

Lara Conte

Critica come arte come critica.

Gli anni Settanta in eredità

In *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969) Michel Foucault definisce “instauratori di discorsività” quelle figure – nella sua trattazione Marx e Freud – “che non hanno reso semplicemente possibile un certo numero di analogie, ma hanno reso possibile (in maniera altrettanto completa) un certo numero di differenze”; quelle figure, che “hanno aperto lo spazio per qualcosa d’altro che per se stessi, che pertanto appartiene a ciò che essi hanno fondato”. In base a questo vettore di analisi, e con una certa provocazione che sposta il baricentro di osservazione al subalterno e al minoritario, si potrebbe inquadrare lo spazio aperto nella critica degli anni Sessanta e Settanta dalla soggettività differente di figure come Susan Sontag, Lucy Lippard e Carla Lonzi. Nella loro duplice radicalità – arte e femminismo – vissuta in modo diverso e ovviamente da mettere a fuoco nei differenti orizzonti geografici e realtà politiche, sociali e culturali in cui esse operarono, Sontag, Lippard e Lonzi hanno messo in discussione poteri e schemi culturali istituzionalizzati, instaurando una discorsività che foucaultianamente può essere considerata “eterogenea nei confronti delle sue stesse trasformazioni”. Una discorsività, che va altresì incontro a una “dimenticanza essenziale e costituiva”.

Opponendosi al formalismo greenberghiano e collocandosi dalla parte degli artisti, nel 1964 Sontag pubblica *Against Interpretation*, un’esortazione per il critico a ripensare la propria attività, a abbandonare la pericolosità delle “incrostazioni interpretative” considerate come violazione dell’arte, per definire uno spazio altro d’azione: “Ciò che oggi è importante è recuperare i nostri sensi. Dobbiamo imparare a *vedere* di più, a *udire* di più, a *sentire* di più”, annuncia la critica americana, il cui pensiero si diffonde con tempestività da oltreoceano in Italia.

Mentre Sontag promuove l’esplorazione di una nuova esperienza sensoriale della critica, Lucy Lippard, con la mostra *Eccentric Abstraction* (New York, Fischbach Gallery, 1966), presenta il nuovo scenario delle ricerche antiminimaliste caratterizzate da uno spirito erotico, sensuale, viscerale, le cui radici si individuano nel surrealismo e nell’attitudine gestuale

dell'espressionismo astratto completamente rimossi dalla propensione analitica e riduzionista del minimalismo allora dominante. L'attenzione di Lippard si sposta parallelamente alla messa a fuoco del concetto di dematerializzazione che si "fisicizza" attraverso una serie di mostre paradigmatiche e un libro. Pubblicato nel 1973, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972...* è una cronologia di informazioni e documenti, un luogo, un'idea.

In quegli stessi anni, in Italia, Carla Lonzi attraversa la sua bruciante parabola nella critica d'arte; ribalta prospettive, mette in discussione dinamiche di potere e statuti consolidati. Lonzi vuole sottrarsi a certi atteggiamenti che trasformano la critica in un pericoloso strumento di potere per esperire una diversa responsabilità che non rinuncia dell'individualità, al personale: una responsabilità basata sulla relazione, che situa pertanto la propria prospettiva d'azione in un'esperienza critica da vivere accanto – e mai al di sopra – dell'artista, un trascorrere accanto, del tutto simile alla posizione assunta dall'artista in relazione alla propria opera; tesi entrambi – artista e critico – verso l'esplorazione del contingente, di una nuova fenomenologia del sé.

In *Autoritratto* Lonzi sovverte i ruoli così come l'autorità del testo, facendo ricorso a una pratica discorsiva e relazionale che si definisce mediante l'utilizzo dell'intervista registrata su nastro. I materiali sono poi rielaborati attraverso l'artificio del montaggio per dare corpo a un *Autoritratto* declinato al plurale, degli artisti e dell'autore, che travalica lo spazio e il tempo, sovvertendo i ruoli, e tutte quelle dinamiche sottese al sistema. In un'ottica che guarda sempre alla propria storia personale, Lonzi asseconda quel "bisogno di intromissione nella situazione di altri" che considera necessariamente relato all'atto critico e alla tutela della propria *autenticità*.

Le azioni di queste figure aprono di fatto nuovi orizzonti che traghettano la critica in un campo espanso e al tempo stesso incrinano l'essenza dell'atto critico, contribuendo a sviluppare un dibattito complesso e contraddittorio. Si rivelano in tal senso "instauratori di discorsività", il cui impatto è stato per anni minimizzato, talvolta travisato nei diversi approdi che hanno assunto negli anni a venire i differenti atteggiamenti di "critica del silenzio", di "critica creativa" e di "scrittura curatoriale", tanto da far affiorare un'emergenza italiana della critica, che in qualche modo evidenzia una vera e propria dissoluzione di una disciplina.

Tra anni Sessanta e Settanta si moltiplicano in Italia i momenti di dibattito e le occasioni di confronto durante i quali la critica riflette sul proprio ruolo e sulla propria funzione: dal Convegno di Verucchio, tenutosi nel 1963, al dibattito che ha luogo sulle pagine di *Nac* (1970-1971),

cui segue nel 1972 *Critica in atto*, presso il Centro d'Informazione Alternativa a Palazzo Taverna. La manifestazione romana, curata da Achille Bonito Oliva, presenza incandescente del panorama della critica della capitale, pronta a mettere in discussione statuti e ruoli egemonici, convoca ventidue critici italiani e stranieri di diversa formazione e generazione, militanti e storici dell'arte, invitati a occupare ciascuno una serata con un proprio intervento, che spazia dalla relazione su temi specifici alla presentazione di una metodologia di lavoro, per giungere sino all'azione più sbilanciata verso l'atto performativo.¹

Se per Argan, bersaglio privilegiato del dibattito che si era acceso negli anni Sessanta, invitato a aprire la rassegna romana con un intervento che entrava nel vivo delle questioni più spinose del momento, il titolo della manifestazione comportava "il pericolo di una mistificazione", tale definizione ben esemplificava, nella prospettiva di Bonito Oliva e della nuova generazione, il senso di una disciplina tesa alla riconfigurazione della propria fisionomia.

Polverizzando confini e ruoli e partendo in qualche modo dalle premesse sopra enunciate, durante gli anni Settanta la critica dissemina la propria essenza: diventa comportamento, informazione, scrittura curatoriale, ovvero pratica eterodossa e performativa, sempre più deviante rispetto all'azione esegetico-interpretativa, e sempre più osmoticamente relata al divenire della pratica artistica. Mentre l'arte estende il campo verso l'aspetto teorico e riflessivo e sviluppa una forte tensione autocritica che Joseph Kosuth con il suo testo *Art after Philosophy* (1969) rende esemplare, esautorando il compito di mediazione della critica, la critica invoca il silenzio; esplora un nuovo spazio d'azione, in senso fisico e mentale: sempre al di là del giudizio di valore e di un'impostazione storicista e idealista, alla ricerca necessaria di nuovi stimoli e contaminazioni – dalla psicoanalisi alla semiotica, dallo strutturalismo alla psicologia, dalla sociologia all'antropologia² – per la costruzione di un nuovo discorso critico.

La critica non percorre dunque più un cammino parallelo all'arte, ma tende essa stessa a occupare un proprio spazio e a rivendicare una propria autonomia. Autonomia che è anche attraversamento e messa in discussione del testo, con l'emergenza di narrazioni frammentarie, di-

¹ *Critica in atto*, atti degli incontri (Roma, 6-30 marzo 1972), a cura di A. Bonito Oliva, "Centro d'Informazione Alternativa. Quaderno n. 2", Roma 1972. I partecipanti sono: G. C. Argan, A. Boatto, L. Caramel, M. Diacono, G. Celant, R. Barilli, M. Volpi Orlandini, M. Fagiolo, G. Gatt, V. Rubiu, F. Menna, M. Calvesi, D. Palazzoli, I. Tomassoni, P. Fossati, T. Trini, C. Millet, J.-M. Poinot, F. Pluchart, M. Claura, K. Honnef, A. Bonito Oliva.

² Un'analisi teorica di questo momento di passaggio e rinnovamento della critica è proposta da G. Dorflès, *Il divenire della critica*, Torino 1976; Ermanno Migliorini, *Miseria della critica*, Firenze 1979.

scontinue, che ibridano scrittura e oralità, parola e immagine, in una traiettoria di riferimenti, radici e suggestioni che s'iscrivono in latitudini ampie, tracciano nuove geografie poetico-affettive, dischiudono nuove zone di contatto.

Quale sia il nesso causa effetto tra la dimissione dell'arte e la dimissione della critica non è tuttavia questione semplice da tratteggiare e soprattutto in un'accezione univoca, senza correre il rischio di forzare e semplificare taluni aspetti dell'analisi, a partire dall'esplicazione dei comportamenti e delle stesse definizioni che alimentano il discorso critico dell'epoca. Quantunque nel dibattito siano ricorsive le espressioni di "critica creativa" e di critico come "compagno di strada", utilizzate in una prospettiva essenzialmente comune, volta a evidenziare l'affrancamento da parte della giovane generazione da un modello di critica verticistica che credeva ancora nella funzione politica e sociale del proprio ruolo, e che si riconosceva nei poteri istituzionali, in realtà tali definizioni fanno affiorare le contraddizioni e le stratificazioni di pratiche che ricostruiscono il proprio spazio d'azione declinando al plurale il ruolo e la funzione della critica e che situano su un piano divergente e molteplice la propria "responsabilità".³

Slanci e smarrimenti, provocazioni e de-legittimazioni, alimentano pertanto il dibattito in un momento in cui la divaricazione tra storia dell'arte e critica si fa marcato, contestualmente all'emergenza, a livello internazionale, di una nuova figura: quella del curatore, con specifici obiettivi, modalità d'azione, strategie. Figure come Harald Szeemann, Germano Celant, Jean-Christophe Amann e Bonito Oliva, a partire da questi anni, elaborano una nuova dimensione di intervento attraverso la scrittura espositiva, in cui i rapporti "verticalizzati" fra artista e critico e le prospettive interpretative direzionate all'opera si ribaltano, nella riconfigurazione di una nuova "orizzontalità" basata sulla ricerca di una pratica discorsiva, di condivisione e di relazione fra il critico e l'artista in quello che è lo spazio ibrido, antropologico, informativo della mostra.

Proprio all'altezza di *Critica in atto* si ridefiniscono ruoli e posizioni; si incrinano poteri e prospettive; vengono tracciate nuove traiettorie d'azione. "Il compito del critico mi sembra esaurito da tempo", annuncia Maurizio Fagiolo in apertura del proprio intervento a Palazzo Taverna, spostando il campo d'azione in un territorio che non è più la stringente attualità. Posizione affine a quella di Argan, il quale conclude il suo drammatico bilancio sul presente con un'affermazione che annuncia il

³ Per l'analisi della dissoluzione del disegno modernista nella critica italiana negli anni Sessanta si rimanda a M. Dantini, *Ytalya subjecta. Narrazioni identitarie e critica d'arte 1963-2009*, in G. Guercio, A. Mattiolo (a cura di), *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Milano-Roma 2010, pp. 262-307.

non ritorno: “O posso fare storia, perché il fenomeno si dà come fatto che esige di essere interpretato, perché pone un problema di valore; o non posso, e allora non ho che due vie: o quella del profeta che fantastica del futuro, o quella dell’archeologo che indaga il passato. Messo a questo bivio, scelgo – e lo dichiaro – la via dell’archeologo”.

Da Critica in atto il dibattito idealmente approda a Critica O, il grande convegno della critica di Montecatini del 1978, curato da Egidio Mucci e Pier Luigi Tazzi, cui sono invitati i più rappresentativi storici dell’arte, studiosi, critici, curatori operanti nel contesto italiano e internazionale, di diversa generazione, con l’obiettivo di fornire una ricognizione complessiva sullo stato della critica nel momento passaggio dalla tarda modernità alla postmodernità. Critica O: un sintagma emblematico che sconfessa l’univocità e avvalorata la contraddizione: O come numero zero di una pubblicazione; O come grado zero della critica; O come congiunzione disgiuntiva: “critica o qualche altra cosa che critica non era, o non lo era più”.

Sebbene il dibattito sul silenzio e la crisi della critica si inscrivano in un più ampio scenario internazionale, che comporta la ridefinizione di nuovi paradigmi autoriali e nuovi approdi dell’atto critico, allo stesso modo evidenziano una peculiare identità della critica militante italiana, la cui evoluzione, riletta oggi in prospettiva storica, potrebbe sollevare molti interrogativi sulla stessa condizione attuale del discorso critico e teorico in Italia e non solo. Come ha analizzato nel corso degli anni Angelo Trimarco, gli anni Settanta rappresentano di fatto un momento decisivo per la riconfigurazione del ruolo della critica all’interno del sistema dell’arte, in cui l’essenza stessa di una disciplina giunge, per l’appunto, al “collasso”.⁴

⁴ A. Trimarco, *La critica d’arte contemporanea: 1970-2000*, in *L’arte del XX secolo 1969-1999. Neoavanguardie, postmoderno e arte globale*, Milano 2008, pp. 284-297; id., *Italia 1960-2000. Teoria e critica d’arte*, Napoli 2012.