolitismo del Pci. Ma questa alternativa alla logica e alla genealogia poteva anche portare alla dispersione, a una malintesa antirazionalità. Al ripudio del carattere “organico” della mediazione intellettuale. Cioè a un fatto che implicava, come minimo, l’accettazione di due sponde; quella del partito e quella delle masse. Oppure, se si preferisce, la dimensione dialogica del rapporto subordinato: docente-discente, padre-figlio. Cioè esattamente ciò che il 1977 mirò ad abolire.

Nella sua forma più estesa, questo parricidio corrispose al rigetto di istituzioni (scuola, università), ruoli (docenti, genitori), modelli. Di volta in volta: il Pci, la tradizione storicista, la centralità operaia, la razionalità stessa delle logica argomentativa. Tutto vecchio.

Prese così spazio un modello "rizomatico". Le conseguenze che per conto loro ne trassero Deleuze e Guattari, e ancor più i loro incauti lettori, giungevano a una retorica dell'attivismo che, se non avesse per ogni buon palato italiano un sentore marinettiano, sarebbe rimasto più farsesco che pericoloso: «Fate rizoma e non radice, non piantate mai! Non seminate mai, scavate! Non siate uno, né multiplo, siate delle molteplicità. Fate la linea, non il punto! Siate rapidi, anche da fermi»¹⁰.

Proviamo a rispondere loro con le parole non recentissime (1909) di Filippo Tommaso Marinetti sul Figaro: «noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno».

Il confronto mica l'ho inventato io. Si trova in un libro che propone la tesi, peraltro inservibile, d'una sorta di convergenza ideale tra i "ragazzi" di Fiume 1919 e Bologna 1977¹¹. In realtà basterebbe leggersi le memorie di Giuseppe Comisso o i fascicoli della rivista *Yoga* per sbriciolare ogni ipotesi. E su questi temi ci vorrebbe una discussione seria. Le cose erano andate così. Verso la fine degli anni Sessanta, il recupero storiografico di Papini, Marinetti, Soffici e altri ancora era svolto da una nuova sinistra (Asor Rosa, Cacciari, De Maria, Luperini) che, a fronte del piatto moderatismo della cultura crociana (e della continuità rivendicata dalla famigerata *lignée* del Pci: De Sanctis, Labriola, Croce, Gramsci), volle rivalutare il radicalismo di quanti ostentarono capacità d'agitazione, intensità ideologica e mobilitazione sociale, «con tutte le loro oscillazioni, tracotanze e bassezze». Si giungeva a concludere che «il dissenso, la volontà scissionista, il progetto di rottura sono da questa parte; mentre dall'altra prevale - diversamente ma altrettanto subalterna - l'integrazione»¹².

L'alibi intellettuale del movimento era servito. Potrebbe sorprendere la sua assonanza con l'immoralismo futurista. A distanza di oltre mezzo secolo, nei due movimenti sembrava rispecchiarsi l'eterna attitudine a una sovversione non priva d'aspetti teatrali ed estetizzanti: il gesto scomposto, il proclama *ore rotundo*, l'appropriazione immediata del reale, una non dissimulata compiacenza, "pratiche di felicità".

Però, per tornare ancora una volta - sarà l'ultima - al testo in esame: *linguaggi armati* (così invece FTM: «Impugnate i picconi, le scuri, i martelli e demolite senza pietà le città venerate!»). Quali, dunque, erano le ragioni d'uso di un simile lessico? Quale il limite del registro metaforico? Il semplice mimetismo con gerghi e "discorsi" che grondavano un po' ovunque nella stampa, non solo extraparlamentare, poteva giustificare tutto? Pervasività, anche lessicale, di uno *Zeitgeist* ingombrante e non meno monolitico? Il "movimento", senza accorgersene, era invocato come il Moloch di Orwell o tradotto in allegoria del presente, flusso incondizionato («l'arte non è produzione di oggetti, non è definizione di forme, ma processo creativo, messa in immagine del movimento, anzi è *la struttura del movimento eccellente*», così ancora il nostro critico).

Anche qui le fonti sono molteplici (non mi spingerei a definirle “rizomatiche”), e provenivano dalla gemmazione di non poca saggistica prodotta all’epoca - o all’epoca trasmessa e recepita *in partibus infidelium*.

Prendiamo come esempio un eccellente libro di Maurice Blanchot, *L’entretien infini*, messo in vetrina da Einaudi nell’aprile 1977 col titolo *L’infinito intrattenimento* e sottotitolo (non presente, si badi, nell’edizione Gallimard 1969) *Scritti sull’“insensato gioco di scrivere”*. *Insensato*. Singolare, ma non troppo, che si sia parlato di lui come di un “precursore” del postmoderno. Il problema d’altra parte, non è quello di capire quale possa essere la sua posizione oggi. Lo ha fatto, ad esempio, e non senza spirito polemico, Todorov in *Critica della critica*¹³. Il problema, invece, è chiedersi quali potevano essere le condizioni di lettura, di comprensione, d’inserimento in un campo lessicale e *dunque* in un clima ideologico di un passo come questo: là dove si obietta la scrittura al servizio della parola o del pensiero idealista e moralizzatore, e si apre a un’esperienza che,

con la sua forza lentamente sprigionantesi (forza aleatoria d’assenza) sembra non consacrarsi altro che a se stessa, restando senza identità e aprendo a poco a poco possibilità completamente diverse, un modo anonimo, distratto, differito e disperso d’essere in rapporto, modo che mette in discussione tutto e prima di tutto l’idea di Dio, dell’Io, del Soggetto, quella della Verità e dell’Uno, quella del Libro e dell’Opera, tanto che questa scrittura (intesa nel suo enigmatico rigore), ben lungi dal proporsi come scopo il libro, ne segnerebbe piuttosto la fine: scrittura, si potrebbe dire, fuori del discorso, fuori del linguaggio¹⁴.

Scrivere significherebbe dunque rinunciare a ogni subordinazione a quell’unità resa metaforica nel libro, e giungere così a spezzare «la totalità dei concetti su cui si fonda la storia». La conseguenza pareva irrimediabilmente radicale: «scrivere presuppone un radicale cambiamento d’epoca - la morte stessa, l’interruzione - o, per usare un’espressione iperbolica, la “fine della storia”, e pertanto passa per l’avvento del comunismo inteso come l’affermazione ultima».

Si arrivava così alla scrittura come deliberata pratica di violenza: «lo scrivere da questo punto di vista è la più grande delle violenze, in quanto trasgredisce la legge, ogni legge e la sua stessa legge». La scrittura acquistava senso attraverso l’interruzione, e prendeva forma dalla sua stessa infrazione. Faceva dell’incommensurabile distanza la propria misura, e dell’assenza di relazione l’unica forma di rapporto, non rappresentando altro che un ignoto indeterminabile.

Fu un relativismo estremo, che sfociò nel nichilismo; un’accumulazione di segni incapace, nella sua immediata spendibilità “politica”, di cristallizzare un senso, ma soltanto di ambire a un’immediata autovalorizzazione. Un’irruzione dei bisogni individuali delle “masse giovanili” che prese le forme di un saturnale collettivo. Avanti popolo, facciamo festa.

La crisi che il 1977 registrò con parole, immagini e suoni non era soltanto crisi di rappresentanza politica. Era crisi delle forme di mediazione, tanto tradizionali quanto d'“avanguardia”; e crisi del linguaggio così istituito, che sfociava in una disperata afasia. Osservò uno dei leader dell'epoca: «Il soggetto scopre la deliranza del testo normale, e la fa emergere. Rispetto alla circolazione comunicativa interviene un lavoro linguistico che svela la deliranza del testo normale e la mette in scena»¹⁵.

Indiani metropolitani (chi si rivede! *L'apache* d'inizio secolo) e collettivi ne trasero una personale sintesi¹⁶:

Far saltare la dittatura del Significato, introdurre il delirio nell'ordine della comunicazione, far parlare il desiderio, la rabbia, la follia, l'impazienza ed il rifiuto. Questa forma della pratica linguistica è l'unica forma adeguata a una pratica complessiva che fa saltare la dittatura del Politico, che introduce nel comportamento l'appropriazione, il rifiuto del lavoro, la liberazione, la collettivizzazione.

Si può anche non essere d'accordo, ma *questo* è quanto il movimento rivendicava. Ovvio, si parlava utilizzando, come molti, una fraseologia che il tempo trascorso e i fatti accaduti non ha reso meno irresponsabile («armi testuali», «ordigni linguistici» e similia)¹⁷. Ma non certo per riportare il quotidiano (e il suo linguaggio) dentro una «storia» che, come scriveva il nostro critico d'arte, era similmente adornata di metafore bellicose, ma alla fin fine ridotta a decoro fastoso del quotidiano.

Volete un altro esempio? Eccoli. Gennaio 1978, lo stesso critico d'arte, la stessa rivista. L'occasione stavolta è la «recensione» di una mostra di pittura della Brücke. Bonito Oliva si chiede se e come si possa rendere attuale la retrospettiva. A suo dire, la soluzione sta nel riconoscerci un carattere di «assoluto», ed ecco come lo spiega:

L'idea che la pratica artistica sia produzione di trasformazione, attività assoluta che libera il soggetto e la realtà dalla relatività della schiavitù sociale ed economica. L'arte è pratica libertaria, per cui il linguaggio è attraversato da una tensione morale, da uno “sturm und drang” che tende a ribaltare il desiderio in azione, a restituire all'arte una volontà di potenza, una capacità di rifondare la realtà secondo le visioni della soggettività.

Nella Brücke dunque, ci viene detto, agisce una critica radicale alla società borghese, in opposizione all'“assoluto razionale”, che sarebbe incarnato nell'ideologia produttivista e sombartiana del Werkbund. Riscaldati gli animi, si raggiunge in fretta la temperatura più alta. La citazione è lunga, me ne scuso, ma i costumi intellettuali dell'epoca favorivano, prima ancora che i word processor venissero in uso, un'incontrollata verbosità.

Questi artisti lanciano il loro ponte, il loro Brücke, verso il sociale, con la volontà di trasfor-

marlo e di purificarlo. Perché l'idea dell'assoluto significa proprio questo, purificazione ed emendazione di/da una realtà negativa. Dall'ideologia dell'assoluto discende oggi anche la lotta politica della "Rote Armee Fraktion" in Germania che all'autoritarismo dello stato borghese e alla smobilitazione ideologica della sinistra istituzionale risponde con gesti radicali e traumatizzanti.

L'assoluto attivo, il mito dell'azione diretta e immediata, sostiene la strategia della frazione armata, la possibilità e la necessità di intervenire nel luogo per eccellenza in Europa, la Germania, per spezzare la linea di continuità tra nazismo e stato democratico borghese. Un intervento in cui si stabilisce una identificazione tra attore ed azione compiuta, per cui il gesto terroristico acquista un valore simbolico, quello di un gesto di giustizia assoluta compiuto come esecuzione di una condanna a morte del sistema. L'arte e la cultura tedesca hanno sempre partecipato a questa intransigenza.

Ecco, non è che impressionino queste parole (un tratto di prevedibilità fa sempre parte della stoltezza); impressiona che nelle colonne a fianco ci sia un fotoservizio dedicato al giovane Schnabel, ripreso virilmente a torso nudo nel suo atelier a New York, circondato dai quadri recenti. La sua mostra più recente era andata tutta venduta; le sue opere erano contese dai giovani brokers. Rivoluzione e reazione erano ormai gusci vuoti, posti sullo stesso scaffale. Tesi e antitesi andavano a braccetto; piaccia o no, una sintesi, semplicemente, non era possibile¹⁸.

«Rimettiamoci la maglia i tempi stanno per cambiare»

Organico obliquo uscì nel marzo 1978. Ciò che accadde dal giorno 16 di quello stesso mese fa parte della storia repubblicana. E non è il caso di soffermarci troppo. Facciamo invece un salto in avanti di qualche mese.

Siamo nel gennaio 1979; l'autore è lo stesso Bonito Oliva; l'articolo, questa volta, s'intitola *La Post critica*. La rivista è la stessa - un mensile di architettura con ampie finestre sul mondo delle arti visive, e un plafond di collaboratori di vaglia. È abbastanza facile capire cosa ci si è messi ormai alle spalle - e cosa ormai significhi questa posterità. Adesso si elogia, infatti, la "tolleranza" come «arricchimento dell'arsenale dell'immaginario». C'è ancora l'arsenale, insomma, ma stavolta stipato di "immaginario". Una delle parole-feticcio del decennio che si va ad aprire, anche in questo modo.

«Il critico - rassicurava ora l'estensore - ha sempre ritardato il suo arrivo sul luogo della catastrofe [...] è ora di impiegare meglio questo ritardo». Come dargli torto? E come meglio colmarlo se non aprire alle possibilità del desiderio, al puro piacere visivo di giocosa combinatoria formale, a «un'arte che non si reprime dinanzi a niente, nemmeno davanti alla storia»?¹⁹.

Non manca la “cleptomania”, però, ora, a proposito di un pittore toscano dai prontamente rimossi precedenti “concettuali” si scrive: «Sandro Chia si pone di fronte al bagaglio culturale dell’iconografia europea con la stessa vorace e cleptomane attitudine di Disney con un senso di parodia manierista capace di sfidare la difficoltà di ricostruzione di qualsiasi immagine precedente».

Iconografia europea? Esiste forse qualcosa che si possa chiamare tale? Disney²⁰?

Il solco lo avevano tracciato rapidamente in tanti; spettava ora alla penna del critico, che scorreva con molta facilità, difendere le posizioni acquisite in virtù del proclamato “ritardo”. Sollievo generale. *They gave us heaven*.

Tutto, nel gruppo dei giovani pittori neofigurativi che ora andranno di moda, spingeva ben lontano dalle piazze della contestazione - Milano, Torino, Genova. C’era Roma, ma era una Roma “nera”, più vicina all’aristocrazia papalina che ancor oggi sopravvive nei reportage di Dagospia, che non la Roma cosmopolita e memorabile di Cy Twombly o di Gore Vidal. (abbastanza opportunamente, nella casa del Dandi, quello della serie tv *Romanzo criminale*, è in bella vista un dipinto neoespressionista di Enzo Cucchi).

La figurazione politica che ancora si presentava alla Biennale del 1977 «del dissenso» stingeva irrimediabilmente; i murali cileni facevano ormai sorridere; le idee dei vecchi critici “organici” che polemizzavano su *L’Unità* invecchiarono di colpo, fossili di un tempo ormai andato.

Non si sentiva la mancanza di siffatto realismo sociale. Né più l’impero di quell’attitudine “concettuale” che aveva politicizzato la poesia sperimentale, rendendola “visiva” e attuando così disparate semiologie (alla rinfusa e nei diversi campi: Giuseppe Chiari, Arrigo Lora-Tutino, Adriano Altamira, Luca Patella, Ugo La Pietra). Il sistema dei segni grafici e verbali lasciò spazio a nuova visualità iconica, che giocava con disinvoltura sull’equivalenza simbolica dei segni e su sfrontate edonistiche possibilità di scambio.

Chi aveva vinto? Non certo gli interpreti principali della catastrofe, d’una parte e dell’altra; bensì coloro che, «giunti in ritardo», trassero elementi d’immaginario per arricchire il proprio arsenale. E farne guadagno. D’altra parte, e ad accorgersene era stata una rivista tutt’altro che aliena agli interessi di mercato come «Flash Art», non si poteva andare avanti molto con le pratiche performative, il teatro di strada, un minimalismo castigato fino all’autoestinzione²¹. C’era di tutto, in effetti, ma nulla da poter comprare. Bene insomma lo spontaneismo, l’insubordinazione, la soggettività spinta al narcisismo; ma che fare dinanzi al puntuale esito di un’avanguardia, non certo “operaia”, che finiva coll’esprimersi con la lallazione infantile, il singulto, il linguaggio “a/traverso” ogni possibile referenzialità? Cosa fare con un linguaggio posto oltre ogni orizzonte di senso che non fosse il compiaciuto diniego, la ripetizione vuota e farsesca (poiché sostanzialmente priva di scenario

tragico) di un «dada» di comodo?

Qui, quando i giochi ormai sono fatti, le strade si divaricano; e non di poco. Più che di persone, le differenze sono date dai linguaggi.

Una delle eredità meno banali del '77 fu, in effetti, un rilancio del nesso tra letteratura e realtà. Ed ecco, la differenza sta proprio in questo. La letteratura tentò una mimesi ultra-realistica della realtà; si confuse con essa; rinunciò allo sguardo dall'esterno, pagando il prezzo di un vitalismo talvolta ingenuo; ma, insomma, nel bene o nel male ci riuscì, e questo racconto (da Celati a Tondelli, per semplificare) aprì a una dimensione di "ipermodernità"²².

L'esperienza visiva dimostrò invece tutto il suo limite: la rinuncia all'oggetto e all'immagine aveva spinto a un'ispezione ai limiti e oltre il campo "visuale"; ai limiti, e non di rado ben oltre, il tradizionale mandato dell'artista. La deposizione del proprio ruolo poteva essere vissuta come un virtuoso allineamento alla pratica operaistica del rifiuto del lavoro, come teorizzò Franco Matarrese. A un vantaggio politico nel breve periodo corrispose però, dopo il *turning point* del "riflusso", un'effettiva marginalità sociale. Gli errori di valutazione si pagarono consegnando ad altri il monopolio della narrazione. Ed ecco i risultati: un sovversivismo piccolo borghese (o grande borghese, non cambia nulla) che prese le forme di decorazione neoespressionista; un insieme di individui di contro alla dogmatica dei "gruppi"; un paradigma neoliberalista; il ritorno delle mostre, dopo anni di convegni e incontri e dibattiti.

La critica al logocentrismo prevedeva ora l'accantonamento della logomachia, a favore di "eventi" e oggetti, e come loro punto d'incontro il Mercato nella figura del (giovane) Maestro.

Finita la Storia, cominciava la storia. E iniziavano le "microstorie". Le distinzioni di classe non dicevano più nulla. Le distinzioni identitarie sembravano dire tutto. Il soggetto sostanzialmente «debole» convalidava un fare errabondo e incantato, ormai pago della propria irrilevanza.

Preso come caso particolare di un fenomeno più generale (chiamiamolo pure postmodernismo) la *Transavanguardia* conferma che, nonostante il gran discettare di differenza, pluralità, modello rizomatico, si continuava a ragionare quasi sempre su contrapposizioni binarie. Uno spirito populista e giocoso scimmiettava le regole del mercato (del tipo: «diamo alla gente ciò cui la gente piace») rafforzandolo come mai prima. Davvero il mondo non era fatto in nessun modo in particolare? E davvero non lo si poteva descrivere o narrare se non come un grappolo d'eterni presenti, piluccando le forme della storia? Il breve periodo («Siate rapidi, anche da fermi») era realmente più efficace della *long durée*?

«Milano vicino all'Europa / Milano che banche che cambi / Milano gambe aperte / Milano che ride e si diverte»

La clamorosa insurrezione della pittura figurativa nell'Italia di quel tempo è troppo nota perché se ne parli. Le sue tappe fondamentali, in termini di esposizioni e testi, stanno tutte nei pochi mesi compresi tra inizio 1979 ed estate 1980. In quello che, a tutti gli effetti, è l'ultimo manifesto teorico artistico nell'Italia del Novecento viene scritto:

L'assunto iniziale - è quello di un'arte come produzione di catastrofe, di una discontinuità che rompe gli equilibri tettonici del linguaggio a favore di una precipitazione nella materia dell'immaginario non come ritorno nostalgico, come riflusso, ma come flusso che trascina dentro di sé la sedimentazione di molte cose, che scavalcano il semplice ritorno al privato ed al simbolico²³.

Magari fosse stato così. Sarebbe bastato aprire il libro intitolato *Il trionfo del privato*, un *running commentary* su temi d'attualità, che appare ancor oggi come dignitosa cornice d'insieme al mosaico che si andava così componendo. Era davvero un ritorno al privato: tutt'altro che «semplice»²⁴.

Lo spiegherò subito dopo, e meglio di chiunque altro, Albert Hirschman con un saggio accademico, *Shifting involvements* (1982, tradotto un anno dopo dal Mulino). Il ciclo economico (e sociale) dal privato al pubblico veniva qui spiegato ricorrendo non a indicatori macroeconomici, bensì al concetto di delusione. Ecco come secondo Hirschman vanno le cose. Anni Cinquanta, c'era stata una fase di accumulo dei beni - versione parodistica, se così posso dire, del concetto marxiano di accumulazione primaria. L'insoddisfazione dinanzi al possesso dei beni aveva spinto il consumatore a slittare dalla sfera privata all'arena pubblica: anni Sessanta, e avvio del ciclo 1968-1978. Ma anche questa partecipazione alla vita collettiva generava meccanismi di frustrazione: soprattutto quando il desiderio di Rivoluzione si dimostrò per ciò che era. Così il ciclo si chiudeva tornando verso la sfera privata, sotto forma di privatizzazione delle virtù pubbliche (ciò che da noi normalmente si chiama corruzione)²⁵. È sacrosanto restare scettici dinanzi agli schemi procurati dai sociologi, ma a me pare che il disegno di Hirschman possa spiegare molte cose.

Alcune di queste cose sono molto serie, come ad esempio la discussione sui «bisogni» innescata dalla (relativa) fortuna italiana di alcuni testi di Agnes Heller, su tutti quell'*Istinto e aggressività* che dice in non troppe (ma piuttosto impervie) pagine, più o meno tutto quello che c'è da sapere sul nesso tra desiderio e aggres-

sività, soggettività (le «pratiche artistiche», ad esempio), e violenza *anche* metaforica (i «nuclei di sensibilità armata», ad esempio)²⁶. Nelle parole del suo prefatore, nonché primo mentore italiano, Pier Aldo Rovatti:²⁷

Oggi, sul terreno dei bisogni, si svolge la lotta tra potere e soggettività, e si gioca anche, a ben vedere, il problema della razionalità [...] in questo luogo teoricamente incerto [...] si tagliano e si scontrano sempre più visibilmente le strategie del potere con quelle della soggettività. Di qui un duplice problema: la *localizzazione delle forme della soggettività* rispetto alle forme del potere, l'*individuazione di un criterio di razionalità* (e certamente anche di valore) che permette di riconoscere la differenza soggettiva e di collegare i fenomeni in un nesso culturale.

È un peccato che testi come questi siano stati così poco letti dagli storici dell'arte. Altre cose che possiamo mettere dentro la cornice intagliata da Hirschman sono ben più futili, ma complementari al nostro disegno: come ad esempio la repentina svolta di un critico, Celant, che sulla politicizzazione dell'arte (la famigerata "guerriglia") aveva costruito una carriera di tutto rispetto. Invece ora si trovava a osservare l'opera di Nicola De Maria, l'autore più discosto della Transavanguardia (e per questo tra i pochissimi invitati a *Identité italienne*)²⁸, traendone la seguente controdeduzione: «L'artista, naufrago del politico, si è trovato seduto sulla roccia dell'ego, quasi estasiato ed in trance, desideroso di una intenso rapporto erotico con la propria immagine²⁹. Può darsi. Più che narcisismo, sembra ormai una vocazione masturbatoria. E non riguarda solo i pittori. Depotenziare il vero significato politico dell'Arte Povera, farne oggetto di mercato, cioè in sostanza "storicizzarla" e musealizzarla, sarà il compito negli anni a venire, a partire proprio da *Identité italienne* e dell'accorta riproposizione del gruppo dell'Arte Povera con l'antologia del 1985³⁰.

Hirschman aveva ragione. Passione pubblica e interesse privato non sono facilmente componibili in una sintesi giustificabile. Proprio come in economia, non esiste solo il critico razionale, ma anche il critico soggetto ai bisogni mutevoli derivati dai suoi stessi errori. Oppure, dalla necessità di ricollocarsi a fronte dei repentini mutamenti di società ed economia.

La figura più caratteristica di questa dissimulazione onesta è quella del «doppio», dello specchio, della ripetizione, del simulacro³¹. Oppure, per recuperare una nota di Baudrillard utile anche per la pittura e la critica d'arte, il *trompe l'oeil*. Questo passaggio merita una breve digressione, e non solo per la sua tempestiva apparizione nel dibattito italiano (dicembre 1979: dieci anni buoni d'anticipo, per dire, alla divulgazione statunitense).

Dice Baudrillard che il *trompe l'oeil* è forma ibrida della pittura. Non è un genere, come la natura morta, né di questa offre il godimento della presenza. Senza fabu-

la né intreccio, è allucinazione immediata che allude, con la sua presenza opaca, a una vita anteriore al soggetto e anteriore all'ordine della percezione. Offrendo così il piacere, negativo, dell'abolizione del reale proprio attraverso l'eccesso stesso della sua apparenza. «Opache e neutre, le figure del *trompe l'oeil* compaiono improvvisamente, con siderale esattezza, come figure surrealiste, come spogliate dell'atmosfera del senso e immerse in un etere vuoto»³².

La realtà è sostituita da una vertigine «tattile» procurata da oggetti che mantengono «una certa culturalità priva di storia». Culturalità priva di storia: forse Baudrillard stava davvero pensando ai prodigi illusionistici del seicento olandese o allo studiolo di Urbino, ma è difficile non leggere oggi, in quelle parole, una sorta di didascalia valida per i molti approdi neofigurativi italiani (dalla Transavanguardia in poi...), e per le loro giustificazioni prodotte dalla critica. Non più convertibile nella prassi di un'azione politica, né comprimibile nella discorsività ideologica, la realtà si produce come godimento di una sensazione di *déjà vu*, pura rappresentazione, simulacro più profondo del reale.

Su questi temi, nei primi anni del nuovo decennio ci sarà ancora molto da discutere. Erano in gioco temi assai nobili: meglio restare agganciati all'utopia o intercettare il revival? Difendere il primato di una visione del mondo oppure accettare la vita della gente? *Weltanschauung* oppure *Lebenswelt*?

Celant e Bonito Oliva bisticciarono un po' su tutto: chi aveva usato per primo l'aggettivo «nomadismo» ad esempio; chi aveva titolo per scrivere o parlare di chi, o di che cosa. Uno cavalcava con divertito cinismo la *vague* del disimpegno; l'altro che invece usava il proprio cospicuo archivio per difendere non più la causa proletaria della «controcomunicazione» (anzi, «la volontà rivoluzionaria delle classi oppresse»)³³, ma una supposta integrità di pensiero critico a fronte delle minacciose forze della reazione.

In ballo c'erano carriere, incarichi, posizioni e remunerazioni. Ma c'erano in gioco anche posizionamenti non del tutto disinteressati. Ad esempio in chiave universitaria: era sempre più evidente il ruolo strategico delle cattedre di Bologna, Roma, Milano, Genova e le possibilità di afferenza aperte con le riforme del 1978 e culminate con il decreto 382/1980³⁴.

Che la critica d'arte italiana si sia fermata poi su queste polemiche per i successivi due o tre decenni è colpa della critica stessa, credo. Al punto che il rissoso bipolarismo ha fatto bene soprattutto ai due contendenti, e a quanti hanno creduto utile dover tracciare soltanto dentro questi estremi l'intera storia dell'arte italiana nello scorcio del secolo.

E intanto, i Gaznevada salivano sul palco dell'Arena per cantare *IC Love Affair*, mentre a Milano Miuccia Prada apriva il suo nuovo negozio.

«*Largo all'avanguardia*»

I bolognesi Skiantos, lo sanno tutti, sono stati i fondatori del «rock demenziale» e i maestri di tanti gruppi punk dell'epoca; anche se “fondatori” o “maestri” non sono propriamente termini che appartengono al loro lessico. Io li ho visti per la prima e unica volta nel 1988, al primo anno di università. Erano trascorsi poco più di dieci anni dalle giornate di Bologna, e già apparivano come dei sopravvissuti: a loro stessi. A me, come credo a tutti, sembravano già vecchi, e in un certo senso lo erano. Dandy Bestia suonava piuttosto male (non ha mai suonato bene, del resto. Non gli interessava). Ero sotto il palco proprio davanti a lui, e non potei fare a meno di notare che calzava le Vans, come un paninaro qualunque. Freak Antony digrignava i denti e alla fine d'un brano si calò i calzoncini e mostrò il culo. Salmodiava *lo me la meno* oppure *Bau bau baby*. Era consapevole di aver perduto la partita (non la propria intelligenza, ma questo è un altro discorso). La coscienza di questa sconfitta rendeva ai miei occhi rispettabile quella che a tutti apparve come una sofferenza autentica.

Ma le parole più amare, per una platea che aveva mediamente dieci (o venti) anni in meno degli esecutori, restavano quelle di *Largo all'avanguardia*: «Largo all'avanguardia / pubblico di merda / tu gli dai la stessa storia / tanto lui non c'ha memoria». All'epoca, ritenevo quelle parole spiritose. Oggi, no.

- 1 P. Morando, *Dancing days. 1978-1979. I due anni che hanno cambiato l'Italia*, Roma-Bari, 2009.
- 2 Fra i testi invece davvero utili: M. Belpoliti, *Settanta*, Torino, 2001, p. 235 e sgg; M. Galfré, *L'insostenibile leggerezza del '77: il trentennale tra nostalgia e demonizzazioni*, in «Passato e presente» 75, 2008, pp. 1-17; G. De Luna, *Le ragioni di un decennio. 1969-1979*, Milano, 2009; *I dannati della rivoluzione. Violenza politica e storia d'Italia negli anni Sessanta e Settanta*, a cura di A. Ventrone, Macerata, 2010.
- 3 L. Annunziata, *1977. L'ultima foto di famiglia*, Torino, 2007, pp. 138-139.
- 4 M. Marino, *I ragazzi del '77*, in «Doppiozero», 4 gennaio 2012, qui; è la recensione di un volume di fotografie d'epoca dove ammiriamo i boccoli di Annarosa e Gianna, Enrico che soffia nel trombone, Claudio con le bolle di sapone o la faccia pittata da clown, eccetera. Le foto sono 1272. Ecco perché poi i figli (o i nipoti) di Annarosa, Gianna, Enrico ecc. fanno oggi tutti quei *selfies*.
- 5 A. Bonito Oliva, *Organico obliquo*, in «Domus», 580, marzo 1978, p. 54.
- 6 G. Ballet, *Neurasthenia*, London, 1911; J. Gabel, *La falsa coscienza. Saggio sulla reificazione*, Bari 1969.
- 7 A. Bonito Oliva, *Organico obliquo*, in *Passo dello strabismo*, Milano, 1978, p. 9.
- 8 T. Eagleton, *Le illusioni del postmodernismo*, Roma, 1998, p. 35.
- 9 M. Foucault, *Microfisica del potere*, Torino, 1977.
- 10 G. Deleuze, F. Guattari, *Rizoma*, Parma, 1977.
- 11 C. Salaris, *Alla festa della Rivoluzione*, Bologna, 2002.
- 12 M. Isnenghi, *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari*, Torino, 1979. Il dibattito si può seguire su «Problemi» dal 1974-77 e proseguì su «Belfagor» 4, luglio 1977 (Luperini) e «Lavoro critico», luglio 1977 e aprile 1978.
- 13 T. Todorov, *Critica della critica. Un romanzo di apprendistato*, Torino, 1986, p. 64 sgg.
- 14 M. Blanchot, *L'infinito intrattenimento*, Torino, Einaudi, 1977, pp. IX-X.
- 15 F. Berardi "Bifo", *La barca dell'amore si è spezzata*, Milano, 1978, p. 153.
- 16 Collettivo A/traverso, *Alice è il diavolo*, Milano, 1976, p. 109.
- 17 Berardi, *La barca dell'amore*, cit., pp. 156 e 165.
- 18 A. Bonito Oliva, *Espressionismo tedesco: Die Brücke*, in «Domus», 578, gennaio 1978, p. 55. Mi pare che il primo (e forse l'unico) a rilevare il substrato lessicale «explicitly proto-Fascist» sia stato Buchloh: *Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting*, in «October», 16, Spring 1981, p. 66, citando un passo di A. Bonito Oliva, *The Bewildered Image*, in «Flash Art», 96-97, April 1980, p. 35.
- 19 A. Bonito Oliva, *La Transavanguardia italiana*, in «Flash Art», 92-93, 1979, p. 18; è abbastanza ovvio che la parola più interessante dell'*incipit* («*L'arte finalmente* ritorna ai suoi motivi interni [...]») risulti, oggi, l'avverbio «finalmente».
- 20 A. Bonito Oliva, *La sublime prodigalità dell'ombra*, in *Il tallone d'Achille*, Milano, 1988, p. 68.
- 21 J. Chalupécky, *Opera e sacrificio*, «Flash Art», 80-81, febbraio-aprile 1978, p. 31.
- 22 R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, 2014, p. 57.
- 23 Bonito Oliva, *La Transvanguardia italiana*, cit.
- 24 E. Galli della Loggia, et al., *Il trionfo del privato*, Bari, 1980.

- 25 A. O. Hirschman, *Felicità privata e felicità pubblica*, Bologna, 1983.
- 26 A. Heller, *Istinto e aggressività. Introduzione a un'antropologia marxista*, Milano, 1978.
- 27 P. A. Rovatti, *Il percorso impuro dei bisogni*, in Heller, *Istinto e aggressività* cit., p. 10; e cfr. Id., *Dai valori ai bisogni. Lo sviluppo più recente del pensiero di Ágnes Heller*, in «Aut Aut», n. 140, 1974, pp. 115-118 e *Fenomenologia dei bisogni: un'analisi complessa e faticosa*, in «Aut Aut», n. 155-156, 1976, pp. 204-211.
- 28 M. G. Messina, *Identité italienne a Parigi, Centre Pompidou, 1981: le ragioni di un catalogo-mostra*, in «Palinsesti» 4, 2014, [qui](#).
- 29 G. Celant, *La fenice di Nicola*, in «Domus», 607, 1980, p. 50.
- 30 G. Celant, *Arte Povera. Storie e protagonisti*, Milano, 1985. A sua volta, in una sorta di *mise en abîme* pseudostoriografica, l'intero volume è stato ristampato, o per meglio dire fagocitato, dentro il colossale, autocelebrativo volume *Arte Povera. Storia e storie*, Milano, 2011. Su questa vicenda vd. F. Fergonzi, *Arte Povera. I due volumi del 2011*, in «Palinsesti», 2, 2011, [qui](#).
- 31 Saremmo tentati di sistemare i molti ricorsi all'"ironia" e alla morte della storia ricorrendo agli argomenti di Carlo Ginzburg contro Paul De Man e Hayden White; ma lì la posta in gioco era ben altro (il mascheramento di un passato antisemita, anziché un futile discorrere di quadri moderni) e ben altri i giocatori; in ogni caso, cfr. C. Ginzburg, *Introduzione*, in *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, 2000, p. 36.
- 32 J. Baudrillard, *Il "trompe l'oeil"*, in «Rivista di Estetica», 3, dicembre 1979, p. 2. È appena il caso di notare quanto questo breve testo anticipi parte delle argomentazioni di H. Foster, *The return of the real*, Cambridge Ma., 1996.
- 33 Messina, *ibidem*. Il quadro completo di quella stagione in F. Belloni, *Militanza artistica in Italia 1968-1972*, Roma, 2015.
- 34 M. Vaira, *La costruzione della riforma universitaria e dell'autonomia didattica. Idee, norme, pratiche, attori*, Pavia, 2011, p. 44. Credo che molte scelte e soprattutto molte omissioni operate da Celant per *Identité Italienne* (cfr. Messina, cit.) siano comprensibili anche sotto questo punto di vista. Una storia della critica d'arte italiana del Novecento *anche* come storia accademica (cioè storia di libri, mostre, cattedre e concorsi, e loro intrecci) è ancora tutta da scrivere.