

***Lutte, échec, nouvelle lutte.* Terzomondismo e antimperialismo nelle ricerche visuali italiane degli anni Sessanta**

Marco Rinaldi

Accademia di Belle Arti di Roma

ABSTRACT

Lutte, échec, nouvelle lutte. Third-Worldism and Anti-Imperialism in the Italian Visual Research of the 1960s. During the Sixties, on the basis of an increasingly intense politicization at the domestic level, many Italian artistic experiences brought to the fore hot topics such as the Vietnam War or the Chinese Cultural Revolution, like Mario Schifano summarised in his 1969 movie *Umano non umano*; but only a few among them reveal a genuine interest in Third-Worldism and liberation struggles. Already in 1961, *Intolleranza 1960*, a multimedia scenic action by Luigi Nono, Angelo Maria Ripellino and Emilio Vedova, directed its exasperated experimentalism on the themes of contemporary political violence in general, and on the Algerian War in particular. The Cuban and Chinese Cultural Revolutions, seen as alternative phenomena to American imperialism and Soviet socialism, fascinated many Western left-wing intellectuals and artists, among them Gastone Novelli. He actively participated in the 1968 protests, fighting with works and words against the Vietnam War. The reduction of his language to slogan category, and the use of communication form of *da-tze-bao*, lead him to further develop his research on free or authoritarian use of language.

Keywords

Luigi Nono, Emilio Vedova, Gastone Novelli, Mario Schifano, Arte Povera, language, ideology

Territori da esplorare

Si fa fatica a individuare una vera e propria sensibilità anticoloniale nelle ricerche visuali italiane degli anni Sessanta, in un paese dove l'esperienza d'oltremare è stata vissuta dall'opinione pubblica prevalentemente come avventura esotica e soprattutto in un decennio che, per l'Italia, si apre proprio con una tragedia legata al processo di decolonizzazione. "Furia nera" si intitola il cinegiornale della *Settimana Incom* del 24 novembre 1961, che ricorda i tredici aviatori italiani in forza alle truppe ONU massacrati a Kindu nell'ex Congo belga. Il filmato, mostrando sequenze di danze tribali, volti, abbigliamenti e posture nella loro veste più 'selvaggia', si chiude con queste parole: "Nel nome dei nostri tredici caduti al servizio della pace, auguriamoci che un giorno non lontano la civiltà possa riscattare anche queste popolazioni" ("Furia Nera" 1961). Oggi la loro memoria è affidata alla stele realizzata da Pio Manzù, collocata poco prima dell'aeroporto Leonardo da Vinci, e alla pacata epigrafe che ne ricorda il sacrificio "in missione di pace."

L’Africa è un luogo comune, il mondo esotico della savana e dei safari, che anche l’omonimo divano degli Archizoom ripropone, pur nella sua ipertrofia volta a destrutturare il confort borghese: “Un pezzo imperiale nello squallore delle vostre pareti domestiche. Un pezzo più bello di voi. Un pezzo bellissimo che non meritereste. Sgombrate il vostro salotto! Sgombrate anche la vostra vita!”.¹ L’Africa è il ‘continente nero’ il cui colore si lega immediatamente a quello del caffè e del cacao e che il linguaggio della pubblicità enfatizza, lo stesso linguaggio cui appartengono gli animali della savana disegnati per le sigle del concorso RAI *Radiotelefortuna* da Pino Pascali (che guarda caso in questi anni lavora proprio per la Incom); e da questa visione sicuramente non si distacca il suo pur ironico *Torso di negra* del 1965, sintesi di idioma pubblicitario, *imagerie* pop e finzione scenografica, in qualche modo partecipe dello stereotipo della rappresentazione del corpo della donna di colore ancora oggi ampiamente diffuso (Sabelli 2010). È solo poco dopo che la sua creatività da *bricoleur* si indirizza su più scoperte scelte ideologiche in chiave antimilitarista, attraverso messinscene immortalate dagli scatti di Claudio Abate, quali il *Cannone Bella Ciao* o la *Colomba della pace* (entrambi del 1965), citazione quest’ultima della celebre sequenza del pilota-cowboy che cavalca la bomba atomica del *Dottor Stranamore* di Stanley Kubrick. Probabilmente sarà la sua attitudine al bricolage a condurlo verso una sponda antropologica e primitivista prossima al pensiero di Claude Lévi-Strauss e alla connotazione politica che Germano Celant farà assumere all’Arte Povera.²

La sponda ideologica che il critico genovese fornisce al gruppo indirizza metaforicamente la prassi artistica verso la forma più tipica di combattimento delle lotte di liberazione e antimperialiste, asimmetrica e discontinua, la guerriglia: “L’artista da sfruttato diventa guerrigliero, vuole scegliere il luogo del combattimento, possedere i vantaggi della mobilità, sorprendere e colpire, non l’opposto” (Celant 1967). Dall’ingresso degli USA nella Guerra del Vietnam si insinuano in alcuni artisti profonde istanze antiamericane e antimilitariste che si riverberano in lavori come *Vietnam* di Michelangelo Pistoletto (1965), nella serie *Mimetico* di Alighiero Boetti (1966-1968) o nell’*Igloo di Giap* di Mario Merz (1968) (Cullinan 2008; Méndez Baiges 2016). Se l’opera di Pistoletto, nella semplice ostensione di due manifestanti che impugnano uno striscione, appare francamente un po’ banale e didascalica, sicuramente più sofisticata si presenta la serie *Mimetico* di Boetti, che simula la tela con un *camouflage* vero fatto di pezzi di uniforme militare, ribaltando in questo modo certe procedure della Pop americana. L’igloo di Merz invece, avvolto da una scritta al neon che riporta una frase attribuita a Giap (ma forse in realtà formulata da Ernesto Che Guevara) sulle tattiche di guerriglia (“Se il nemico si concentra perde terreno, se si disperde perde forza”), si connota per un maggiore livello di complessità. Innanzitutto, crea un cortocircuito nel contrasto tra materiali molto differenti come sacchi di sabbia e neon, ma provoca indubbiamente anche uno scarto semantico nel contatto che stabilisce tra due contesti distanti come la cultura domestica eschimese e la guerriglia nordvietnamita, scarto che in realtà si ricompone nella comune attitudine nomadica delle due realtà

(Viva 2015).

All'acme della recrudescenza della Guerra del Vietnam e della contestazione studentesca, Gianfranco Baruchello realizza un film di esplicita posizione antiamericana, *Costretto a scomparire* (1968), in cui il titolo evoca i nativi d'America e il cui soggetto è un tacchino fatto a pezzi e seppellito, chiaro riferimento al Giorno del Ringraziamento, una delle principali festività americane.

Il 1968 è anche l'anno della Primavera di Praga; quest'ultima sarà diversa dal Maggio francese e soprattutto sarà lasciata sola dagli artisti. Se si eccettuano alcuni fotogrammi di *Umano non umano* (1969) di Mario Schifano, tratti dai telegiornali con i carri armati sovietici in piazza San Venceslao, il mondo dell'arte più politicizzato è soprattutto concentrato sulla Guerra del Vietnam e sulla Rivoluzione culturale cinese, mentre forse si fa fatica a percepire l'occupazione militare della Cecoslovacchia da parte delle truppe del Patto di Varsavia come atto imperialista.



Fig. 1. Mario Schifano, *Compagni Compagni*, 1968, smalto spray su tela e perspex, per gentile concessione di Archivio Mario Schifano.

Il film di Schifano chiude un decennio effervescente e incandescente, riassumendone quasi tutti i fatti e i temi e soprattutto gli umori. In quel flusso di immagini continue e slegate tra loro, dove privato e pubblico, eros e avvenimenti internazionali, cultura e politica, amicizie e lotte sindacali si mescolano e convivono, si condensano tutti gli anni Sessanta, probabilmente

chiudendo una parabola che aveva inaugurato Guy Debord, quella di un “cinema che non vuole lasciarsi vedere e dire, regalando solo l'enigma della propria sostanza/forma palindroma” (Ghezzi 2008, 37). In quel film/non film fatto di sequenze paratattiche, il sorriso di Mao e i volti impauriti dei vietnamiti, faticosamente leggibili nella sgranatura di instabili e disturbate immagini a bassa definizione, si insinuano come virus nella dimensione estetica contagiandola definitivamente.

Con quell'eleganza còlta da Goffredo Parise (“‘Schifano, che bel nome italiano’ pensò l'uomo guardando l'amico che aveva due scarpini di capretto sul piede nudo e jeans a righe americane,” Parise 2004, 129), l'artista aveva già fissato la Rivoluzione culturale con lo spray sulla tela, trasferendola dalla dimensione politica del muro a quella estetica del quadro. In un quadro/schermo della serie *Compagni Compagni* del 1968, campeggia sulle tre figure la frase ripresa con una lieve modifica dal titolo di un discorso di Mao del 1957: *Sulla giusta soluzione delle contraddizioni in seno alla società* (Mao Zedong 1967c, fig. 1).

L'interscambiabilità delle figure che migrano indifferenti da un quadro a un altro della serie *Compagni Compagni* come un timbro, lo stesso titolo isolato e riproducibile infinite volte, insistono su un processo comunicativo che trasforma tutto in politico ed estetico. E ‘tutto’ è un aggettivo che non solo accompagnerà la poetica di Schifano, ma che ricorre anche spesso in quegli anni.

Voci d'Algeria

C'è tuttavia un'origine di questo ‘tutto’, fatto di contaminazioni fra codici, fra comunicazione estetica e mediatica, fra linguaggio e ideologia, e si colloca proprio all'inizio del decennio, quando una certa vocazione politica delle ricerche artistiche più sperimentali assume anche un'evidente e più precisa connotazione terzomondista, che si distingue da quella più generica politicizzazione che percorre gli anni Sessanta. Luigi Nono non farà in tempo a conoscere Frantz Fanon, che quasi sicuramente l'amico Giovanni Pirelli gli avrebbe presentato se non fosse stato per la prematura morte dello psichiatra martinicano (Saibene 2019). Fanon infatti, collaboratore del Fronte di Liberazione Nazionale algerino e sostenitore della decolonizzazione, avrebbe sicuramente fornito una suggestione importante a quella triade marxista-esistenzialista formata dal compositore veneziano, da Angelo Maria Ripellino e da Emilio Vedova, che stava mettendo mano, con il prezioso contributo dello scenografo Josef Svoboda, a un'acre opera multimediale che si intollererà *Intolleranza 1960* (fig. 2 e 3). Il libro di Fanon *I dannati della terra*, che vedrà la luce alla vigilia della sua scomparsa nel 1961 e diverrà immediatamente celebre, reca la prefazione di Jean-Paul Sartre (Fanon 1961); e brani di Sartre, insieme a quelli di altri autori quali Henri Alleg (fiancheggiatore della causa algerina), Bertolt Brecht, Paul Éluard, Julius Fučík, Vladimir Majakovskij e lo stesso Ripellino, compongono i testi di quell'azione scenica che è entrata nella leggenda, dove proprio la Guerra d'Algeria è uno dei temi portanti.



Scena 1ª Tempo 2º

Fig. 2. Luigi Nono, Angelo Maria Ripellino ed Emilio Vedova, *Intolleranza 1960*, 1961, azione scenica, tempo I, scena II. Da Gastone Novelli, *L'antologia del possibile*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1962; per gentile concessione di Archivio Gastone Novelli.

Su *Intolleranza 1960*, rappresentata al Teatro La Fenice di Venezia il 13 aprile 1961 nell'ambito del XXIV Festival Internazionale di Musica Contemporanea, si è scritto molto (De Benedictis 2001; Cecchetto e Mastinu 2005; Rinaldi 2008, 119-122, 129-130; De Benedictis e Mastinu 2011; Duran 2017).³ Brevemente si ricorderà che l'azione scenica ha origine da un'idea di Ripellino, la cui funzione di redazione e composizione dei testi per il libretto verrà tuttavia considerevolmente ridimensionata dai notevoli rimaneggiamenti e dai tagli attuati da Nono. Le scene proiettate sono di Vedova, ma in realtà il ruolo di scenografo spetta a Svoboda.⁴

Il protagonista dell'azione, non caratterizzato psicologicamente come personaggio, è un emigrante che lavora all'estero in miniera e che per le dure condizioni di vita decide di tornare in patria; la sua compagna si oppone alla sua scelta, ma l'emigrante inizia comunque il suo viaggio. Viene così coinvolto nei tumulti di una dimostrazione, dove viene arrestato, per poi essere torturato e chiuso in un campo di concentramento, da dove riesce a fuggire aiutato da un algerino. L'emigrante riprende il suo viaggio e il desiderio di tornare in patria diviene desiderio di libertà; l'azione continua in mezzo a voci confuse, annunci, mimi, un'esplosione atomica e simboli di violenza e fanatismo razziale, dove tuttavia l'emigrante ritrova la sua compagna. Insieme decidono ora di resistere, ma il diluvio travolge tutto.



Fig. 3. Luigi Nono, Angelo Maria Ripellino, Emilio Vedova, *Intolleranza 1960*, 1961, azione scenica, tempo I, scena I. Da Gastone Novelli, *L'antologia del possibile*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1962; per gentile concessione di Archivio Gastone Novelli.

Il tema dell'intolleranza è sviluppato in quattro quadri storici differenti sulla scorta di *Intolerance* di David Wark Griffith. Tra miniere, città, campi di sterminio e inondazioni, la causa algerina serpeggia in quasi tutto il primo tempo dell'opera. Nella IV scena la 'voce di Alleg' introduce l'episodio della tortura: "Per notti intere, durante un mese, ho sentito urlare i torturati, e le loro grida si sono incise nella mia memoria" (Alleg 1958, 26). Alleg, il giornalista francese membro del Partito Comunista Algerino e direttore de *L'Alger Républicain*, era stato arrestato e torturato ad Algeri dai *paras* francesi nel 1957. Ne *La Question* aveva denunciato all'opinione pubblica internazionale le torture subite e le sevizie cui donne e uomini algerini arrestati erano continuamente sottoposti: "Ho visto prigionieri gettati da un piano all'altro a colpi di manganello, resi ebbeti dalla tortura e dalle percosse, che non sapevano più far altro se non mormorare in arabo le prime parole di una vecchia preghiera" (Alleg 1958, 26).⁵

All'interno dello svolgimento dell'azione scenica le figure dei *paras*, divenute emblemi contemporanei della persecuzione e della violenza, tornano frequentemente nelle parole del

“Coro di tortura” che apre la V scena, e nella VI scena, dove viene trascinato un torturato. L'altra ‘voce’ di denuncia è quella di Sartre, tratta dalla prefazione al libro di Alleg, prefazione la cui matrice tipografica era stata addirittura fatta distruggere in un primo tempo dalle autorità francesi: “In nessuna epoca la volontà di esser liberi è stata più cosciente e più forte: in nessuna epoca l’oppressione è stata più violenta e meglio armata” (Sartre, in Alleg 1958, 18).

Nel pensiero del filosofo francese il massimo grado di libertà può paradossalmente essere sviluppato in una situazione di massima oppressione; e questo avviene attraverso la presa di coscienza e la scelta anche a costo della vita. È proprio questo concetto sartriano di ‘situazione’ cui Nono guarda nell’organizzazione complessiva di *Intolleranza 1960* e delle scene in particolare (Noller 1996). Più che svolgersi attraverso una struttura narrativa, l’azione del protagonista si snoda dunque in un ‘teatro di situazioni’ dove si sviluppano opposizioni dialettiche di scelte, interpretate drammaticamente come ‘scontro di situazioni’ dalle scene proiettate di Vedova, i cui grovigli di segni, che invadono tutto lo spazio, postillano la simultaneità e il dinamismo dell’azione e dove un ruolo determinante è giocato dalla luce. Il linguaggio musicale di Nono e quello figurativo di Vedova aderiscono a una comune esigenza espressiva, tradotta da entrambi con una grafia e una gestualità drammatiche che si riscontrano negli schemi compositivi del primo e nei bozzetti del secondo, cui si affianca una comune adesione all’esistenzialismo sartriano. Così nei dialoghi tra l’emigrante e l’algerino che chiudono la VI scena e aprono la VII, e nei cori comuni di emigranti e algerini che chiudono il secondo tempo dell’opera, due ‘situazioni’ differenti e lontane si riuniscono dialetticamente nella comune causa di affrancamento.

Intolleranza 1960 fonderà suo malgrado le proprie radicali istanze estetiche (la frammentazione della scena, le azioni mute di mimi-attori e le simultanee proiezioni di immagini e testo, la spazializzazione del suono diffuso da altoparlanti, il lessico musicale e la vocalità innovativi, l’integrazione tra mezzi vocali e strumentali tradizionali e nastro magnetico) anche sulle azioni di disturbo organizzate dai fascisti di Ordine Nuovo, quasi in una sorta di precoce e imprevisto happening.

Luci d’Oriente

La Rivoluzione cubana prima, e la Rivoluzione culturale cinese poi, hanno sicuramente svolto un ruolo guida nella diffusione di ideologie antimperialiste e terzomondiste come modelli di affrancamento dall’ingerenza americana la prima e dal socialismo sovietico la seconda. Soprattutto quest’ultima sembra dimostrare la capacità di un paese, che la rivoluzione socialista l’aveva già conosciuta, di rinnovare il suo sistema politico e di mettere in discussione dall’interno gerarchie e organi di potere. Questo almeno è ciò che in Occidente si percepisce e che affascina tanti intellettuali e artisti di sinistra, come l’interpretazione in chiave di irrefrenabile marcia seriale che ne dà Mario Ceroli in *La Cina* (1966). Si saprà molto tempo dopo che la Rivoluzione culturale è stata in realtà ben altro, vale a dire una lotta per il potere costellata da

feroci epurazioni ed eliminazioni fisiche di tutti coloro che anche lontanamente potevano essere considerati avversari politici (Graziani 2018).

Gastone Novelli è sicuramente tra coloro che il fascino delle due rivoluzioni lo ha subito profondamente. Già nel 1959 partecipa a una piccola mostra collettiva che si intitola *Que viva Fidel Castro* alla Libreria Al Ferro di Cavallo a Roma. Del resto, la sua storia comincia a diciotto anni con la partecipazione alla Resistenza, l'arresto, la tortura, la condanna a morte poi commutata in ergastolo e la liberazione nel 1944, e prosegue nel clima politico e sociale del Brasile degli anni Cinquanta.

Il suo graduale lavoro sui frammenti di linguaggi e di immagini, la scoperta della psicologia analitica junghiana, la catalogazione di segni e figure provenienti da tanti mondi differenti, come l'alchimia, la trattatistica medica del Seicento, la letteratura, il mito, ma anche la cultura di massa, lo conducono verso una dimensione antropologica e verso la scoperta dello strutturalismo. L'impegno politico entra naturalmente tra le sue corde e il lavoro sul linguaggio lo porta a svelare la funzione ideologica che esso assume.

Nel 1965 intitola un grande dipinto *Per una rivoluzione permanente (per Lev Trotzky)*, evidente omaggio indiretto alla Rivoluzione culturale proprio per il suo carattere permanente di *remise en question*. Dal profilo appena riconoscibile del volto disteso di Lev Davidovič Trockij, che tende a farsi paesaggio, si propaga un arabesco rosso, metafora di un flusso inarrestabile che proviene da Oriente.⁶

A quest'opera fa seguito, nel 1967, un altro dipinto di formato ancora più grande e dalla struttura simile per la prevalenza di un grande spazio vuoto bianco, violato quasi unicamente da un'isolata macchia di un rosso intenso. *Per una rivoluzione permanente. Rosso fiore della Cina*⁷ richiama alla memoria la Campagna dei cento fiori, quella breve e fallimentare opera di liberalizzazione politica e culturale condotta da Mao dieci anni prima, così chiamata dal celebre slogan "che cento fiori sboccino, che cento scuole rivaleggino."

La Rivoluzione culturale, le lotte in America Latina, la Guerra del Vietnam e un antiamericanismo diffuso, sono i temi caldi di un periodo che si sta affacciando alla contestazione del Sessantotto, puntualmente registrati dall'artista nei suoi quadri. La cultura dei nativi americani, sottomessa e 'normalizzata' dai bianchi, è evocata in *Indian curios* (del 1967), le piccole botteghe di souvenir messe in piedi dai nativi già da fine Ottocento; e non può mancare *Un omaggio a Che* nell'anno della sua uccisione in Bolivia, dall'impianto che sembra quasi evocare il *Bed* di Robert Rauschenberg.⁸

Novelli, conclusa la fase caratterizzata da complesse strutturazioni verbovisuali, debitrice anche della lezione di Paul Klee, inizia ora a prediligere il formato verticale della tela che, unitamente a una semplificazione del linguaggio, ridotto a semplice titolo o slogan, e a una dissipazione della forma in una miriade di segni che acquistano una valenza decorativa memoria di Gustav Klimt, sembra assumere la struttura del *da-tze-bao*. Sono ancora i temi della Rivoluzione culturale, di quella cubana e della Guerra del Vietnam che i titoli delle opere di questo momento evocano: *L'Oriente risplende di rosso* nelle sue tre versioni (una del 1967 e

due del 1968), *Omaggio a Ho Chi Minh*, *La luce viene dall'Oriente*, *Cienfuegos*, *Caro Vietnam*, tutti del 1968.⁹ Quest'ultimo, cosparso di nomi in qualche modo legati a processi rivoluzionari o di liberazione nazionale, si presenta come una sorta di omaggio collettivo agli eroi e ai miti di quegli anni: Cienfuegos, Mao, Giap, Marulanda (Manuel Marulanda Vélez, fondatore delle FARC colombiane), Frida, Fidel, Turcios Lima (Luis Augusto Turcios Lima, l'ufficiale guatemalteco fondatore delle FAR, le Forze Armate Ribelli, ucciso nel 1966), Black Power, Joan Baez, Kim Il-sung, Ho Chi Minh, Guevara, José Martí (fig. 4).

Coinvolto in quell' "orda d'oro" (Balestrini e Moroni 1988) che si sta riversando sulle strade d'Italia e d'Europa, l'artista individua nel linguaggio uno dei mezzi primari di oppressione, in fondo in tempestiva sintonia con quanto poco dopo analizzerà Michel Foucault in *L'ordine del discorso* (1971); e l'essenzialità e la forza comunicativa degli slogan maoisti gli appaiono come una forma di liberazione da sovrastrutture intellettuali e borghesi. Nascono così quadri come *Mais si vous voulez pourrir en paix*, frase piegata a messaggio politico tratta da *Molloy* di Samuel Beckett (1996, 87),¹⁰ *Lutte, échec, nouvelle lutte* (fig. 5), che cita direttamente il *Libretto Rosso* di Mao Zedong (1967a, 78),¹¹ mentre *Tonnerre printanier* riprende il titolo di un articolo dell'edizione francese del *Quotidiano del Popolo* del 1967 su un'insurrezione maoista nella regione indiana del Darjeeling ("Un tonnerre printanier en Indie," 1967).¹²

All'apice della contestazione del Sessantotto si moltiplicano i suoi scritti politici (Novelli 2019, 255-257, 281-285, 286-288) e alcuni lavori assumono la veste del manifesto. Così *Mais si vous voulez pourrir en paix* è anche il titolo di una cartella di incisioni in cui un foglio riporta ad acquaforte il testo di un suo manoscritto del 1967, ancora una volta emblematicamente intitolato *Per una rivoluzione totale e permanente*:

Chi compie una rivoluzione e rinuncia al tentativo di diffonderla tradisce la rivoluzione stessa. Cuba non ha soltanto condotto una rivoluzione vittoriosa, ma METTE IN CRISI, con il suo esempio, tutto il mondo politico sociale del Sud America. La dinamica della rivoluzione cubana è quindi ancora attiva. LE GUARDIE ROSSE, IN CINA, OPERANO UNA RIVOLUZIONE PERMANENTE RIMETTENDO CONTINUAMENTE IN DISCUSSIONE IL "SISTEMA" IN CUI SONO INSERITE. Negli U.S.A. che possiamo considerare i PROTETTORI DELLO "STATUS QUO" NEL MONDO, la rivoluzione armata è, per ora, impossibile. Ma gli Stati Uniti possono e devono essere minati e distrutti anche dall'interno col rifiuto continuo di accettare le regole della società che essi rappresentano. I Flower Children sono un modo per mettere in crisi la società del dollaro; il Black Power, per vie diverse, è anche esso parte della lotta che tende a distruggere la stessa società.

Le persone "illuminate" sono oggi contro la guerra americana nel Vietnam, MA NON È SUFFICIENTE augurare la vittoria per chi lotta per la libertà, BISOGNA CONDIVIDERNE LA SORTE. Ogni persona, in qualsiasi paese, in ogni condizione, ha modo di esprimere, CON GLI ATTI DELLA PROPRIA VITA, la ribellione contro la società che gli è imposta. (Novelli 2019, 256-257)

Un manifesto redatto in occasione delle proteste alla Triennale del 1968 prende di mira la speculazione edilizia e sarà affisso alla porta del suo ultimo studio milanese, mentre un altro, scritto poco prima della morte, dall'esplicito titolo *Americani vergognatevi*, si scaglia violentemente contro la guerra imperialista americana in Vietnam. Ma di questo coerente ed estremo impegno politico di Novelli rimane impresso nella memoria proprio quel quadro dal titolo maoista, *Lutte, échec, nouvelle lutte*, che, rovesciato insieme agli altri suoi lavori nella sala

personale, per protesta contro l'occupazione della Biennale da parte della polizia, chiosa con un lapidario slogan questa sua ultima battaglia: "La Biennale è fascista."



Fig. 4. Gastone Novelli, *Caro Vietnam*, 1968, tecnica mista su tela, per gentile concessione di Archivio Gastone Novelli.



Fig. 5. Gastone Novelli, *Lutte, échec, nouvelle lutte*, tecnica mista su tela, per gentile concessione di Archivio Gastone Novelli.

Note

¹ Così recita il testo pubblicitario di Poltronova del manifesto di lancio del divano *Safari*. L'oggetto, datato 1968, è riprodotto, ma non esposto, nella sezione "Objects selected for their sociocultural implications" del catalogo della celebre mostra *Italy: The New Domestic Landscape* allestita al MoMA di New York nel 1972, dove si legge la seguente definizione: "The objects within this group are those whose formal characteristics are derived from, or motivated by, the semantic manipulation of established sociocultural meanings" (Ambasz 1972, 93).

² In realtà si sono individuate anche altre suggestioni antropologiche di Pascali mediate da altri canali, come gli spot Alitalia degli anni Sessanta per i nuovi collegamenti aerei con l'Africa e gli studi di Ernesto de Martino sul Sud italiano e in particolare sulla Puglia, che si riverberano rispettivamente nella serie degli animali della savana e in un lavoro del 1968 come la *Vedova Blu* (Da Costa 2015, 209-229).

³ Si veda anche il sito dedicato a Luigi Nono con scheda dell'opera, sinossi e altra bibliografia: <http://www.luiginono.it/opere/intolleranza-1960/#tab-id-6>. Ultimo accesso 26 settembre 2019.

⁴ La direzione orchestrale è di Bruno Maderna, cui spetta anche il montaggio del nastro magnetico realizzato presso lo Studio di Fonologia della RAI di Milano. Il contributo di Josef Svoboda, stranamente omissivo in alcune pubblicazioni recenti dedicate a *Intolleranza 1960*, consiste, nella fase preparatoria, nella realizzazione di filmati e diapositive incentrate sul tema dell'intolleranza dal tono manifestamente politico, ma che incontrano il disaccordo della direzione della Biennale di Venezia; Svoboda opererà allora per le proiezioni dei quadri di *Vedova* che, secondo lo scenografo ceco, annulleranno "l'efficacia drammatica da noi voluta" e il cui risultato sarà "interessante dal punto di vista figurativo e visivo," ma non sarà "teatro" (Svoboda 1989, 60; si veda anche Nono 1970). L'idea originaria si fonda su una sorta di collage prodotto dalla proiezione multipla di immagini fisse e filmiche drammaticamente realistiche, idea che Svoboda aveva già precedentemente messo a punto con il suo *Polyecran*, un dispositivo di otto schermi di forme e dimensioni diverse sospesi a differenti altezze e angolature in uno spazio scenico completamente nero, realizzato nel 1958 all'Esposizione Universale di Bruxelles.

⁵ *La Question* è il titolo dell'edizione francese del libro, pubblicato con la prefazione di Sartre dalle Éditions de Minuit e poi sequestrato dalle autorità francesi, ma subito tradotto da Einaudi. Per queste notizie si veda la nota editoriale del libro.

⁶ Il quadro è riprodotto con il numero P/1965/34 nel catalogo generale dei dipinti dell'artista (Bonani, Rinaldi e Tiddia 2011, 299).

⁷ Riprodotto con il n. P/1967/22 (Bonani, Rinaldi e Tiddia 2011, 330).

⁸ Riprodotti rispettivamente con i nn. P/1967/51 e P/1967/50 (Bonani, Rinaldi e Tiddia 2011, 343 e 342).

⁹ Riprodotti rispettivamente con i nn. P/1967/52, P/1968/01, P/1968/02, P/1968/05, P/1968/06, P/1968/09 e P/1968/12 (Bonani, Rinaldi e Tiddia 2011, 344-345, 346, 347, 348, 349, 352 e 355).

¹⁰ "E disgraziatamente vi sono altri bisogni oltre a quello di *marciare in pace*, non è la parola giusta, parlo naturalmente di mia madre, la cui immagine, da qualche tempo ridotta al lumicino, ricominciava adesso a tormentarmi" (il corsivo è dell'autore). Il romanzo di Beckett, insieme ad altri libri, è espressamente ricordato da Novelli in un dattiloscritto del 1966 destinato a un'inchiesta sul surrealismo (Novelli 2019, 242).

¹¹ "Lutte, échec, nouvelle lutte, nouvel échec, nouvelle lutte encore, et cela jusqu'à la victoire – telle est la logique du peuple, et lui non plus, il n'ira jamais contre cette logique." Il *Libretto rosso* è conservato presso l'Archivio Gastone Novelli insieme a un'altra raccolta di scritti del Grande Timoniere (Mao Zedong 1967b).

¹² I tre dipinti sono riprodotti rispettivamente con i nn. P/1968/10, P/1968/13 e P/1968/16 (Bonani, Rinaldi e Tiddia 2011, 353, 356 e 358). *Tonnerre printanier* fa parte di un gruppo di quattro tele dallo slanciato formato verticale di cui due, *Dialettica* e *Linea*, presentano titoli tratti dalla tipica terminologia politica dell'epoca.

Riferimenti

Alleg, Henri. 1958. *La tortura*, con uno scritto di Jean-Paul Sartre. Torino: Einaudi.

Ambasz, Emilio, a cura di. 1972. *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*. Catalogo della mostra. Florence: Centro Di.

Balestrini, Nanni, e Primo Moroni. 1988. *L'orda d'oro*. Milano: SugarCo.

Beckett, Samuel. [1951] 1996. *Molloy*. Traduzione di Aldo Tagliaferri. Torino: Einaudi.

Bonani, Paola, Marco Rinaldi, e Alessandra Tiddia, a cura di. 2011. *Gastone Novelli. Catalogo generale. 1. Pittura e scultura*. Cinisello Balsamo: SilvanaEditoriale.

- Cecchetto, Stefano, e Giorgio Mastinu, a cura di. 2005. *Nono Vedova. Diario di bordo. Da "Intolleranza '60" a "Prometeo."* Catalogo della mostra. Torino: U. Allemandi & C.
- Celant, Germano. 1967. "Appunti per una guerriglia." *Flash Art* 5 (novembre).
- Cullinan, Nicholas. 2008. "From Vietnam to Fiat-nam: The Politics of Arte Povera." *October* 124 (Spring): 8-30.
- Da Costa, Valérie. 2015. *Pino Pascali: retour à la Méditerranée*. Dijon: Les Presses du Réel.
- De Benedictis, Angela Ida. 2001. "Intolleranza 1960 di Luigi Nono: Opera o Evento?" *Philomusica on line* 1. <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/01-01-SG03/87>. Ultimo accesso 26 settembre 2019.
- De Benedictis, Angela Ida, e Giorgio Mastinu, a cura di. 2011. *Intolleranza 1960. A cinquant'anni dalla prima assoluta*. Catalogo della mostra. Venezia: Marsilio.
- Duran, Adrian R. 2017. "Operatic Neo-Avant-Gardism in Luigi Nono's *Intolleranza 1960*." In *On the Fringe of the Neoavantgarde/Ai confini della Neoavanguardia: Palermo 1963-Los Angeles 2013*, a cura di Gianluca Rizzo, 37-50. New York: Agincourt Press.
- Fanon, Frantz. 1961. *Les damnés de la terre*. Prefazione di Jean-Paul Sartre. Paris: F. Maspero.
- Foucault, Michel. 1971. *L'ordre du discours*. Paris: Éditions Gallimard.
- "Furia nera." 1961. "Furia nera." *La Settimana Incom* 02150, 24 novembre. <https://youtu.be/luDPv6hae7g>. Ultimo accesso 19 ottobre 2019.
- Ghezzi, Enrico. 2008. "Il capolavoro sconosciuto (deadline)." In *Schifano 1934-1998*. Catalogo della mostra, a cura di Achille Bonito Oliva, 35-38. Milano: Electa.
- Graziani, Sofia. 2018. "La Rivoluzione Culturale Cinese, una follia collettiva?" *Sinosfere*, 12 novembre. <https://sinosfere.com/2018/11/12/sofia-graziani-la-rivoluzione-culturale-cinese-una-follia-collettiva/>. Ultimo accesso 21 novembre 2019.
- Mao Zedong. 1967a. Citations du President Mao Tsé-toung [tratto da Rejetez vos illusions et préparezvous à la lutte, 14 août 1949. In *OEuvres choisies de Mao Tsé-toung*, tome IV]. Peking: Éditions en Langues Étrangères.
- . 1967b. *Écrits choisis en trois volumes*. Paris: François Maspero.
- . 1967c. *Sulla giusta soluzione delle contraddizioni in seno al popolo* [discorso pronunciato il 27 febbraio 1957 all'XI sessione della Conferenza suprema dello Stato]. Pechino: Casa editrice in lingue estere.
- Méndez Baiges, Maite. 2016. "Il camouflage mimetico e il problema della rappresentazione pittorica." *Piano B. Arti e culture visive* 2 (1). Ultimo accesso 26 luglio 2019.
- Noller, Joachim. 1996. "Situ/azione scenica sul teatro di Luigi Nono negli anni '60." *Centro Tedesco di Studi Veneziani – Quaderni* 48: 6-12.
- Nono, Luigi. 1970. "Josef Svoboda." In *La scena e l'immagine: saggio su Josef Svoboda*, a cura di Denis Bablet, 192-193. Torino: Einaudi.
- Novelli, Gastone. 2019. *Scritti '43-'68*. A cura di Paola Bonani. Roma: Nero.
- Parise, Goffredo. 2004. *Sillabari*. Milano: Adelphi.
- Rinaldi, Marco. 2008. *Strappare il mondo al caso. Comunicazione estetica e neoavanguardia in Italia (1956-1964)*. Roma: Bagatto Libri.
- Sabelli, Sonia. 2010. "L'eredità del colonialismo nelle rappresentazioni contemporanee del corpo femminile nero." *Zapruder. Storie in movimento* 23 (*Brava gente. Memoria e rappresentazioni del colonialismo*, a cura di Elena Petricola e Andrea Tappi): 106-115.
- Saibene, Alberto. 2019. "Giovanni Pirelli ricomposto." *Doppiozero*, 6 marzo. <https://www.doppiozero.com/materiali/giovanni-pirelli-ricomposto>. Ultimo accesso 1

settembre 2019.

Svoboda, Josef. 1989. *Architetture dell'immaginario. Un seminario di scenografia di Josef Svoboda*. Lezioni raccolte e tradotte da Flavia Foradini. Milano: Ubulibri.

“Un tonnerre printanier en Inde.” 1967. *Renmin Ribao* [Quotidiano del Popolo], 5 luglio.

Viva, Denis. 2015. “Nomadismo e guerriglia: l'Igloo di Giap di Mario Merz.” *Predella* 37: 129-149.

Marco Rinaldi is professor of History of Contemporary Art and History of Design at the Academy of Fine Arts in Rome. He published studies about 20th-century art, architecture and design. Among these, *Fertilia: un'ipotesi di recupero del moderno* (1995); *L'analisi semiotica e la lettura iconografica della pittura astratta: note per un'ipotesi metodologica* (1996); *La Casa Elettrica e il Caleidoscopio. Temi e stile dell'allestimento in Italia dal razionalismo alla neoavanguardia* (2003); *Strappare il mondo al caso. Comunicazione estetica e neoavanguardia in Italia (1956-1964)* (2008). As scientific advisor of the Gastone Novelli Archive in Rome, he edited the catalogue raisonné and curated the artist's exhibitions in Milan, Museo del Novecento (2012), and Naples, Gallerie d'Italia – Palazzo Zevallos Stigliano (2013-2014); he also dedicated to the artist the book *Tutti gli universi sono possibili. Saggi su Gastone Novelli* (2012).