

Introduzione

«Le poche narrazioni che circolano, ripetute con rare variazioni dalle stesse persone nei decenni, hanno precocemente assunto la fissità di versioni ufficiali senza riuscire a (né forse proporsi di) disarticolare coalizioni o categorie contingenti, segnalare incongruità, diradare reticenze»¹: le considerazioni di Michele Dantini, risalenti a un quindicennio fa, risultano oggi ancora valide, soprattutto in relazione alla storia dell'arte italiana degli anni Settanta.

Nelle costruzioni retrospettive di molti dei protagonisti di quegli anni il decennio sembra rappresentare una parentesi incerta di ridefinizione del proprio linguaggio, ingombra di analisi retrospettive e di tentativi di reinvenzione per chi si era già affermato nel corso degli anni Sessanta, di grandi aspettative e di prime elaborazioni di un'identità artistica individuale per chi si sarebbe imposto all'attenzione del sistema dell'arte nel corso del decennio successivo². Sospesi tra due momenti fortemente identitari, la nascita dell'Arte povera e l'affermazione della Transavanguardia, i Settanta italiani si trasformano così in una terra di nessuno, frequentata soltanto per rintracciare tra le pieghe della sua storia le conseguenze di quanto avvenuto prima o, più raramente, i semi di quanto sarebbe successo poi: «Gli anni Settanta ci appaiono come niente altro che una estensione degli anni Sessanta o un avvio agli anni Ottanta»³, dichiarava già nel 1984 Mario Diacono, seguito a ruota da Jannis Kounellis: «Effettivamente gli anni 70 non sono mai esistiti»⁴, e da Lorenza Trucchi: «Come erano gli anni Settanta? Non è piacevole ricordarli né semplice giudicarli. Fu una decade grigia, senza eroi»⁵.

¹ DANTINI 2010, p. 26.

² Sulle modalità con cui i futuri transavanguardisti hanno plasmato e ridefinito i loro esordi vedi VIVA 2018, p. 72.

³ DIACONO 1983, p. 118.

⁴ POLITI 1985, p. 18.

⁵ TRUCCHI 1988, p. 17.

Ciò dipende, almeno in parte, dal carattere delle ricerche artistiche del periodo: elusive e inafferrabili, già all'epoca sembravano sottrarsi a qualsiasi tentativo di categorizzazione o di ricognizione sistematica: «L'attualità internazionale, appunto quella del casino», commentava in quei mesi Barbara Radice⁶. Superata la fase di transizione, raccolti i frutti del lavoro sporco, la 'stagione del casino' sarebbe stata velocemente rimossa o rinnegata.

Nonostante le rimozioni e le reticenze, le autonarrazioni e i tentativi di falsificazione, nel corso dell'ultimo decennio gli studi sull'arte italiana degli anni Settanta sono progrediti enormemente. Ciò è stato reso possibile da occasioni di studio e di approfondimento che si sono di volta in volta soffermate su aspetti specifici: il rapporto con l'impegno politico e il contesto sociale⁷, i dialoghi con la ricerca antropologica⁸, le relazioni con le tematiche e gli ambienti femministi⁹, le riflessioni metalinguistiche¹⁰, la centralità del medium fotografico e del video¹¹, specifici contesti cittadini¹², singole occasioni espositive¹³. Importanti monografie e cataloghi di mostre personali hanno poi permesso di fare il punto sull'attività di singoli artisti, ricostruendone in dettaglio la vicenda critica e quella espositiva¹⁴. Altrettanto importanti sono state

⁶ RADICE 1976b, p. 25.

⁷ Vedi, tra gli altri, CASERO-DI RADDO 2009, BELLONI 2015a, CASERO-DI RADDO-GALLO 2017.

⁸ FONTANA 2018.

⁹ Vedi, ad esempio, PERNA 2013.

¹⁰ CASERO-DI RADDO 2015.

¹¹ Vedi, ad esempio, UVA 2015, MAZZANTI 2017, GALLO 2017.

¹² Esempio di rigore e profondità d'analisi resta il catalogo della mostra *Anni 70 Arte a Roma* a cura di Daniela Lancioni (ANNI 70 2013) che, ripartendo dallo studio seminale *Roma in mostra 1970-1979* (LANCIONI 1995), riconosceva per primo l'importanza degli «scambi reciproci tra gli autori delle diverse generazioni» (LANCIONI 2013, p. 17). A questo felice cantiere di ricerca può essere affiancata anche l'esposizione recente, sempre a cura di Daniela Lancioni, *Mostre in mostra* (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 30 maggio-28 luglio 2019). Spostandosi a Milano, significativa è la raccolta di materiali che costituisce il catalogo della mostra *Addio anni 70. Arte a Milano 1969-1980* (ADDIO ANNI 70 2012).

¹³ Vedi ad esempio l'esposizione dedicata nel 2017 dal Centro Pecci al Padiglione Italia della Biennale del 1972 (COMPORAMENTO 2017) o alcuni dei contributi raccolti in ESPOSIZIONI 2018.

¹⁴ Limitandosi agli artisti coinvolti nell'impresa della rivista, è oggi possibile con-

le raccolte dei testi dei protagonisti della critica del periodo¹⁵, spesso accompagnate da significativi saggi di commento e dalla digitalizzazione di molte delle testate su cui tali scritti erano apparsi per la prima volta. Parimenti significativa è stata l'operazione di storicizzazione avviata da gallerie e spazi espositivi: poter contare oggi su registi dettagliati e affidabili dell'attività di alcuni degli attori di primo piano del mercato dell'arte degli anni Settanta¹⁶ permette di ricostruire con relativa sicurezza un sistema complesso di relazioni economiche ed espositive.

L'insieme di questi contributi restituisce un'immagine – certo lacunosa e frammentaria, ma dettagliata – dell'arte italiana del periodo: rare sono le opere di ricapitolazione che provino ad affrontare il decennio nel suo complesso, ricostruendo fenomeni di lungo periodo difficilmente riconducibili a cronologie, geografie o tendenze specifiche. Spesso, poi, gli studi si sono concentrati sulla prima metà del decennio¹⁷, per la quale la documentazione disponibile è certo più ricca e sembra ancora possibile fare ricorso agli strumenti critici, analitici e interpretativi già validi per la coda poverista degli anni Sessanta. La seconda metà del decennio – quella delle elezioni del 1976, del movimento del Settantasette e del caso Moro nel 1978 – appare schiacciata sotto il peso di eventi storici ancora più ingombranti, vittima di un'ulteriore contrazione dell'editoria e della critica d'arte, costretta in schemi interpretativi che spingono a leggere in molti degli eventi artistici più significativi del periodo soltanto tappe di avvicinamento al clamoroso ritorno alla pittura di fine decennio. Per affrontarla occorre così fare ancora

tare su contributi strutturati – e in alcuni casi addirittura cataloghi generali – dedicati a Giulio Paolini (DISCH 2008), Alighiero Boetti (AMMANN 2009, AMMANN 2012, AMMANN 2015), Vettor Pisani (VETTOR PISANI 2016), Marisa Merz (MARISA MERZ 2017), Marco Bagnoli (CELANT 2018), Jannis Kounellis (JANNIS KOUNELLIS 2019).

¹⁵ Si segnalano, tra gli altri, FOSSATI 2009, LONZI 2012, DIACONO 2013, BOATTO 2016, TRINI 2016 e i recenti MASINI 2020, A.B.O. 2021 e BELLONI 2022.

¹⁶ Si segnalano, tra gli altri, gli studi dedicati all'Attico di Fabio Sargentini (L'AT-TICO 2010), all'attività di Lucio Amelio (LUCIO AMELIO 2015), ai vari spazi di Franco Toselli (CELANT 2019a), allo Studio Trisorio (STUDIO TRISORIO 2020) e alla lunga vicenda dell'Arco d'Alibert (LE OPERE E GLI ARCHIVI 2020).

¹⁷ Non mancano significative eccezioni: tra queste, VIVA 2009, il già citato DANTINI 2010, VIVA 2013, DEL PUPPO 2015.

oggi riferimento alle testimonianze dirette dei protagonisti¹⁸, non sempre caratterizzate dall'obiettività e dall'imparzialità desiderate. Ad ogni modo, alcuni recenti contributi testimoniano di un significativo cambio di passo, tornando a indagare direttamente le opere e rifiutando categorie ormai consolidate¹⁹.

Simili tentativi di rilettura delle vicende dell'arte italiana dei secondi anni Settanta potrebbero trovare nella rivista «La Città di Riga» un prezioso e spesso dimenticato²⁰ punto di osservazione. In anni di sofferenza per molte riviste d'arte italiane, due artisti, Jannis Kounellis e Fabio Mauri, due critici, Alberto Boatto e Maurizio Calvesi, e un intellettuale a tutto campo, Umberto Silva, decidevano di fondare una testata dalle grandi ambizioni e insofferente a qualsiasi tentativo di classificazione: «periodico quadrimestrale d'arte» stando al colophon e alla carta intestata, «non *esplicitamente* una rivista d'arte» come recitava l'editoriale di apertura del primo dei due numeri apparsi tra 1976 e 1977, «diversa dalle riviste d'arte» per il trafiletto che ne annunciava la nascita su «Data», «la rivista di Jannis Kounellis»²¹ nella percezione di Sandro Chia, «an artist's book more than a magazine»²² nel ricordo di un altro dei protagonisti: una 'rivista che non riesce a conoscersi', per parafrasare il titolo di una bella recensione di Giuliano Zincone apparsa sul «Corriere»²³. Rinunciando a forme di mediazione e di controllo editoriale troppo rigide, ospitando lunghi testi e innovativi interventi visivi, abbandonando qualsiasi velleità informativa e superando le

¹⁸ Risultano preziosissime le interviste realizzate in occasione della mostra *Anni 70. Arte a Roma*, oggi disponibili online.

¹⁹ Esemplari, in questo senso, il saggio in tre puntate dedicato da Laura Cherubini e Andrea Viliani alla vicenda della pittura italiana tra 1959 e 1979 (CHERUBINI-VILIANI 2019a, CHERUBINI-VILIANI 2019b, CHERUBINI-VILIANI 2019c) e la monografia di Denis Viva sul manifesto della Transavanguardia (VIVA 2020).

²⁰ Gli unici contributi dedicati alla rivista sembrano essere le schede dedicate da Germano Celant in *Identité italienne* (CELANT 1981, pp. 523-5), da Giorgio Maffei e Patrizio Peterlini all'interno della loro ricognizione sulle *Riviste d'arte d'avanguardia* (MAFFEI-PETERLINI 2005, p. 80) e da Gwen Allen nel suo ampio studio dedicato agli *Artists' Magazines* (ALLEN 2011, p. 250).

²¹ CHIA 1976, p. 215n.

²² Robert Kleyn, conversazione Zoom con l'autore, 23 giugno 2020.

²³ ZINCONI 1976. Il titolo dell'articolo era *L'artista che non riesce a conoscersi*.

canoniche distinzioni generazionali e geografiche, la rivista offre ancora oggi un'immagine contrastata di un preciso momento delle vicende dell'arte italiana dei secondi anni Settanta. Si tratta, inevitabilmente, di un osservatorio parziale, limitato e non esaustivo.

Questo studio cerca di ricostruire la vicenda editoriale e il posizionamento critico della rivista attraverso tre parti principali. La prima di esse è dedicata a un tentativo di analisi ad ampio raggio del contesto dell'arte italiana dei secondi anni Settanta condotto attraverso una riflessione sulle diverse forme di crisi che sembravano toccare il ruolo degli artisti, la pratica critica e il mondo dell'editoria periodica d'arte. La seconda parte è dedicata alla ricostruzione, condotta in massima parte sulla base della documentazione d'archivio conservata presso lo Studio Fabio Mauri, della vicenda editoriale della rivista, nel tentativo di inserire «La Città di Riga» nel panorama delle pratiche coeve dell'editoria periodica. L'ultima parte è dedicata all'analisi dei contributi apparsi in rivista: interventi d'artista, testi critici, contributi teorici di ambito femminista, teatrale, cinematografico e letterario. Dall'insieme dei contributi e dei documenti, delle testimonianze e delle opere, dei testi e delle immagini si spera possa emergere un'immagine angolata, viva, libera da preconcetti e alternativa alle narrazioni consolidate dell'arte italiana dei secondi anni Settanta, un momento di scambi, intrecci e proficui dialoghi generazionali.