

DIGITAL LIBRARY, 27 luglio 2016

Vitalità del negativo / Negativo della vitalità

Romy Golan rimette in discussione la mostra romana *Vitalità del negativo* (1970), affrontando temi cruciali come il rapporto tra contesto sociale e linguaggio espositivo, immaginario collettivo e produzione dell'immagine.

AUTORE: Romy Golan

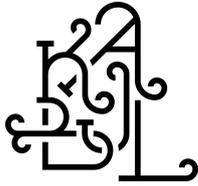
INTRODUZIONE: Stefano Vittorini

TRADUTTORE: KABUL magazine

Vitalità del negativo, insieme a *Contemporanea* e a *Incontri Internazionali d'Arte*, può essere considerata l'apice di un fermento culturale e di una particolare attenzione nei confronti dell'arte contemporanea a Roma. Un periodo interessante del panorama romano, considerando anche altre realtà che hanno contribuito a costruire l'identità dell'arte italiana degli anni '60-'70, come *L'Attico* di Fabio Sargentini e la galleria *Tartaruga*. Tutte realtà indipendenti, che sopperivano al totale anacronismo e alla grande distanza che le istituzioni pubbliche mantenevano dal panorama artistico di quegli anni.

Il testo che segue è tratto da un saggio di Romy Golan, attualmente docente di Arte Europea del ventesimo secolo al Graduate Center di New York. Il brano, incluso nel libro *Flashbacks and Eclipses in Italian Art of the 1960*, è stato anche pubblicato, nella versione aggiornata di seguito tradotta, nel 2014 sul numero 150 della rivista «OCTOBER».

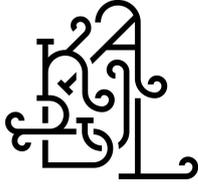
Golan costruisce una serie di collegamenti tra *Vitalità del negativo* e il clima politico e sociale in Italia, il cinema italiano (che viveva in quel periodo una stagione particolarmente positiva con grandi registi e interpreti), il rapporto



con la critica d'arte, e il rapporto con un passato (il ventennio fascista) che negli anni '70 forse non era stato ancora del tutto superato dall'opinione pubblica italiana. Nel testo è suggerito che in quegli anni esistevano visioni differenti, sia nell'arte sia nel dibattito culturale italiano, che interpretavano il '68 pur mantenendo una vocazione rivoluzionaria. Un'alternativa al radicalismo di quegli anni – che nell'arte riscontriamo nell'Arte Povera e in mostre come *When Attitudes Become Form* – era quella che nel testo viene chiamata 'sovversione mimetica', che Bonito Oliva ha tentato di esprimere con questa mostra.

Una mostra di rilievo nella storia italiana sotto diversi aspetti – primo tra tutti l'incredibile lavoro di allestimento di Piero Sartogo – che grazie all'analisi di Golan viene riletta in un modo che, forse, solo uno sguardo più 'distaccato' può restituire.

Il recupero e l'analisi di questi eventi risulta particolarmente significativo sia per constatare che, di fatto, il rapporto tra le istituzioni pubbliche museali e il mondo dell'arte contemporanea costituisce un problema strutturale dell'Italia, sia per riflettere su come oggi sia sempre più importante considerare l'esistenza di molteplici 'storie dell'arte' che emergono soltanto dallo studio della 'storia delle mostre', un campo che anche in ambito accademico non ha ancora uno spazio sufficiente.

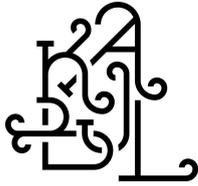


Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/1970 è una mostra che occupava il piano terra del monumentale edificio del Palazzo delle Esposizioni a Roma e che si svolse dal 30 novembre 1970 al 31 gennaio del 1971. Curata da Achille Bonito Oliva, la mostra presentava 34 artisti italiani appartenenti a diversi gruppi e scuole: i pittori della *scuola di piazza del popolo* (realtà romana vicina alla *pop art*); alcuni membri del gruppo milanese *Azimut*, attivo negli anni '60; l'ambiente intorno all'arte cinetica sviluppatosi a Padova con *Gruppo N* e *Gruppo T* a Milano; gli artisti riconducibili all'*Arte Povera* e altri artisti significativi del panorama contemporaneo italiano.

«Roma come New York» scriveva il quotidiano *Il Messaggero*, citando il corrispondente francese a Roma di *Le Monde*, che nella sua recensione affermò che *Vitalità del negativo* fosse la più ampia mostra di questo tipo mai organizzata in Europa.¹ «La capitale non ha mai ospitato un evento del genere» scrisse il critico e storico dell'arte Filiberto Menna su *Il Mattino* di Napoli in quella che si rivelò essere una delle poche recensioni positive di questa mostra. E ancora Menna concluse: «Bonito Oliva non fa nulla per chiarire il tema di questa mostra. Rispetto a questo ha fallito. Non capiamo quale discorso critico ci sia dietro a questa mostra».² Un altro critico scrisse: «Il significato di *negativo nell'arte* rimane un mistero per i romani, che da novembre hanno cominciato a interrogarsi su ciò, dopo aver visto i manifesti affissi per tutta la città in questa insolita e ambiziosa campagna pubblicitaria. Alcuni pensavano che la mostra fosse un'esposizione di fotografie che declinassero nel modo più didascalico e ovvio il concetto di 'negativo'. Altri avanzavano un'interpretazione più sofisticata: che *Vitalità del negativo* mostrasse il lato più irriverente, perverso e

¹ C. Costantini, *Roma come New York*, in «Il Messaggero», 4 gennaio 1971, p.3.

² F. Menna, *L'arte italiana negli anni sessanta*, in «Il Mattino», 5 gennaio, 1971.



satanico dell'arte. Ora che la mostra è in corso, bisogna ammettere un fatto assolutamente indiscutibile: è riuscita a suscitare la curiosità dei romani».³

Achille Bonito Oliva è conosciuto nel contesto anglo-americano fondamentalmente per la sua carriera successiva a questa mostra, come il padre della *transavanguardia* e come uno dei protagonisti negli anni '80 del postmodernismo. Con *Vitalità*, Bonito Oliva, già attivo come poeta e critico d'arte, sperimentò quello che successivamente chiamerà *scrittura espositiva*. «Ho sempre pensato che il critico dovesse cimentarsi non solo nella scrittura di saggi ma anche nella 'scrittura espositiva', che è un modo per impostare un pensiero critico attraverso una mostra, confrontandosi con l'architettura e l'individuo».⁴ In parte sponsorizzato dall'organizzazione privata *Incontri internazionali d'Arte* – una realtà controversa in Italia, dove la gestione della cultura era considerata una prerogativa esclusiva dello Stato – *Vitalità* fa conoscere al grande pubblico Bonito Oliva come un protagonista indipendente dell'arte contemporanea.⁵

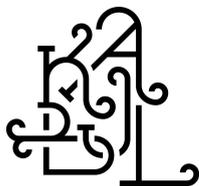
Il ruolo dell'architetto Piero Sartogo in questa mostra è molto interessante: Sartogo evitava costantemente il termine *allestimento* – usato comunemente per definire il lavoro di un architetto come exhibition designer – per descrivere il suo contributo alla mostra. Egli insisteva nel definire il suo ruolo come *coordinamento dell'immagine*, così da identificarsi come un lucido interprete di quella che egli chiamava *teoria delle mostre*.⁶

³ A. Stefani, *Il pomicio dell'avanguardia*, in «Men», 18 gennaio 1971, pp.10-11.

⁴ *Intervista con l'autore*, Roma, 27 maggio 2013.

⁵ Per un resoconto generale su *Vitalità*, guarda il catalogo della mostra pubblicato in omaggio alla promotrice e finanziatrice della mostra Graziella Lonardi Bontempo, fondatrice degli *Incontri internazionali d'Arte*, L. M. Barbero e F. Pola, eds., *A Roma questa era la nostra avanguardia*, Museo d'Arte Contemporanea, Roma 2010; e L. Lonardelli, *Dalla sperimentazione alla crisi: gli Incontri Internazionali d'Arte a Roma, 1970-1981*, in «Doppiozero», Milano 2014.

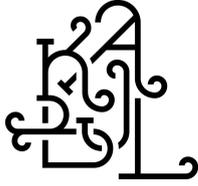
⁶ Piero Sartogo in un'intervista con Stefano Chiodi e me, Roma, 17 ottobre 2008. Sul ruolo dell'architetto nell'exhibition design in Italia vedi il numero speciale *Architettura delle mostre*, in «Casabella-Costruzioni», n. 159-160, marzo-aprile 1941; e A. C. Cimoli, *Musei effimeri: allestimenti di mostre in Italia, 1949-1963*, Il sagggiatore, Milano 2007.



Vitalità si svolse durante un periodo di particolare instabilità politica. Il secondo biennio rosso – 1968-1969 – seguito dall'autunno caldo: un momento di forte radicalizzazione dei movimenti studenteschi e dei lavoratori durante il quale gli scontri tra manifestanti e polizia diventavano sempre più violenti. Quando il 12 dicembre del 1969 una bomba a piazza Fontana a Milano uccise 17 persone e ne ferì 88, l'Italia cadde in un decennio di grande trambusto politico.⁷ L'attentato inizialmente fu attribuito a un anarchico, e successivamente a una frangia neofascista collegata agli alti gradi del governo della Democrazia Cristiana.⁸ Da quel punto in avanti i neofascisti applicarono la cosiddetta *strategia della tensione*, diffondendo paura e disinformazione per convincere l'opinione pubblica che fosse necessario un ripristino dell'ordine mediante la forza. Due episodi violenti incorniciarono il periodo della mostra: il 7 dicembre del 1970, una settimana dopo l'inaugurazione di *Vitalità*, e una settimana prima dell'anniversario della strage di piazza Fontana, dei membri del movimento neofascista *Fronte Nazionale* (fondato nel 1968) organizzarono un colpo di stato a Roma conosciuto come il *golpe borghese*. Il 21 gennaio del 1971, 10 giorni prima della chiusura di *Vitalità*, delle molotov distrussero diversi camion in uno stabilimento Pirelli a Lainate, nei pressi di Milano, la prima azione rivendicata dal movimento di estrema sinistra *Brigate Rosse*. Questo clima di incertezza in qualche modo era presente in *Vitalità* prima ancora di entrare in mostra, grazie al rapporto ambiguo tra interno/esterno creato nella facciata del Palazzo delle Esposizioni. Mentre banner e poster davano un senso di ottimismo attraverso l'immagine *Pop* di un negativo di una fotografia della stra-famosa silhouette del David di Michelangelo, disposti a livello di strada una fila di monitor a circuito

⁷ Vedi G. Crainz, *Il paese mancato: dal miracolo economico agli anni ottanta*, Donzelli, Roma 2003; e G. Panvini, *Ordine nero, guerriglia rossa: La violenza politica nell'Italia degli anni sessanta e settanta (1966 – 1975)*, Einaudi, Torino 2009.

⁸ A oggi, dopo numerose indagini e diversi processi, ancora nessun attentatore è stato condannato.



chiuso forniti dall'azienda *Brion Vega* mostravano ai passanti di via Nazionale i visitatori passeggiare all'interno della mostra.

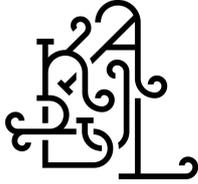
La mostra di Bonito Oliva dovrebbe essere intesa come un modo per prendere le distanze dall'attivismo di estrema sinistra del 1968 verso una riflessione politicamente più problematizzata sul Fascismo.⁹ Allo stesso tempo, Bonito Oliva voleva strategicamente prendere le distanze dall'Arte Povera e dal suo maggiore teorico, Germano Celant, che non fu incluso nel catalogo dei critici italiani che avevano prodotto testi critici dagli anni '60; parimenti anche gli artisti dell'Arte Povera giocarono un ruolo marginale all'interno della mostra.¹⁰

Con il suo lavoro di sostegno all'Arte Povera, Celant riuscì a dare un ruolo internazionale all'arte italiana del secondo dopoguerra. La realtà artistica italiana, allineandosi agli sviluppi dell'arte che già si vedevano negli Stati Uniti, in Germania, in Olanda e in Inghilterra, fece dell'Arte Povera un movimento visto con grande interesse soprattutto per la sua attenzione nei confronti del processo di formazione dell'opera e per la ferma volontà di dissolvere l'idea di opera d'arte.

Bonito Oliva era di un'altra idea. *Vitalità* si proponeva di essere un'indagine sugli ultimi 10 anni di arte italiana, ma nel suo testo in catalogo, egli offre una propria riflessione sul fallimento delle avanguardie nel momento in cui l'arte è collassata nella vita e nella società, inscrivendosi così in un sistema capitalistico

⁹ Usata dal sindacalista Trentin Bruno, l'espressione 'Biennio rosso' fa riferimento agli anni 1919-1920, quando l'Europa fu investita da un'ondata di agitazioni rivoluzionarie. Vorrei ringraziare Stefano Chiodi, Gabriele Guercio e Maddalena Carli per il nostro confronto riguardo al rapporto tra arte e politica in Italia durante questo periodo complesso.

¹⁰ Il catalogo includeva un'introduzione di Lonardi e Palma Buccarelli e testi critici scritti negli anni precedenti da Giulio Carlo Argan, Alberto Boatto, Maurizio Calvesi, Gillo Dorfles, Filiberto Menna e Cesare Vivaldi; seguiti da una presentazione in ordine alfabetico delle opere degli artisti.



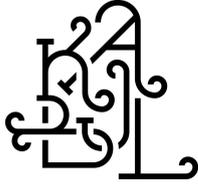
invadente. Egli sosteneva invece che l'arte dovrebbe essere considerata come una zona di libertà estrapolata da un 'mondo falso'.

Alcuni aspetti della mostra che rimangono inspiegati nel catalogo vennero chiariti in una conferenza che Bonito Oliva tenne per gli *Incontri Internazionali d'Arte* l'anno successivo alla chiusura della mostra. In questo intervento, dal titolo *La citazione deviata: L'ideologia*, Bonito Oliva argomenta il suo interesse nei confronti di un'arte della rappresentazione rispetto a quella della presentazione (riferendosi implicitamente all'Arte Povera) e rispetto ad artisti con un 'impulso verso l'allegoria' che seguendo quella che lui definisce 'la via dello strabismo' si muovono lateralmente guardando la realtà solo di sbieco o all'indietro, ma mai avanti.¹¹ Quello che Bonito Oliva voleva ottenere con *Vitalità* era una traslitterazione dell'arte italiana degli anni '60 – il Pop, la monocromia, l'arte cinetica, così come l'Arte Povera o movimenti generalmente considerati dagli storici con un'attitudine 'presentista' – in un suo personale scenario: un racconto dalla temporalità non lineare nel quale favorire il flashback e l'ellisse temporale.

La prima scelta di Bonito Oliva fu quella di contrastare la contaminazione e il dialogo tra opere spesso favoriti da Celant. Gli artisti dell'Arte Povera prediligevano un unico spazio di condivisione.¹² In *Vitalità*, Bonito Oliva volle fortemente lasciare a ciascun artista ciò che chiama 'spazio di raccoglimento' per l'opera e per l'artista stesso.

¹¹ Distribuito all'interno di una serie dal titolo 'La critica in atto', fu pubblicato in *Quaderni degli incontri internazionali dell'arte 2* (1973) e *Passo dello Strabismo: sulle arti* (Milano, Feltrinelli, 1978), pp.64-153. Vedi anche l'intervista di Stefano Chiodi a Bonito Oliva nella ristampa di *Il territorio magico*, Le lettere, Firenze 2009, pp. 64 – 247, un libro che scrisse un anno prima di *Vitalità* e che fu pubblicato nel 1971.

¹² Vedi, per esempio, *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art* curata da Germano Celant alla Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, giugno-luglio 1970.



Dovendo confrontarsi con «l'ottusa magniloquenza» (come venne descritta da un critico) delle decorazioni del Palazzo delle Esposizioni, costruito dall'architetto Pio Piacentino nel 1883, Sartogo coprì le altissime volte dell'edificio dividendo lo spazio in una serie di stanze.¹³ Le planimetrie del progetto allestitivo dimostrano che Bonito Oliva era determinato a rompere le tendenze dei movimenti artistici esistenti – e la loro volontà di lavorare in comunione con gli altri artisti da interpretare come forma di opposizione nei confronti del mercato dell'arte – distribuendo i lavori in modo tale da forzare il visitatore ad attraversare in successione una serie di atmosfere contrastanti tra loro.

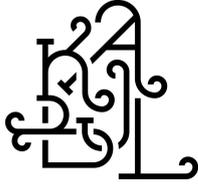
I visitatori della mostra si ritrovavano a passare improvvisamente da sale completamente illuminate da luci accecanti a sale lasciate invece nella semioscurità. In linea con le direttive degli artisti alcune stanze furono dipinte di bianco, altre in grigio, mentre due stanze erano completamente nere.¹⁴ Le coperture dei soffitti vennero fatte con pannelli di plastica semi-opaca oppure con una fibra sintetica sempre semi-opaca e in tinta con le cromie delle sale.

Tra le opere installate nelle 'stanze bianche' c'erano gli *Achromes* di Piero Manzoni, le *Mimesi* di Giulio Paolini, dei disegni quasi invisibili fatti a grafite di 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 un pianoforte a coda in una stanza altrimenti vuota.

Questi spazi si alternavano a spazi illuminati solo con luci 'nere' o luci a ultravioletto. Molte di queste ultime erano dedicate all'Arte Programmata e ad artisti come Carlo Alfano, che lasciò che una goccia d'acqua cadesse con

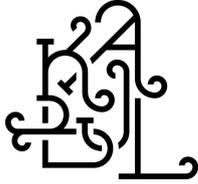
¹³ Vorrei ringraziare Luigia Lonardelli per avermi mostrato le planimetrie di *Vitalità* dell'archivio degli Incontri recentemente donati al MAXXI di Roma.

¹⁴ Alcune lettere spedite dagli artisti a Sartogo nelle quali erano specificate le proprie esigenze allestitivo e venivano chieste informazioni sullo spazio sono riprodotte su *Roma questa era la nostra avanguardia*.



implacabile regolarità (ogni otto secondi) dal soffitto di una stanza grigia all'interno di una bacinella poco profonda; Gianni Colombo, che piastrellò i corridoi illuminati da una luce stroboscopica a led fino ad arrivare a una stanza sezionata da fasci stretti di luce che filtravano attraverso il pavimento; Alberto Biasi, che proiettò raggi di luce su un prisma su una piattaforma roteante motorizzata che rifrangeva nella stanza il raggio scomposto nei suoi colori puri; e Gilberto Zorio, che illuminò la stanza con una luce a incandescenza che ogni quattro minuti, spegnendosi, lasciava l'ambiente completamente al buio, lasciando visibile solo la parola 'confine'.

Dopo vengono le 3 sale più documentate della mostra, assegnate da Bonito Oliva ad alcuni dei suoi artisti preferiti di quel periodo: Paolo Scheggi, Vincenzo Agnetti e Vettor Pisani. Scheggi presentò due 'tombe' in dialogo tra loro – *Della metafisica* (Tomba della metafisica) (1970), installazione nella quale occorreva entrare all'interno di una claustrofobica piramide dipinta di bianco, e *Della geometria* (La tomba della geometria) (1970), un cubicolo foderato con fogli di metallo. In *Il deserto con apocalisse*, 1970, si camminava sulla sabbia passando davanti a una calcolatrice rotta abbandonata al buio insieme a delle citazioni prese da *Il libro delle Rivelazioni* riportate sul muro adiacente. Alla fine, nella stanza di Pisani, con *Tavolo caricato a morte* (1970), sotto la luce spietata di potenti proiettori, un porcellino d'India era incatenato su una struttura scorrevole che poggiava su di un tavolo dalla superficie metallica in attesa di una eventuale morte, mentre una donna con occhiali neri rimaneva immobile davanti al tavolo e con il sottofondo del ticchettio di un orologio. L'opera più gettonata per essere riportata sulle riviste era sicuramente *La luna* di Fabio Mauri (1968): i visitatori entravano nello spazio attraverso delle aperture ovali che ricordavano i portelloni delle astronavi e successivamente dovevano faticosamente affondare i piedi su uno strato di palline di polistirolo in una



stanza buia e nella quale si vedeva soltanto uno dei classici monocromi dell'artista (schermi), sul quale si leggeva la scritta 'The end'.

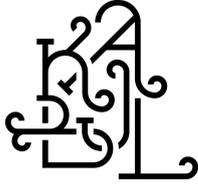
«Lo strano mondo di *Vitalità del negativo: arte che finisce in un parco divertimenti*», era il titolo di un articolo su *Epoca* (la versione italiana di *Life magazine*);¹⁵ «un salone sulla luna: scultori in competizione con gli astronauti», scriveva il *Resto del Carlino* di Bologna;¹⁶ «Una vista magica in un labirinto Pop», affermava il quotidiano comunista «Paese Sera»;¹⁷ «Passate, gente, ed entrate! A Rotolarvi sulla neve lunare! Ad ascoltare Verdi! A vedere colpi di vera pittura fatti dall'essere umano! Op, pop, funk, junk, cinetico, ambientale, concettuale – voi ditene uno, noi lo abbiamo!» derideva così la mostra Edith Schloss sull'«International Herald Tribune».

«Si entra nell'oscurità simile a un grembo, che in realtà è la maestosa e storica sala d'ingresso (di un palazzo in stile Vittoriano) rimodernizzato e ridimensionato con semplici interventi di illuminazione e da bande nere. Poi si viene proiettati in cubicoli, stanza dopo stanza, atri e corridoi stretti, storti o dritti, insopportabilmente luminosi o dai toni cupi, ambienti a volte troppo pieni o talmente vuoti da indurvi a pensare che l'estintore possa essere l'opera... non importa se l'intera operazione risulti ambiziosa, sproporzionatamente costosa, se questa mostra sia una fiera divertente, che è più fiera, che divertente, se il mondo dell'arte romano sia in ebollizione, se qualcuno sia stato ingiustamente escluso o incluso nella mostra. Quello che importa è che: è troppo tardi. Quello

¹⁵ P. Pietroni, *Lo strano mondo della mostra 'L'arte che finisce in un luna park'*, in «Epoca», gennaio 1971, pp. 30-34.

¹⁶ S. Maldini, *Scultori in concorrenza con gli astronauti: il salotto sulla luna*, in «Il resto del Carlino (Bologna)», 15 gennaio 1971.

¹⁷ E. R., *L'occhio magico nel labirinto pop*, «Paese Sera», 6 novembre 1971.



che è nuovo e differente non può restare sempre nuovo e differente. La maggior parte delle cose presentate qui sono state già state fatte altrove».¹⁸

Il più sensibile nel comprendere che il lavoro degli artisti, isolati com'erano in stanze distinte, in effetti rientrasse in un progetto allestitivo più ampio, fu un critico chiamato C. M., che scrisse sulla rivista di musica pop «Ciao 2001»: «*Vitalità* non è una mostra da valutare per i singoli lavori, ma nel complesso. Rievoca una sala degli specchi o, meglio, degli orrori. Ciò che aleggia è un'atmosfera inquietante, un ronzio silenzioso rotto dal rumore delle macchine, alcuni di loro giustificati e altri no. A giudicare dall'effetto sul visitatore, piuttosto che le intenzioni del curatore, del tutto indecifrabili, l'obiettivo è quello di riportare il visitatore a un 'grado zero' depurando la sua coscienza per mezzo di luci, plastica, pietre e metalli, bianco e nero, luci e colori».¹⁹

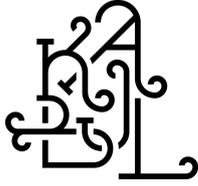
Un coro di altri critici ha obiettato che la mostra ha istituzionalizzato ciò che era in effetti una già moribonda neo-avanguardia: «Mostra o Museo? Ciò che è già morto è stato fatto passare per vivente».²⁰ «Questo sontuoso evento ha un'imbarazzante quantità di denaro a disposizione», notò il critico francese Pierre Restany nella sua recensione *Vitalità del negativo / Negativo della vitalità* per la rivista milanese *Domus*, introducendo il cliché del potere politico troppo vicino alla vita culturale della città.²¹ In effetti, il mondo dell'arte romana non aveva un punto di riferimento. Non era emerso nessun successore di un ormai vecchio

¹⁸ E. Schloss, *Art in Rome: An Artistic Fun Fair-More Fair Than Fun*, «International Herald Tribune», 12-13 dicembre 1970.

¹⁹ C. M., *Vitalità del negativo*, in «Ciao 2001», 21 luglio 1971.

²⁰ S. Orienti, *Vitalità del negativo: mostra o museo? Si fa passare per vivo quello che è già morto*, «Il Popolo» dicembre 1970. Vedi anche, S. Orienti, *Per un bilancio culturale del 1970: istituzionalizzata la crisi dell'arte*, «Il Popolo», 15 gennaio 1971; S. Maldini, *Il cimitero del negativo*, «La Nazione», 15 gennaio 1971; G. di Genova, *Mortuarietà del negativo*, «Mondo nuovo», 27 dicembre 1970.

²¹ P. Restany, *Vitalità del negativo / Negativo della vitalità*, in «Domus», n. 494, gennaio 1971, pp. 43-48.



Giulio Carlo Argan (professore all'Università La Sapienza di Roma, critico d'arte, che di lì a poco sarebbe diventato il primo sindaco comunista di Roma).

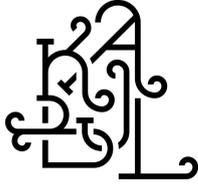
Il vuoto del potere intellettuale fu espresso, secondo la visione di Restany, da questa mostra e dal tentativo solitario di riempire quel vuoto.

Similmente altri commenti maliziosi sul decadimento romano furono espressi all'interno di «NAC (Notiziario arte contemporanea)», un altro giornale milanese.

«Con *Vitalità*», scrisse il critico e storico dell'arte Enrico Crispolti, «l'avanguardia vuole ingraziarsi l'aristocrazia romana e l'alta società entrando nei loro salotti. La prova perfetta di ciò è l'incredibile presenza all'inaugurazione della mostra di tutti i vertici del potere: da Palma Bucarelli (la direttrice della Galleria nazionale d'arte moderna di Roma), al presidente Saragat, dal ministro dell'istruzione al sindaco. L'avanguardia è alla ricerca di una poltrona di senatore a vita. E mi chiedo da dove vengono questi fondi illimitati? Un altro miracolo in questa nostra *miracolistica* nazione! Il risultato di questa falsa protesta è un'irresponsabile e funerea liquidazione di qualsiasi interesse rimasto in Italia nei confronti dell'avanguardia. Da questa operazione non sarà facile tornare indietro».²²

Qualche pagina dopo, nello stesso numero di «NAC», Cesare Vivaldi, un critico molto vicino al movimento Pop romano, scrive: «La 'negatività del linguaggio' che, secondo il nostro amico Achille Bonito Oliva, è il comune denominatore degli artisti esposti in questa mostra, soffre

²² E. Crispolti, *Il salon dell'avanguardia*, «NAC (Notiziario arte contemporanea)», n. 2, 2 febbraio 1971, pp. 12-13.



l'istituzionalizzazione. È L'accademizzazione dell'orrore e del macabro, come l'informale divenne in seguito l'accademizzazione dell'angoscia».²³

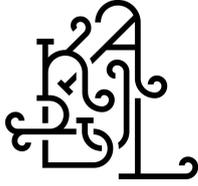
La cosa più interessante in questa recensione è il colpevolizzare Bonito Oliva di aver sequestrato la neo-avanguardia italiana per un fine personale, per costruire una narrazione diversa.

Recensione dopo recensione, a *Vitalità* fu attribuito il ruolo di funerale e di ostentazione di una serie di piccoli, ludici, e solari manifestazioni delle avanguardie che però in quegli anni avevano già avuto visibilità, ma in realtà più periferiche: i lavori mostrati in *Spazio Immagine* (a cura di Umbro Apollonio nell'estate del 1967 all'interno di Palazzo Trinci a Foligno), *Arte Povera + azioni povere* (un evento di tre giorni curato da Germano Celant all'interno del vecchio arsenale di Amalfi nell'estate del 1968), *Al di là della pittura* (che si svolse l'estate successiva all'interno di una scuola superiore di San Benedetto del Tronto), *Campo urbano* (40 interventi nei quali Luciano Caramel invitò artisti, musicisti, architetti, critici d'arte, vigili urbani del posto, elettricisti e pubblico, a intervenire sulla parte nord di Como per un giorno, nell'autunno del 1969), e in ultimo Bonito Oliva stesso con *Amore mio* (la prima mostra organizzata da lui a Palazzo Ricci a Montepulciano l'estate del 1970).²⁴

Trasformando le manchevolezze – l'evidente assenza di un network di musei di arte contemporanea in Italia – in virtù, artisti, curatori, collezionisti e

²³ C. Vivaldi, *Il sacrario del negativo*, «NAC (Notiziario arte contemporanea)», n. 2, 2 febbraio 1971, pp. 102-113.

²⁴ Vedi G. Dorflès, *Una mostra romana: Vitalità del negativo nell'arte italiana*, in «Art International», aprile 1971; e F. Belloni, [Approdi e vedette: Amore mio a Montepulciano nel 1970](#), «Studi di memofonte», 2012, pp. 121-65.



operatori culturali occupavano, riproponevano e reinventavano posti affascinanti che però non erano mai stati considerati per esposizioni d'arte.²⁵

Anche a Roma gli stessi aspetti che resero accattivanti le mostre 'indipendenti' precedentemente elencate, svolte in luoghi più periferici, condussero *Vitalità* all'interno di un edificio 'intossicato' la cui storica facciata e i grandi spazi interni furono già vissuti diverse volte nel passato, in particolare durante il 1930, quando le mostre giocavano un ruolo cruciale per la macchina propagandistica del regime fascista.²⁶

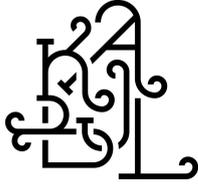
Il Palazzo delle Esposizioni era il luogo preferito al tempo. Per prime arrivarono le *quadriennali*, la prima nel 1931.²⁷ Successivamente nel 1932, arrivò la più spettacolare *Mostra della rivoluzione fascista*, per celebrare il decimo anniversario della marcia su Roma di Mussolini. In questa occasione, l'intera facciata di Palazzo delle Esposizioni fu nascosta per fare da sfondo a due giganteschi pilastri in metallo a forma di fascio littorio progettato da uno dei migliori architetti razionalisti italiani: Adalberto Libera.²⁸ Infine, dopo che il regime aveva abbandonato come stile l'architettura razionalista, ci fu la *Mostra Augustea della romanità* del 1937 che celebrava 2000 anni dalla nascita di Augusto.

²⁵ Questa situazione non ha paralleli rispetto all'Europa dell'est e agli Stati Uniti, dove i musei già ospitavano una grande varietà di lavori sperimentali. Queste mostre prefiguravano ciò che successivamente diventò un paradigma di mostra come *Live in Your Head: When Attitudes Become Form in Bern ad Op Losse Schroeven* in Amsterdam nel 1969. Io e Gabriele Guercio abbiamo scritto un saggio dedicato agli indisciplinati protagonisti di questi eventi Italiani.

²⁶ Queste mostre giocarono un ruolo fondamentale per la propaganda del regime: vedi M. Stone, *The Patron State: Culture and Politics in Fascist Italy*, Princeton University Press, Princeton 1998.

²⁷ Vedi Caludia Salaris, *La quadriennale: storia di una rassegna d'arte italiana dagli anni trenta a oggi* (Venezia, Marsilio, 2004).

²⁸ D. Alfieri, L. Freddi, *Mostra della rivoluzione fascista*, Partito Nazionale Fascista, Roma 1933, ristampato nel 1982 da Editori del Nuovo Candido, Milano. Vedi J. T. Shnapp, *Epic Demonstrations: Fascist Modernity and the 1932 Exhibition of the Fascist Revolution*, in *Fascism, Aesthetics, and Culture*, ed. Richard Golsan, N. H. University Press of New England, Hanover 1992, pp. 1-36. Quasi 4 milioni di visitatori videro questa mostra.



Questa volta, la facciata del palazzo fu riallestita in stile littorio dal meno conosciuto e sicuramente meno talentuoso Alfredo Scarpelli.²⁹ Il Palazzo delle Esposizioni dopo la guerra sopravvisse a stento, in stato di abbandono, ospitando piccoli eventi di poco conto come per esempio: una mostra di dipinti dal Trentino Alto Adige, un'esposizione di dipinti degli insegnanti delle scuole d'arte del Lazio; e le sempre deludenti quadriennali. Fu solo con *Vitalità* che l'edificio riottenne il suo valore culturale.³⁰

Interviste recenti a Bonito Oliva e Sartogo confermano che la loro scelta di Palazzo delle Esposizioni fu piuttosto ponderata. Alla domanda «perché lì?», Sartogo rispose «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, in parte pericolante, un posto che dal 1931 ospita queste scialbe *quadriennali*». Alla domanda «Ma eravate al corrente che quello spazio fu usato dai Fascisti nel 1932?», «Certo che lo sapevamo» rispose Sartogo, «ma non ci interessava».³¹

Ma nel clima di revisionismo politico degli anni '70, quando sia il razionalismo che il neoclassicismo fascista cominciavano ad acquisire un certo fascino, anche grazie ad alcuni studi storiografici pubblicati alla fine degli anni '60, tanta *nonchalance* sembra non essere convincente.³²

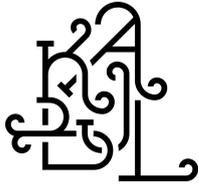
Le due recensioni scritte da Crispolti e Vivaldi per «NAC» tre giorni dopo la chiusura di *Vitalità* misero chiaramente in relazione questa esperienza con

²⁹ *Mostra Augustea della romanità*, Colombo, Roma 1938.

³⁰ Per la storia dell'edificio, vedi R. Siliagato, M. E. Tittoni, *Il Palazzo delle Esposizioni*, Palazzo delle Esposizioni, Roma 1990.

³¹ Intervista con Chiodi e Golan.

³² Vedi D. P. Doordan, *Changing Agendas: Architecture and Politics in Contemporary Italy*, in «Assemblage 8», febbraio 1989, pp. 60-77; vedi anche *Atti del convegno di studi: 'L'eredità di Terragni e l'architettura in Italia 1943-68'*, in «L'Architettura 15», no. 63, maggio 1969, pp. 1-52; e L. Patetta, *L'architettura in Italia 1919-1943: Le polemiche*, Clup, Milano 1972.

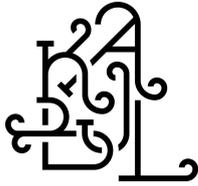


Mostra del 1932. Crispolti scrisse: «*Vitalità del negativo* non è una mostra problematica. È infatti indiscutibile che è a suo modo anche terroristica, e qualcuno può anche malignamente definirla *littorica* senza volersi spingere troppo in là avanzando un paragone con un'altra mostra che quarant'anni fa si tenne nello stesso luogo».³³ La recensione di Vivaldi fu ancora più esplicita. Dal titolo *Il sacrario del negativo*, il testo rievoca la sala *il sacrario dei martiri* della Mostra del '32, un memoriale ai soldati caduti progettato dall'architetto Libera e da Antonio Valente, uno spazio oscuro simile a una cripta, nel quale una grande croce nera si innalzava da un pavimento rosso, illuminata dall'alto e poggiata su una parete retroilluminata:

«L'atmosfera di molte stanze ricorda, in questo periodo storico pieno di desiderio di vendetta, la famigerata *Mostra della rivoluzione fascista* che ebbe luogo nello stesso Palazzo. Ricordo (ero bambino all'epoca) un muro nero, moltissime iscrizioni in bronzo della parola 'presente'! Accompagnato dalla musica psichedelico-patriota di sottofondo, di cui la sala di Scheggi ne è una parodia; e ricordo dei dettagli macabri, come il ponte di legno macchiato dal sangue di Giovanni Berta (ridipinto, ne sono sicuro, giorno per giorno) che potrebbe suscitare l'invidia di Vettor Pisani. Questa non è una coincidenza. La *Mostra* era un reliquiario, che rispondeva alla più profonda inclinazione morale del fascista di non riconoscersi come assassino ma come un avvoltoio. La stessa cosa vale per *Vitalità del Negativo* per la semplice ragione che questa negatività, non appena si è istituzionalizzata, ha perso la propria vitalità diventando 'becchino' di se stessa».³⁴

³³ Crispolti, *Il salon dell'avanguardia*.

³⁴ C. Vivaldi, *Il sacrario del negativo*. Nato nel 1935, Vivaldi deve riferirsi al terzo riallestimento della mostra alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna nel 1942, in occasione dei vent'anni del regime.



Fu soprattutto all'ingresso del Palazzo delle Esposizioni che *Vitalità* si dichiarava come un evento di carattere scenografico, avendo un architetto a coordinare gli artisti. Come sottolineava Milton Gendel, corrispondente a Roma per *Art News*: «Uno degli aspetti più significativi di questa mostra è che il suo protagonista è un architetto, Sartogo, che ha progettato gli allestimenti che propone elegantemente per tutta la mostra, così da dare vita a *episodi* inscritti in un più ampio componimento». ³⁵

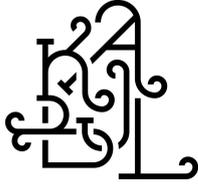
Provando a trasporre il titolo della mostra dato da Bonito Oliva, che si può pensare possa essere un riferimento, come la critica ha ipotizzato, al *pensiero negativo* di Hegel, Schopenhauer, Heidegger, Nietzsche, Adorno o Marcuse, Sartogo divise la *hall* dell'edificio in 2 parti, oscurando la volta.

Appena entrati, i visitatori vedono le loro sagome ingrandite proiettate su quattro grandi schermi che partivano dal pavimento. La firma di Sartogo si riscontra nell'aver fasciato tra loro le colonne corinzie all'entrata con del nastro nero, in modo da disegnare una X appena al di sopra delle teste dei visitatori. Il suo uso dei nastri neri, che egli definisce *fasci*, e il fatto che questo intervento fu riportato sul catalogo di *Vitalità* stampato su due pagine dando grande rilievo all'intervento, ha fatto di questa X un'eloquente dichiarazione programmatica di intenti. «Attraverso quelle fotografie ho riletto l'intera esperienza», disse Sartogo durante la nostra intervista. «Tagliare quello spazio in due è stato un modo per contenere l'enfasi morale di quello spazio, per punirlo», disse Bonito Oliva. ³⁶ «Il nastro sembrava essere nastro adesivo, così da dare un tocco Pop e dissacrante allo spazio», sottolinea Sartogo. ³⁷

³⁵ M. Gendel, *Arte Povera, Amore Mio*, in «*Art News 69*», no.10, febbraio 1971, pp. 38-39; 69-70.

³⁶ Intervista con l'autore.

³⁷ Intervista con l'autore.



Nella *Mostra del 1932*, le X rappresentavano i dieci anni del regime fascista, un simbolo che risuona costantemente anche nell'onnipresente parola 'dux'. In *Vitalità* Sartogo ruotò la X di 90 gradi come deposizione metaforica del fascismo. In un servizio televisivo della RAI su *Vitalità* la prima cosa che appare sullo schermo, seguendo il cammino della telecamera, è la gigante X formata da stoffe nere sospese sopra le teste dei visitatori come se negasse la presenza della volta.³⁸

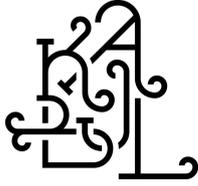
Bonito Oliva e Sartogo effettivamente identificavano nel fascismo un elemento di negatività?

Nella *Mostra del 1932*, la X rappresenta il recupero da parte del fascismo dei simboli e dei valori del passato imperialistico dell'Italia. Rappresenta, inoltre, con un marcato gusto Futurista, una nuova fase della storia nella quale, riportando indietro le lancette dell'orologio, si cancella la storia di unificazione e democratizzazione dell'Italia cominciata nel 1871 e finita con la marcia su Roma del 1922.³⁹ *Vitalità* non è solo negazione del fascismo, ma un No allo spirito rivoluzionario proprio del fascismo, e alla rivoluzione in generale.

Fondamentale per capire la posizione di Bonito Oliva circa quel frangente politico è il libro *L'ideologia e il Linguaggio* del poeta e scrittore Edoardo Sanguineti (1965), una delle prime e più lucide riflessioni sull'estetizzazione della politica come aspetto del fallimento delle avanguardie storiche. Ancora più rilevante della ristampa del libro nel 1970 è il saggio del 1968, nel quale Sanguineti sottolinea come l'interventismo e la meraviglia nei confronti delle macchine da guerra divennero il fulcro da cui nacque il futurismo, cristallizzando

³⁸ *Vitalità del negativo*, Servizio della RAI, *L'approdo*, 1971, Archivio degli Incontri, MAXXI.

³⁹ Sulla doppia temporalità della 'X', e la sua centralità nel fascismo nei simboli, nelle immagini, negli slogan, nei libri e negli edifici, vedi Schnapp, *Epic Demonstrations*.



qualcosa che era cominciato come in un movimento anacronistico, obsoleto, post-simbolista e crepuscolare, in una avanguardia vera e propria.⁴⁰

Il testo-chiave per Sartogo era invece di Umberto Eco, membro del Gruppo 63. Pubblicato dopo aver trascorso un anno a insegnare nelle scuole di architettura, le facoltà italiane più orientate politicamente a sinistra, *La struttura Assente* segna l'inizio nella teorizzazione della semiotica.⁴¹ Inoltre, per Bonito Oliva fu significativo uno dei libri più controversi del 1970: *Il fascismo: le interpretazioni dei contemporanei*, scritto dallo storico dell'arte Renzo de Felice e pubblicato da Laterza, una delle case editrici più prestigiose in Italia. Questo saggio fu il primo testo di analisi di impronta non-marxista – e per certi versi problematicamente revisionista – del regime fascista.⁴²

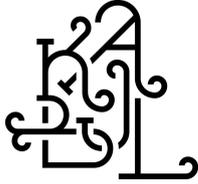
Diverse eco dell'architettura fascista convergono in uno dei lavori più belli esposti in *Vitalità*, il disegno a muro di Giosetta Fioroni, l'unica donna all'interno del gruppo degli artisti romani riconducibili alla Pop Art e l'unica donna nella mostra. Mentre molti lavori inclusi nella mostra erano già stati esposti o saranno esposti in altri contesti, quello di Fioroni era un paesaggio fragile che sarebbe stato successivamente distrutto.⁴³ Il titolo dell'opera, *Studio per: Stanza dei paesaggi, Villa Valmarana, Vicenza, 17...*, è un riferimento a una famosa villa di Palladio, in Veneto, al cui interno vi sono stanze decorate nel 1750 da

⁴⁰ Pubblicato a Roma nella rivista «Quindici», un giornale di letteratura identificato con i poeti di Gruppo 63, il saggio riflette le polemiche interne tra la vecchia sinistra, a cui Sanguineti apparteneva, e la crescente nuova sinistra, radicale ed extra-parlamentare, che portò alla chiusura del giornale solo due anni dopo la sua fondazione. E. Sanguineti, *La guerra futurista*, in «Quindici», n. 14, Milano, dicembre 1968, pp. 35-38; e *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1970. Vedi anche L. Scrivo, *Sintesi del futurismo: Storia e documenti*, Bulzoni, Roma 1968, e W. L. Adamson, *Fascinating Futurism: The Historiographical Politics of an Historical Avant-garde*, in «Modern Italy», no. 1, febbraio 2008, pp. 68-75.

⁴¹ U. Eco, *La struttura assente*, Bompiani, Milano 1968.

⁴² R. de Felice, *Il fascismo: Le interpretazioni dei contemporanei*, Laterza, Bari 1970.

⁴³ Vedi R. Golan, *The Scene of a Disappearance*, in Giosetta Fioroni: *L'Argento*, New York: Drawing Center, 2013, pp. 87-102.

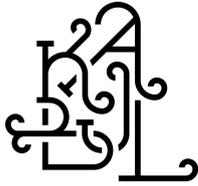


Giambattista e Giandomenico Tiepolo; opportunamente Sartogo in questo caso lasciò in vista il travertino e il marmo del pavimento originale. Ma le rigide geometrie moderniste del disegno di Fioroni mostravano qualcos'altro. Scritta a matita su uno dei disegni vi era la parola *autostrada*. Un altro quadro dello stesso anno era intitolato *La strada per Fregene*. Questo ci suggerisce che ciò che scorgiamo dai disegni di Fioroni, con quelle lunghe linee che si allontanano verso un orizzonte fosco, è una lettura di uno scorcio del quartiere EUR e dell'architettura che lo caratterizza: la strada per Fregene, per la spiaggia, passa per l'EUR. Pensata da Mussolini come una 'terza Roma', l'EUR è un modello di città ideale progettato per l'Esposizione Universale del 1942, ma lasciato incompiuto con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale e completato soltanto negli anni '50. L'EUR diventò una delle ambientazioni più iconiche del cinema italiano del secondo dopoguerra. In *Roma città aperta* (1945) di Rossellini l'EUR fu scelto come ambientazione per la resistenza partigiana. In *L'Eclissi* (1962) di Antonioni lo stesso quartiere diviene simbolo dell'alienazione.⁴⁴ Ne *Il Conformista* (1970) di Bertolucci, che fu presentato a teatro proprio quando *Vitalità* apriva al pubblico, l'EUR rappresentava inesorabilmente l'auto-celebrazione del Fascismo.⁴⁵

Ci fu un fotografo che immortalò l'atmosfera mistica di *Vitalità* in modo molto più efficace della critica. Conosciuto soprattutto per le fotografie di documentazione delle Biennali di Venezia, Ugo Mulas aveva un talento particolare nel documentare gli eventi come se fossero ambientazioni cinematografiche, per questo fu invitato da Graziella Lonardi Bontempo a documentare la mostra una volta installata, con lo scopo di produrre materiale

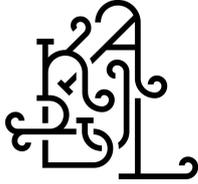
⁴⁴ Vedi J. D. Rhodes, *The Eclipse of Place: Rome's Eur da Rossellini a Antonioni*, in «Taking Place», pp. 31-54, e la mia conversazione con Michelangelo Pistoletto sulle sue superfici specchianti in relazione ad Antonioni in *Flaschback and Eclipses in Italian Art in the 1960s*, in «Grey Room», n. 49, ottobre 2012, pp. 102-27.

⁴⁵ Il film esordì il 22 ottobre 1970, negli Stati Uniti e in Italia.



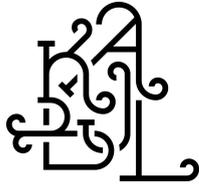
da presentare a un editore per produrne un libro, ma purtroppo a causa delle condizioni di salute di Mulas, che morì nel 1973, il progetto fu messo da parte.⁴⁶ In una delle fotografie di Mulas, dal soffitto a cassettoni del palazzo *neo-romano* vediamo apparire attraverso un pannello translucido in lontananza un dipinto di Mario Schifano. In un'altra fotografia, troviamo Fioroni in piedi davanti alla sua opera la sera dell'inaugurazione di *Vitalità*. Con la testa leggermente inclinata all'indietro, sembra che qualcosa abbia catturato la sua attenzione al di sopra della cornice sulla destra, mentre un'altra donna rivolta dall'altro lato osserva con attenzione uno dei disegni di Fioroni. Questa foto sembra scattata su un set cinematografico, tanto da richiamare in modo evidente una scena molto intensa di *Il Conformista*, nella quale Marcello Clerici, l'antieroe voltagabbana della storia, impersonato da Jean-Louis Trintignant, porta la sua eccentrica madre a trovare suo padre malato, rinchiuso in un manicomio. In quella scena, girata all'EUR, si vedono la madre, il figlio e il dottore immobili in contrapposizione con il freddo candore del pavimento in marmo, mentre guardano tutti verso la stessa direzione. Fissano qualcosa in lontananza, al di là dell'inquadratura. La madre di Marcello, come Fioroni, indossa una pelliccia. In un'altra fotografia di Mulas, una giovane coppia – l'uomo in giacca e cappello e la donna con un cappotto – sembrano immobilizzati nel tentativo di percorrere la porta girevole in metallo laminato dell'installazione di Scheggi; questa immagine è un'altra eco di una scena di *Il conformista*, nella quale Marcello accompagna Anna (interpretata da Dominique Sanda) per una delle vie più eleganti di Parigi. Anna è la misteriosa moglie di Luca Quardi, un esule antifascista che si nascondeva a Parigi e che Marcello doveva assassinare.

⁴⁶ Anche se la bozza del libro è andata persa, le foto sono state recentemente pubblicate in forma di libro grazie all'iniziativa di Giuliano Sergio. Vedi G. Sergio, *Ugo Mulas: Vitalità del Negativo*, Johan & Levi, Milano 2010.



Fu spesso sottolineato quanto l'eleganza di *Vitalità* fosse alla pari con il lavoro sulla fotografia di Vittorio Storaro e con quello sulla scenografia di Ferdinando Scarfiotti per *Il conformista*, stili che diventeranno, piuttosto velocemente, i tratti fondamentali dell'estetica postmoderna. Per tutta la mostra – dalla *Camera Distorta* di Davide Boriani e Gabriele De Vecchi, al *Movimento continuo di raggi e colore* di Biasi, da *Campo praticabile* di Colombo, a *Rilievo a riflessione ottagonale* di Getulio Alviani – lo spettatore attraversava spazi caratterizzati da prospettive vertiginose, che rimandavano a scene come quella in cui si vede Clerici camminare nervosamente su e giù per i corridoi del palazzo dei congressi all'EUR a opera di Adalberto Libera, mentre aspettava di incontrare gli ufficiali del governo fascista. Ancora più suggestiva è l'attenzione nei confronti dell'uso della luce e delle ombre proiettate, che si può riscontrare sia nella mostra sia nel film. Alla domanda sull'attenzione nei confronti della luce nel film, Bertolucci spiega: «*Il conformista* ha una luce come quella di un film in studio degli anni '30; anche quando eravamo in altri tipi di set, c'erano sempre molte luci ed effetti di illuminazione. Questo è il primo film nel quale ho controllato in prima persona tutte le luci nel modo più classico e professionale possibile. In questo modo puoi ottenere incredibili effetti che aiutano la psicologia, la narrazione e l'intero linguaggio del film». ⁴⁷ Anche l'ingresso partizionato da Sartogo ha il suo corrispettivo in una scena cruciale del film di Bertolucci, quando Marcello, emergendo da un mare d'ombra, fa un gesto che ricorda il saluto Fascista durante il primo incontro con Quadri nella sua casa di Parigi. In *Ambiente-strutturazione a parametri virtuali* di De Vecchi, un fascio di luce accompagna il visitatore nello spazio come in un interrogatorio.

⁴⁷ Bertolucci on *The Conformist*, in «Sight & Sound 4», no. 2, estate 1972. Sul parallelismo tra *Il Conformista* e il cinema di epoca fascista, vedi L. Micciché, *Il cinema del riflusso: film e cineasti italiani degli anni '70*, Marsilio, Venezia 1980, e A. delle Vacche, *The Body in the Mirror: Shapes of History in Italian Cinema*, Princeton University Press, 1992.



L'atmosfera sobria che coinvolge tutta *Vitalità* diventa ancora più palpabile in *Confine* di Gilberto Zorio: «Un confine, così come spiega l'artista, è una linea immaginaria che solo attraverso la violenza può concretizzarsi». ⁴⁸ *Confine* nel catalogo è accanto a un altro lavoro di Zorio, nel quale la parola *Odio* era impressa su un muro.

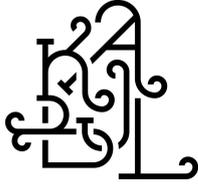
A quelli che sostengono che *Vitalità* enfatizzava il brivido glamour del tempo nei confronti del fascismo risponderai che Bonito Oliva e Bertolucci erano entrambi impegnati in un'operazione di 'sovversione mimetica': porsi sullo stesso piano del nemico, ma affrontandolo in modo 'obliquo'. In un'intervista del 1972 per la rivista *Sight & Sound*, per commentare il rapporto con la storia di *Il conformista*, Bertolucci sottolineò che, avendo fallito nel fare film che parlino del presente, ha cominciato a creare film che arrivano fino al tempo presente ma parlano del passato. ⁴⁹ Quando l'intervistatore chiese: «C'è qualche forma di nostalgia del fascismo in Italia, non è così?» egli rispose: «Sì! Questo è ciò che intendo quando dico che *Il conformista* è un film sul presente. E quando dico che voglio che il pubblico vada via con un senso di malessere, forse sentendo la presenza di qualcosa di sinistro, di oscuro; perché voglio che realizzi che anche se i tempi sono cambiati, i nostri sentimenti sono rimasti gli stessi... Per l'Italia, per questo il film è davvero molto crudele». ⁵⁰

In contrasto con la sequenza cronologica degli eventi seguita dal romanzo del 1951 di Alberto Moravia da cui il film è tratto, Bertolucci ricomponne la struttura temporale con una serie di flashback. Il film inizia con la scena con la quale finirà, con Marcello che corre in auto da Parigi verso un bosco appena fuori città, dove Quardi e Anna saranno uccisi da un sicario di Marcello: un luogo che solo molto più in là nel film si rivelerà in tutta la sua connotazione drammatica.

⁴⁸ G. Zorio, *Corpo di Energia (Intervista con Jole de Sanna)*, in «Data 2», no. 3, aprile 1972, pp. 16-23.

⁴⁹ Bertolucci on *The Conformist*, p. 66.

⁵⁰ Ibid., p. 68.

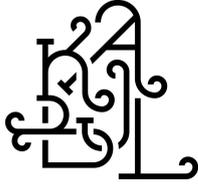


Come spiega lo storico del cinema T. Jefferson Kline nel testo *The Unconforming Conformist*: «Niente nel film è spiegato seguendo uno schema narrativo tradizionale. L'uso del flashback di Bertolucci è insolito non solo per aver disgregato la linearità della cronologia, ma anche per la sua tendenza a inserire flashback all'interno di altri flashback, così la successione degli eventi diventa chiara solo attraverso un processo di associazioni mentali e non logico».⁵¹ *Vitalità e Il conformista* – rispettivamente a opera di un curatore-autore e di un regista-autore che hanno un comune esordio come poeti – funzionano, credo, allo stesso modo. Tra l'acqua in caduta libera *Delle distanze della rappresentazione* di Alfano e *i 32 mq. di mare circa* di Pino Pascali, per esempio, c'era la stanza di Franco Angeli con le sue caratteristiche rappresentazioni dei simboli del potere: la lupa capitolina, la croce cristiana vicino alla svastica nazista, tutte velate da uno strato di garza di cotone e resina, prodotte dall'artista dal 1962 al 1966.

«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», – così Bonito Oliva descriveva l'ingresso di *Vitalità* nel 2004 durante i lavori di ristrutturazione di Palazzo delle Esposizioni.⁵² Quello che descrive è un effetto di eclissi, un allineamento di pianeti, durante il quale, eccetto che per alcuni momenti di totale sovrapposizione, la luna resta visibile. Si potrebbe dire che l'eclissi rivela l'importanza di ciò che è momentaneamente nascosto. È pericoloso fissare un'eclissi: sebbene siano nascosti dalla luna, i raggi che fuoriescono dalla circonferenza possono essere nocivi per l'occhio,

⁵¹ T. Jefferson Kline, *The Unconforming Conformist*, in *Bertolucci's Dream Loom: A Psychoanalytical Study of Cinema*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1987, pp. 82-105. Vedi anche il capitolo di M. Marcus sul film in *Italian Film*, in *The Light of Neorealism*, Princeton University Press, Princeton, 1986, pp. 285-312.

⁵² A. B. Oliva, *L'arte delle mostre*, in *Il palazzo delle Esposizioni di Roma*, Pre Progetti, Roma 2004, p. 65. Il libro fu pubblicato in occasione della seconda ristrutturazione del Palazzo.



tanto da bruciarlo. Un'eclissi è difficile da fotografare, ma ha qualcosa in comune con la fotografia, dato che può ricordare il movimento di apertura e chiusura del diaframma. Così un'eclissi potrebbe sembrare un apparato cosmico e complesso per catturare l'immagine del nostro mondo.⁵³ Anche le due versioni della copertina del catalogo di *Vitalità* progettata da *Centro Di* di Firenze rievocano l'idea di eclissi. In un'altra edizione del catalogo, la copertina è completamente nera, con il titolo della mostra, la data e il luogo in bianco al centro della copertina; nella versione con copertina rigida rimane il testo bianco al centro, ma questa volta su un fondo specchiante argentato. Questa edizione aveva un cofanetto nero, che una volta montato lasciava visibile solo la piccola porzione di superficie argentata con il titolo del catalogo. Se la negatività di *Vitalità del negativo* può essere declinata con l'idea di eclissi, potrebbe essere naturale porsi la domanda: Che cosa espone, paradossalmente, questo occultamento? Vorrei far presente che la lettura di questa mostra non è solo una relazione tra il 1932 e il 1970, ma in modo più problematico è un confronto tra il 1968 e il 1970. Questo giustifica il perché Bonito Oliva e Sartogo furono criticati sia da critici di destra che di sinistra, e perché su questa mostra si ironizzò spesso per via del suo *oscurissimo* titolo.

⁵³ Vorrei ringraziare Kevin Lotery per questa osservazione.