

ISSN 1826-6118



Elephant Castle

numero lab - luglio 2013

a cura di

Sara Damiani e Massimiliano Fierro

narrazione/narrazioni

http://cav.unibg.it/elephant_castle

Quando la scrittura artistica si costruisce e definisce dall'interno: Susan Sontag e Carla Lonzi

Inversioni

Tra la metà e la fine degli anni Sessanta vengono pubblicati, rispettivamente negli Stati Uniti e in Italia, *Against Interpretation and Other Essays* di Susan Sontag e *Autoritratto* di Carla Lonzi. Con la loro uscita il discorso sull'arte inizia ad assumere le fattezze, idiosincrasie e necessità di una vera e propria contro-narrazione aperta nel tessuto della storia della critica d'arte tradizionale. Si deve, infatti, alle riflessioni e all'attività letteraria, politica e critica di queste due figure, centrali in quegli anni anche per lo sviluppo e l'affermazione del pensiero femminista, l'accesa e profonda riflessione sul ruolo della critica, del linguaggio e della scrittura in rapporto alla trasmissibilità e ricezione delle opere d'arte. Questi due testi, ognuno con la propria specificità e peculiarità di analisi, struttura e sensibilità, hanno problematizzato e messo radicalmente in discussione il rapporto abituale tra arte e scrittura, creando delle fratture tra opera d'arte e restituzione della medesima attraverso il linguaggio e ponendo di conseguenza in rilievo quelle zone conflittuali e d'ombra nel dialogo complesso e sfuggente tra queste due dimensioni.

Entrambi questi scritti risuonano oggi in modo ancora più forte, eversivo e provocatorio se si pensa che in quegli stessi anni venivano pubblicati testi critici dalla forte impalcatura teorica, assertiva e prescrittiva come *Modernist Painting* di Clement Greenberg del 1960 e *Art and Objecthood* di Michael Fried del 1967 che rispondevano, esasperandole, a certe logiche e rigori tardo modernisti. Tra gli anni Sessanta e Settanta, inoltre, nel panorama storico-critico italiano l'orientamento accademico-progressista di Giulio Carlo Argan, radicalizzato nella sua *Storia dell'arte italiana* del 1968, esercitava ancora una forte influenza. Contemporaneamente in America, lo storico e critico d'arte Meyer Schapiro applicava la propria lettura semiotica all'arte figurativa medievale e rinascimentale, presentando i saggi *On Perfection, Coherence, and Unity of Form and Content* nel 1966 e *On some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in the Image-Signs* nel 1969. *Against Interpretation* e *Autoritratto*, al contrario, invertono completamente l'asse del discorso e del pensiero critico, destituendo il processo interpretativo da ogni valore, *logos* e principio conoscitivo.

Immaginando in un certo senso le possibilità che sarebbero potute nascere da un completo arresto afasico dell'intelletto e del linguaggio teorico rispetto all'opera d'arte, Susan Sontag e Carla Lonzi scrivono:

Come le esalazioni dell'automobile e dell'industria pesante inquinano l'atmosfera, così le emanazioni delle interpretazioni artistiche avvelenano oggi le nostre sensibilità. In una cultura dove il problema ormai endemico è l'ipertrofia dell'intelletto a scapito dell'energia sessuale, l'interpretazione è la vendetta dell'intelletto sull'arte. (Sontag 1966: 17)

Questo libro è nato dalla raccolta e dal montaggio di discorsi fatti con alcuni artisti. Ma i discorsi non sono nati come materiale di un libro: essi rispondono meno al bisogno di capire che al bisogno di intrattenersi con qualcuno in modo comunicativo e umanamente soddisfacente. (Lonzi 1969: 1)

Queste parole restituiscono chiaramente la posizione netta assunta da entrambe le autrici contro i metodi e gli atteggiamenti della critica di quegli anni, ritenuti nella maggior parte dei casi inautentici, prevaricanti e incapaci di restituire la realtà effettiva delle opere. Sontag e Lonzi vedono nel processo interpretativo una distorsione, un'alterazione e un abuso di autorità da parte del critico, il quale, al contrario, è invitato a rileggere criticamente la propria identità.¹ Ciò che unisce intellettualmente e sensibilmente queste due donne geograficamente lontane, rispetto a quello che avvertivano come problema e restituivano con profonda insofferenza, era la necessità di rovesciare drasticamente e definitivamente questo rapporto ormai stanco e ingannevole tra critica e opera d'arte.

Che tipo di approccio, di scrittura e di analisi poteva dunque rispondere debitamente e autenticamente a ciò che stava accadendo nell'arte durante gli anni Sessanta? In che modo la scrittura era ancora in grado di trasmettere determinati procedimenti artistici e in che cosa doveva necessariamente cambiare? Soprattutto, dopo il susseguirsi incontrastato di teorie critiche basate su un'attenta disamina del contenuto a dispetto all'ascolto immediato delle apparenze sensibili (pensiamo ad esempio all'eco delle riflessioni panofskyane, al pensiero di Roberto Longhi o alle coeve ricerche di Michael Baxandall sull'arte rinascimentale italiana), era ancora possibile come ha scritto Susan Sontag "tornare a osservare e fare esperienza della *cosa stessa*, delle cose per quelle che sono?" (Sontag 1966: 16) (corsivi miei).

Per entrambe le critiche la risposta a questi interrogativi era contenuta nelle opere d'arte stesse, poiché erano proprio le loro forme, tecniche e materiali a chiedere di essere nuovamente interrogati, analizzati e partecipati. Sontag e Lonzi con le rispettive, ma al contempo prossime, inflessioni del pensiero e dello sguardo scrivono:

¹ Un esempio molto significativo in questa direzione è rappresentato dal pensiero e dall'attività del curatore e critico d'arte svizzero Harald Szeemann. Nel marzo del 1969, presso la Kunsthalle di Berna, s'inaugurava la leggendaria mostra *Live in your Head. When Attitudes Become Form (Works, Concepts, Processes, Situations, Information)*, mentre nei primi anni Settanta iniziava a configurarsi l'itinerante e visionario *Museum of Obsessions*. A questo proposito vedi: SZEEMANN H. (a cura di), *Live in your Head. When Attitudes Become Form (Works, Concepts, Processes, Situations, Information)*, catalogo della mostra, Kunsthalle Berne, 22.3-27.4 1969; SZEEMANN H., *A Rediscovery of Art Education as Adventure: the Museum of Obsessions*, in BLOTKAMP Carel et al., *Museum in Motion? The Modern Art Museum at Issue*, Govt. Pub. Office, Gravenhage (Olanda), 1979, pp. 352-354; DE DOMIZIO DURINI Lucrezia, *Harald Szeemann. Il Pensatore Selvaggio*, Silvana Editoriale, Milano 2005; HEINICH N., *Harald Szeemann. Un cas singulier*, L'échoppe, Paris 1995.

Ciò che occorre è anzitutto una maggiore attenzione alla forma. Se un'eccessiva accentuazione del contenuto provoca l'arroganza dell'interpretazione, descrizioni più ampie e più approfondite della forma potrebbero farla tacere. Ciò che occorre è un vocabolario più descrittivo che prescrittivo delle forme (Sontag 1966: 24)

Il critico è sempre una persona accanita. A me... Non posso sopportare il senso della mente che si accanisce su una cosa. Questo dover produrre conoscenza... operatore culturale, quello che deve fare operazioni culturali, allora si ostina proprio a tirar fuori... [...]. Da un presupposto tirar fuori tutte le possibili conseguenze mentali e vai all'infinito. (Lonzi 1969: 16)

Effetto di superficie

Quando Sontag rivendica la necessità di rivolgersi nuovamente alla forma a dispetto della superfetazione del contenuto ha davanti a sé le opere di Jasper Johns, Robert Rauschenberg e Frank Stella, laddove invita a “recuperare i nostri sensi e vedere *di più*, a udire *di più* e a sentire *di più*”, Jim Dine, Allan Kaprow, Dick Higgins, Claes Oldenburg e LaMonte Young che realizzano i loro primi happening, e mentre si riferisce ad “una certa sensibilità e a un certo gusto ironico per gli oggetti derelitti, insulsi, démodé della civiltà moderna, quel gusto insomma per un certo tipo di non-arte appassionata che oggi è nota come Camp” (Sontag 1966: 354), possiede nel suo immaginario *Ma Gouvernante* di Meret Oppenheim e osserva le opere della Pop Art [Fig. 1 e Fig. 2].

In Italia Lonzi, nel momento in cui reclama l'esigenza di elaborare una nuova scrittura critica basata sull'ascolto diretto degli artisti e sulla partecipazione attiva dei loro lavori, si aggira tra *Le finte sculture* di Pascali, attraversa l'opera *In cubo* di Luciano Fabro, entra nella *Tenda* di Carla Accardi e nell'*Ambiente* di Castellani, tocca le sculture di Pietro Consagra e dialoga ore e ore con Giulio Paolini, uno dei suoi più cari amici [Fig. 3 e Fig. 4].

Queste riflessioni nascono dalla medesima radice sovversiva e da parte di due intellettuali che hanno deciso di vivere, respirare e interrogare l'arte e i suoi processi dall'interno. Entrambe capirono fino in fondo che erano le opere d'arte realizzate in quegli anni, molte volte sconfinanti nell'azione e nella completa smaterializzazione,² con le loro necessità, procedimenti e sperimentazioni a mettere radicalmente in crisi determinati metodi di scrittura, rendendo obsolete e inadeguate analisi e impostazioni critiche sino a quel momento ritenute valide e inopinabili. Sontag e Lonzi sono state le maggiori interpreti

² Nel febbraio del 1968 esce su *Art International* il saggio *The Dematerialization of Art* di Lucy Lippard e John Chandler, in cui i due critici si limitano a descrivere esclusivamente le dinamiche processuali di una serie di lavori, accomunati da caratteristiche fisiche e costruttive tendenti verso la smaterializzazione dell'oggetto artistico. Nel 1970, inoltre, al MoMA di New York inaugura la monumentale mostra *Information* curata da Kynaston McShine in cui sono esposti unicamente documenti cartacei, tra cui raccolte di dati, fotografie e la fitta corrispondenza epistolare del curatore con gli artisti coinvolti (prevalentemente esponenti dell'Arte Concettuale come Adrian Piper, Vito Acconci, Robert Barry, Carl Andre, Lawrence Weiner, Art & Language e James Lee Byars). A questo proposito vedi anche: SIEGELAUB S., WENDLER J. (a cura di), *The Xerox Book*, New York 1968; LIPPARD L. (a cura di), *Seattle 557.087*, catalogo della mostra, Seattle Art Museum Pavilion, 5.9/5.10 1969 e LIPPARD L. (a cura di), *955.000*, catalogo della mostra, Vancouver Art Gallery, 13.1/8.2 1970.



Fig. 1, a sinistra: Robert Rauschenberg, *Painting with Grey Wing*, 1959, *Combine painting*: pittura a olio, riproduzioni stampate, carta dattiloscritta, tracciato da disegno non colorato, fotografie, tessuto, ala d'uccello impagliata, moneta da 10 cent, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, The Panza Collection.

Fig. 2, a destra: Claes Oldenburg, Pat Muschinski, *Snapshots from the City*, happening, Judson Gallery, 29.2/2.3 1960.

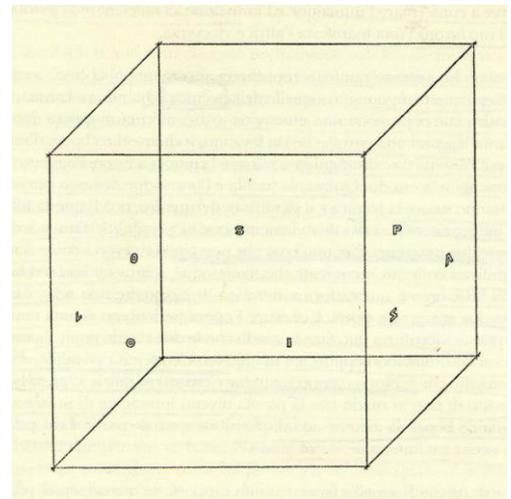
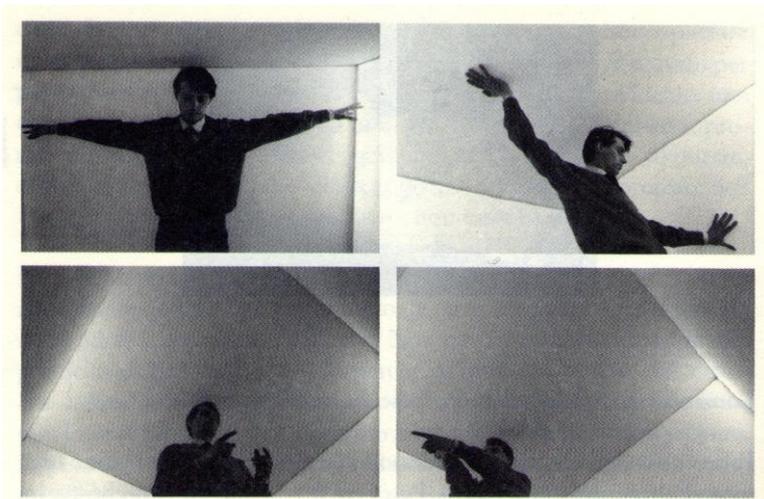


Fig. 3, a destra: Luciano Fabro, *In cubo*, Galleria Notizie, Torino 1966. Immagine da C. Lonzi, *Autoritratto*.

Fig. 4, a sinistra: Giulio Paolini, *Lo spazio* (assonometria), 1967, otto caratteri sagomati dipinti di bianco, di colore fluorescente o della stessa tinta dell'ambiente applicati sulle pareti all'altezza dell'asse ottico e a distanza reciproca, Galleria Notizie, Torino 1968. Immagine da C. Lonzi, *Autoritratto*.

di questa rivoluzione avvenuta prima di tutto nei linguaggi dell'arte e i loro testi ne restituiscono perfettamente le tensioni, contraddizioni e profonde necessità.

La rottura irreversibile di determinati paradigmi visivi, conoscitivi, linguistici e interpretativi scaturiva dall'opera d'arte stessa e la spaccatura nel tessuto del discorso critico tradizionale e, in alcuni casi, il ricorso alla sua totale eliminazione erano inevitabili risposte e necessarie conferme di quanto avvenuto prima di tutto all'interno del processo artistico. Non si trattava però di eliminare il discorso critico *tout court*, ma di riconfigurarne completamente, poiché era l'arte stessa, con le sue profonde mutazioni e sperimentazioni, a richiederlo urgentemente.

Nel mirino dunque era un determinato atteggiamento critico, quello che si poneva asetticamente, artificialmente e perentoriamente *al di fuori* e *al di là* del processo artistico, proponendo commenti pretestuosi da applicare dogmaticamente e senza alcun riguardo per la natura e la realtà concreta dell'opera. Per Sontag e Lonzi doveva essere invalidato quell'atto critico che, trasformando mediante l'interpretazione e la spiegazione l'opera d'arte in ideologia, non era in grado di comprendere e restituire che prima di tutto

[u]n'opera d'arte vista come opera d'arte è un'esperienza, non una dichiarazione né la risposta a una domanda. L'arte non è soltanto su qualcosa, ma è qualcosa. Un'opera d'arte è una cosa che è *nel* mondo, non semplicemente un testo o un commento *sul* mondo. (Sontag 1966: 36)

La critica d'arte era invitata a rispondere immediatamente a quest'appello e l'unica replica possibile per queste due critiche risiedeva nel rovesciamento radicale di prospettiva da adottare nel rapporto con l'opera d'arte e di conseguenza nel modo in cui restituire linguisticamente la natura controversa di questa esperienza. Entrambe, rivendicando la necessità di un totale capovolgimento della posizione del soggetto nei confronti dell'opera d'arte, ne mettono radicalmente in crisi l'attività sintetica di giudizio.³ Se la critica d'arte, infatti, sino a quel momento dichiarava e presupponeva l'esistenza di un soggetto che definiva, spiegava e valutava dall'esterno, affermando in questo modo un principio d'autorità, di controllo e di possesso intellettuale nei confronti dell'opera, ora ciò che Sontag e Lonzi propongono è di ridurre sempre più questo divario, immaginando la possibilità di un soggetto interno completamente libero da sovrastrutture culturali e logiche di potere. Ciò che prima di tutto doveva cambiare nel pensiero e nella forma della scrittura critica era il *topos* dell'enunciazione del discorso critico.⁴

Il punto centrale quindi non era solo di mettere in discussione ciò che era detto o il modo, ma anche il luogo stesso dal quale era detto. Il critico doveva entrare nuovamente in contatto con il corpo

³ Nel 1967 in Francia viene pubblicato *La mort de l'auteur* di Roland Barthes e nel 1969 *Qu'est-ce qu'un auteur?* di Michel Foucault.

⁴ Nel 1969 esce *L'Archéologie du savoir* di Foucault in cui, in un capitolo in particolare intitolato *La formation des modalités énonciatives*, l'autore analizza le condizioni istituzionali, economiche, di potere, culturali e sociali alla base della costruzione dei discorsi e del dispiegamento dei rapporti di forza. Vedi: FOUCAULT M., *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969 (tr. it. *L'Archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1999).

dell'opera ed essere in grado di restituire non più una visione intellettuale dell'arte, ma il più possibile nell'arte, poiché lo stesso vedere era già per queste due critiche un *interpretare*. Sublimando e restituendo l'immagine icastica di una dimensione anteriore ad ogni interpretazione, Sontag scrive:

Nessuno di noi potrà mai ritrovare quella stagione d'innocenza che precedette tutte le teorie, quando l'arte non aveva bisogno di giustificarsi e non ci si chiedeva che cosa "dicesse" un'opera d'arte perché tutti lo sapevano, o credevano di saperlo. (Sontag 1966: 13)

Stagione d'innocenza, aggiungo, che implicava uno stare *dentro* all'esperienza dell'opera, impedendone così in un certo senso la possibilità stessa di parlarne.

"Come in un lampo"

Sontag apre *Against Interpretation* con un'osservazione molto suggestiva ed emblematica di Willem de Kooning estrapolata da una sua precedente intervista.⁵ Leggendo questa riflessione l'attenzione cade immediatamente sulle parole "colpo d'occhio" e "incontro come in un lampo", riferite dall'artista all'apparizione improvvisa e accidentale del contenuto. Parole che, oltre a evocare con veemenza l'ultima fase del pensiero wittgensteiniano, dichiarano sin dal principio l'intenzione dell'autrice, ovvero quella di riscoprire il valore e la pratica dell'osservazione, riportando in primo piano l'immagine sensibile dell'opera, rispetto a quella intellegibile.⁶

Proposito che nel 1969 trova espressione nella costruzione frammentaria, corale e per certi versi atemporale di *Autoritratto*. Lonzi, infatti, attraverso l'articolazione stessa del testo, concepito come un immenso montaggio polifonico di conversazioni registrate tra il 1965 e il 1969, in seguito trascritte, mette in atto quella particolare "dimensione silenziosa" auspicata dal pensiero e dalle parole di Susan Sontag solo pochi anni prima. Capovolgendo radicalmente il punto di vista di messa a fuoco sull'arte e ponendo lo spazio relazionale nel cuore stesso dell'atto critico, Carla Lonzi crea con *Autoritratto* una situazione totalmente inedita per la critica d'arte contemporanea italiana degli anni Sessanta. Riguardo all'importanza e alla necessità di questa inversione del pensiero e dello sguardo nei confronti dell'opera e degli artisti e rispetto al valore euristico del dialogo, l'autrice scrive:

⁵ Il pensiero di De Kooning cui si fa riferimento è: "Il contenuto è un colpo d'occhio su qualcosa, un incontro come in un lampo. È minuscolo... è una minuscola cosa, il contenuto" (corsivi miei).

⁶ Wittgenstein nel paragrafo n. 1100 della seconda parte delle *Ricerche filosofiche* ha scritto: "L'occhio umano noi non lo vediamo come un ricettore, l'occhio non sembra lasciar entrare qualcosa, bensì sembra che lo emetta. L'orecchio riceve; l'occhio guarda (lancia sguardi, s'accende di lampi, è raggianti, risplende. Con l'occhio si può atterrare, ma non con l'orecchio o col naso. Se vedi l'occhio, vedi qualcosa che ne esce. Vedi lo sguardo dell'occhio" (WITTGENSTEIN L., *Philosophical Investigations*, Basil Blackwell, Oxford 1953 (tr. it, *Ricerche Filosofiche*, Einaudi, Torino 1967, pp. 306-307, corsivi miei).

L'opera d'arte è stata da me sentita a un certo punto, come una possibilità d'incontro, come un invito a partecipare rivolto dagli artisti direttamente a ciascuno di noi. Mi è sembrato un gesto a cui non poter rispondere in modo professionale. In questi anni ho sentito crescere la mia perplessità sul ruolo del critico, in cui avvertivo una codificazione di estraneità al fatto artistico insieme all'esercizio di un potere discriminante per gli artisti. Anche se non è automatico che la tecnica di registrazione, di per sé, basti a produrre una trasformazione nel critico, per cui molte interviste non sono altro che giudizi in forma di dialogo, mi pare che da questi discorsi venga fuori una constatazione: l'atto critico completo e verificabile è quello che fa parte della creazione artistica. (Lonzi 1969: 5)

Il vero intervento critico per Lonzi, abitando la dimensione e la temporalità dell'opera d'arte stessa, deve essere riconosciuto e interrogato come tale, senza essere falsificato, storicizzato o strumentalizzato a posteriori da schemi teorici e sovrastrutture intellettuali.

La complessa, irregolare e a tratti sfuggente architettura di *Autoritratto* nasce, infatti, dall'esigenza dell'autrice di spingersi il più possibile all'interno del processo artistico e dalla volontà di elaborare una forma di scrittura in grado di assorbire, trattenere e restituire in tutta la sua vastità, complessità e vivacità la scena artistica di un'epoca esclusivamente attraverso l'esperienza dell'ascolto e del dialogo.

Collocando l'arte e i suoi maggiori protagonisti sul piano dello scambio continuo, tensivo e dialogico tra "io" e "tu" e nell'immediatezza del tempo presente, Lonzi con *Autoritratto* realizza uno spostamento paradigmatico e significativo nella scrittura della critica d'arte: dall'interpretazione delle opere come unità compiute di conoscenza al contatto immediato con il flusso discontinuo ed eterogeneo delle parole degli artisti, le loro riflessioni, idee e incertezze. Il testo critico, abbandonata totalmente la forma narrativa in terza persona e ogni residuo interpretativo, sfocia nella dimensione discorsiva e performativa del linguaggio.⁷ Attenta osservatrice e sagace interprete delle radicali mutazioni in atto all'interno della Neoavanguardia italiana durante gli anni Sessanta, Lonzi capì che se la scrittura voleva realmente restituire la natura, le tensioni e il carattere di queste trasformazioni doveva necessariamente riprodurre i movimenti, le incongruenze e singolarità.

Questa necessità di aderenza e prossimità nei confronti del pensiero degli artisti, definita da Lonzi come una vera e propria "iniziazione" e "auto-investitura di soggetto", scorre ininterrottamente nelle pagine di *Autoritratto*, trascrivendosi sensibilmente nelle interruzioni, ripetizioni, digressioni e repentini salti tra un discorso e un altro, nelle numerose esclamazioni di Pascali, nelle incalzanti domande di Kounellis e

⁷ Fondamentale per l'elaborazione e costruzione di *Autoritratto* fu il rapporto di collaborazione tra Carla Lonzi e la rivista *Marcatrè* fondata a Genova da Eugenio Battisti e con la Galleria Notizie di Torino diretta da Luciano Pistoï, dove conobbe il critico d'arte francese Michel Tapié e l'artista Pinnot Gallizio. Entrambi, furono riconosciuti dalla Lonzi come figure centrali per lo sviluppo del suo pensiero critico. Tra il 1963 e il 1969 Carla Lonzi realizzò per *Marcatrè* una serie di conversazioni con molti artisti raccolte sotto il titolo di *Discorsi*. Vedi ad esempio: LONZI C., "Discorsi: Carla Lonzi e Carla Accardi", in *Marcatrè*, nn. 23-24-25, Leric Editori, Milano, giugno 1966, pp. 193-197; LONZI C., "Discorsi: Carla Lonzi e Luciano Fabro", in *Marcatrè*, nn. 19-20-21-22, Leric Editori, Milano, aprile 1966, pp. 375-379; LONZI C., "Michel Tapié e la mostra Strutture e stile al Museo d'Arte Moderna di Torino", in *L'Approdo Letterario*, anno VIII, n. 19, luglio-settembre 1962, pp. 158-159; LONZI C., testo senza titolo in *La Gibigianna di Pinnot Gallizio*, catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino, giugno 1960.

nei punti di sospensione tra le frasi, nelle provocazioni di Fabro, nelle esitazioni dell'Accardi e nei lunghi silenzi magnetici di Cy Twombly⁸ (il quale non risponde mai alle domande poste dalla Lonzi).

L'atto critico per Carla Lonzi scaturisce da un'attitudine personale, da una naturale e spontanea curiosità del pensiero e apertura dello sguardo nei confronti della realtà e delle persone. Per questo motivo doveva preservare il più possibile il contatto con il reale e l'esperienza sensibile, senza lasciarsi trasformare in categoria culturale o in ruolo sociale dal sistema istituzionale dominante. Con queste parole, ricche di suggestioni e rimandi autobiografici, Carla Lonzi cristallizza l'immagine di ciò che per lei rappresenta l'unico e possibile intervento critico:

Per me l'atteggiamento critico è coinciso con un bisogno d'intromissione nella situazione di altri. Se io devo identificare un momento in cui si è manifestata quella disposizione che, poi, doveva diventare critica d'arte... da piccola, ai giardini pubblici, se vedevo, per esempio, dei bambini con qualche grande che li sorvegliava, andavo lì a giocare, mi ricordo proprio quel senso di non voler più tornare indietro, di far parte di qualcosa d'altro [...] A me pare che i critici ce l'hanno questo fatto, questo senso di intromissione nelle cose altrui [...] Però, questo, andrebbe mantenuto allo stato puro, non andrebbe reso istituzione perché una volta che è reso istituzione, prende tutti i vizi delle istituzioni e delle ideologie. Il critico, invece di essere colui che è disponibile e ha bisogno, diventa colui il quale giudica e crea tutta una gerarchia e diventa una persona completamente non autentica, non più autentica. (Lonzi 1969: 34)

La singolare struttura di *Autoritratto* nasce come risposta a questa esigenza di sincerità, come estremo tentativo da parte di Lonzi di contrarre il più possibile la distanza tra il momento dell'incontro e del dialogo con l'artista (processo dell'enunciazione) e la sua trascrizione definitiva in testo (enunciato). La scelta di eliminare ogni tipo di mediazione interpretativa e di raccontare i rivolgimenti di un'epoca solo ed esclusivamente attraverso la pratica della conversazione e del confronto diretto, sono ennesime conferme del profondo divario tra la posizione di Lonzi e tutte quelle consuetudini critiche legate a meccanismi istituzionali e logiche di potere.⁹

Riflessioni intorno all'occupazione della Triennale di Milano e della Biennale di Venezia del 1968, osservazioni sulla contestazione e i movimenti studenteschi, considerazioni sul rapporto tra la figura del critico d'arte, le istituzioni, la politica, la cultura e la società e numerosi interrogativi aperti sull'arte e sulla sperimentazione di nuovi linguaggi definiscono l'ordito al contempo simbolico e strutturale di *Autoritratto*.

⁸ Carla Lonzi in molti suoi scritti dichiara che il suo oggetto privilegiato d'indagine è l'artista e non l'Arte, poiché quest'ultima è già una categoria culturale e perché è l'attività di creazione stessa a essere il vero momento critico da analizzare. Vedi: LONZI C., *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Scritti di Rivolta femminile, Milano 1978.

⁹ Una delle prime e radicali dimostrazioni d'intolleranza manifestate da Carla Lonzi verso l'attività critica tradizionale, avvertita sempre più coercitiva e mistificatrice, apparve in un articolo pubblicato il 13 dicembre del 1963 sulla rivista *L'Avanti!*, intitolato significativamente *La solitudine del critico*. In questo scritto Lonzi presenta il pensiero di Giulio Carlo Argan come forma emblematica di questo atteggiamento, definendolo *angosciato* e *angosciante* nel voler produrre continuamente conoscenza, schemi e definizioni in cui confinare opere d'arte e artisti. Vedi anche: LONZI C., "La critica è potere", in *NAC. Notiziario d'arte contemporanea*, n. 3, Edizioni Dedalo, Milano-Bari, dicembre 1970, pp. 5-6; MENNA F., "Processo alla critica", in *L'Avanti!*, Roma, 7 dicembre 1963, p. 3; ACCARDI C., "Siamo contro ogni super-potere", in *L'Avanti!*, Roma, 19 novembre 1963, pp. 4-5; AA.VV., "Un po' di umiltà signor critici!", in *L'Avanti!*, Roma, 2 novembre 1963, p. 3; AA.VV., "Dissensi sul convegno di Rimini", in *L'Avanti!*, Roma, 29 settembre 1963, p. 6.

Sono le animate discussioni della Lonzi con Carla Accardi, Pietro Consagra, Luciano Fabro e Giulio Paolini sul processo creativo, le inquietudini e le incertezze manifestate dagli artisti riguardo alla realizzazione delle loro opere e il ricco apparato fotografico presente nel testo, simile nella grana e nell'atmosfera evocata dalle immagini a un vecchio e prezioso album di ricordi, a comporre scheggia dopo scheggia l'immagine caleidoscopica e temporalmente differita di questo raro e singolare autoritratto.

Se osserviamo molto attentamente, infatti, noteremo che si tratta di un autoritratto molto, molto particolare, poiché ha la peculiarità di racchiudere e trattenere simultaneamente una molteplicità di volti, espressioni, emozioni e immagini contrastanti. Immagini di una società che stava cambiando, d'inquietudini e di speranze, di opere d'arte e di artisti e quella di una donna che ha compreso fino in fondo che nella contemporaneità l'unico autoritratto possibile e autentico era necessariamente e intrinsecamente multiplo, diffuso [Fig. 5].



Fig. 5: Giulio Paolini, *Autoritratto*, 1968, fotografia su tela emulsionata, 151 x 126 cm, Torino, Collezione privata.

Metafore

Tuttavia, in questo autoritratto così complesso e a più voci si sarebbe riconosciuta anche la stessa Sontag nel momento esatto in cui si accingeva a scrivere “Anziché di un’ermeneutica, abbiamo bisogno di un’erotica dell’arte?” (Sontag 1966: 26). Parzialmente, poiché è proprio nell’eccedenza, nel fuori registro e non nella totale coincidenza della sua immagine rispetto a questo autoritratto, che si radicalizza la differenza e la distanza dal pensiero della Lonzi. Se infatti convergono le loro riflessioni riguardo la necessità di destituire la storia e la critica d’arte da ogni *telos* e mistificazione interpretativa, attraverso un tipo di scrittura artistica che si costruisce e definisce il più possibile dall’interno, il rapporto che instaurano con la singolarità dell’opera d’arte è profondamente diverso. Come chi osserva troppo da vicino un oggetto, rischia di non coglierne più i lineamenti, le sporgenze e il rapporto con lo spazio circostante, così Lonzi, nella continua ricerca di una possibile identificazione tra momento critico e processo creativo, perde il contatto con l’esperienza, il fascino e la realtà sensibile dell’opera.

Sebbene il vedere stesso coincida già, per queste due critiche, con l’interpretare, tuttavia quest’ultimo è un vedere dissimile poiché nutrito e sospinto da necessità differenti. Lonzi spinge talmente tanto il suo sguardo in prossimità dell’opera d’arte e soprattutto del pensiero degli artisti, da non riuscire più ad un certo punto a vedere nulla; Sontag al contrario mantiene il proprio ad una certa distanza, sospeso in un intervallo percettivo che le permetterà di continuare a mettere a fuoco l’arte, i suoi linguaggi e i suoi incessanti mutamenti. Nello stesso modo in cui una costruzione prospettica permette all’occhio umano di scendere, scavare e osservare in profondità un’immagine, così il punto di fuga verso cui Sontag fa convergere la propria “visione erotica” dell’arte, le consentirà di guardare lontano senza il rischio di precipitare e collassare su se stessa.

È dunque nel riconoscimento, nell’interrogazione, nell’osservazione *a distanza* della forma e dello stile dell’opera d’arte, che gli sguardi e le sensibilità della Sontag e della Lonzi confliggono. Nel momento in cui Sontag introduce la dimensione dell’erotismo in rapporto all’opera d’arte, distinguendola dalla pornografia ovvero da un eccesso d’identificazione e di presenza del soggetto nei confronti di un contenuto, pone nuovamente e in modo significativo il problema del nostro rapporto con essa. Reinterrogando la natura controversa di questo dialogo, l’autrice individua nel *distacco* e non nella completa immedesimazione la possibilità della realizzazione dell’esperienza estetica. A questo proposito Sontag scrive:

Per quanto il lettore, l’ascoltatore o lo spettatore sia provocato da un’identificazione provvisoria tra ciò che c’è nell’opera d’arte e la vita reale, la sua reazione definitiva – nella misura in cui reagisce all’opera come a un’opera d’arte – deve essere distaccata, riposata, contemplativa, libera da emozioni, al di là dello sdegno e dell’approvazione. (Sontag 1965: 44)

Il suo “sguardo erotico” dell’arte non confonde, non s’illude e non implode su se stesso, poiché riscopre la necessità e il valore della distanza critica, percettiva e sensibile, rispetto all’opera d’arte, deflagrando,

al contrario, in una costellazione di odori, sapori, materiali, colori e *forme*. Sontag resta profondamente affascinata dal carattere oggettuale e sensuale delle opere, attratta dalle possibilità del medium e sedotta dai materiali, non ne prescinde mai. Nel 1964, subito dopo aver terminato la stesura di *Against Interpretation*, scrive *Notes on Camp* e nel 1965 *On Style*, aprendo una riflessione sul significato storico del concetto di stile e suggerendo la possibilità di riscoprire il fascino voluttuoso della dimensione dell'artificio nell'arte. La pubblicazione nel 1969 di *Autoritratto e l'abbandono*, sempre nello stesso anno, della collaborazione con la Galleria Notizie e con la rivista *Marcatrè* segnano, invece, il congedo definitivo della Lonzi dalla critica militante e il suo ingresso nell'esperienza femminista.¹⁰

In un passo molto significativo contenuto all'interno del saggio *On Style*, Sontag utilizza la figura della metafora per designare una particolare inclinazione del pensiero e dello sguardo nei confronti dell'opera d'arte, proponendo di rovesciare, come lei stessa descrive, "le metafore usate per lo stile che finiscono per mettere all'interno il contenuto e all'esterno lo stile" (Sontag 1965: 30). Alla metafora teleologicamente cristallina "dell'arte come giustificazione", per cui una forma deve necessariamente significare, Sontag sostituisce l'immagine seducente, inquieta e conturbante "dell'arte come forma di nutrimento" (Sontag 1965: 46).

È attraverso la lente squisitamente e provocatoriamente nietzschiana di questo radicale ribaltamento e slittamento di metafora per cui "la maschera è il volto" (Sontag 1965: 30), che Sontag riattraversa criticamente il problema e lo statuto della forma e della materia nell'arte contemporanea degli anni Sessanta e Settanta. Sontag non strappa via la maschera dall'opera d'arte poiché sa che è solo ed esclusivamente mediante il suo filtro, al contempo opaco e trasparente, che potrà continuare a osservare, interrogare e fare esperienza delle sue forme. È esattamente nel riconoscimento dell'unicità di questo spazio sensibile tra lo sguardo e la pelle dell'opera che risiede l'eredità, la ricchezza e la sorprendente attualità della sua visione dell'arte, dionisiacamente ed eroticamente profonda *in superficie* [Fig. 6].



Fig. 6: Jasper Johns, *False Start*, olio su tela, 170, x 137,2 cm, New York, Collezione privata.

¹⁰ Negli stessi anni in cui Lonzi inizia a comporre il suo *Diario di scritti femministi*, ovvero tra il 1973 e il 1977, Sontag si dedica alla scrittura dei saggi sulla fotografia. A questo proposito vedi: SONTAG S., *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1966 e LONZI C., *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano, 1978.

BIBLIOGRAFIA

- ACCARDI C. (1963), “Siamo contro ogni super-potere”, in *L'Avanti*, Roma, 19 novembre, pp. 4-5.
- BARTHES R. (1967), “The Death of the Author”, in *Aspen Magazine*, No. 5/6, New York [prima versione originale in francese: (1968), “La mort de l'auteur”, in *Manteia*, No.5, Vol. 4, Marsiglia, pp. 12-17].
- CARAMEL L. (1971), “Critica come cooperazione”, in *NAC. Notiziario d'arte contemporanea*, n. 1, Edizioni Dedalo, Milano-Bari, pp. 5-6.
- CASERO C., DI RADDO E. (2009), *Anni '70: l'arte dell'impegno*, Silvana Editoriale, Milano.
- CONTE L., IAMURRI L., MARTINI V. (2012), *Carla Lonzi. Scritti sull'arte*, et al. Edizioni, Milano.
- DE DOMIZIO DURINI L. (2005), *Harald Szeemann. Il Pensatore Selvaggio*, Silvana Editoriale, Milano.
- FOUCAULT M. (1969), *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Parigi.
- HEINICH N. (1995), *Harald Szeemann. Un cas singulier*, L'échoppe, Parigi.
- McSHINE K. (1970), *Information*, Metropolitan Museum of Modern Art, New York.
- LIPPARD L., CHANDLER J. (1968), “The Dematerialization of Art”, in *Art International*, vol. 12, n. 2, febbraio.
- LONZI C. (1963), “La solitudine del critico”, in *L'Avanti*, Roma, 13 dicembre.
- LONZI C. (1967), “Discorsi. Pino Pascali”, in *Marcatré*, n. 30-33, luglio, pp. 239-245.
- LONZI C. (1970), “La critica è potere”, in *NAC. Notiziario d'arte contemporanea*, n. 3, Edizioni Dedalo, Milano-Bari, pp. 5-6.
- LONZI C. (1978), *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano.
- LONZI C. (2010), *Autoritratto*, De Donato editore, Bari.
- SIEGELAUB S., WENDLER J. (1968), *The Xerox Book*, New York.
- SONTAG S. (1966 [1964]), *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar, Straus and Giroux, New York.
- SONTAG S., Editors of PAJ (1977), “On Art and Consciousness”, in *Performing Arts Journal*, Vol. 2, No. 2, pp. 25-32.
- SONTAG S. (1977), *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York.
- SONTAG S. (1994), “In Memory of Their Feelings”, in *Performing Arts Journal*, Vol. 16, No. 1, Body of Work, gennaio, pp. 1-8.
- SONTAG S. (1996), “Film and Theatre”, in *The Tulane Drama Review*, Vol. 11, No. 1, pp. 24-37.
- SZEEMANN H. (1969), *Live in your Head. When Attitudes Become Form (Works, Concepts, Processes, Situations, Information)*, catalogo della mostra, Kunsthalle Berne, 22.3-27.4 1969.
- SZEEMANN H. (1979), “A Rediscovery of Art Education as Adventure: the Museum of Obsessions”, in BLOTKAMP C. et al., *Museum in Motion? The Modern Art Museum at Issue*, Govt. Pub. Office, Gravenhage (Olanda), pp. 352-354.
- TRINI T. (1971), “Critica e identità”, in *NAC. Notiziario d'arte contemporanea*, n. 1, Edizioni Dedalo, Milano-Bari, p. 4.