

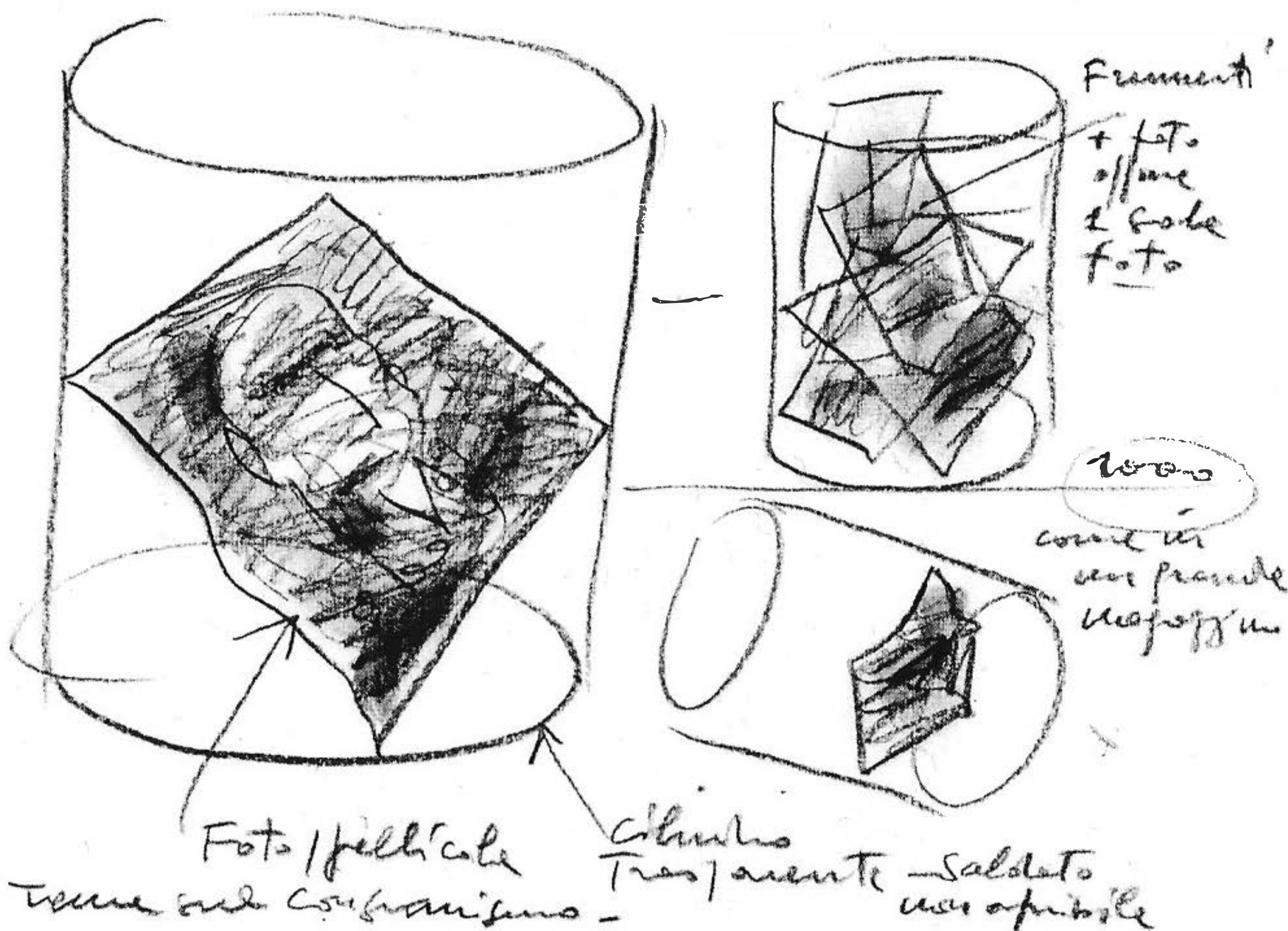
Effimero

Il dispositivo espositivo tra arte e antropologia

A cura di

Francesca **GALLO** e

Alessandro **SIMONICCA**



CSU

DOCUMENTI D'ARTE IMPEGNATA:
TRA RIVOLTA E RIVOLUZIONE: IMMAGINE E PROGETTO,
BOLOGNA, 1972-1973

Sara Catenacci

A Bologna, nell'inverno del 1972 manifesti scarlatti e bianchi striscioni annunciavano la mostra *Tra rivolta e rivoluzione: immagine e progetto*.¹ Oltre alla sezione dedicata alle arti visive, in musei, palazzi, teatri e circoli di quartiere erano ospitati cineforum e spettacoli teatrali, concerti, incontri ed esposizioni d'architettura, urbanistica, grafica e poesia visiva. Questa grande rassegna tematica e interdisciplinare seguiva le precedenti edizioni delle biennali internazionali della giovane pittura e, ampliandone le ambizioni, si proponeva di documentare quelle «espressioni culturali in cui i concetti di “immagine” e “progetto”» si sviluppavano in riferimento a un atteggiamento di intellettuali e artisti a cavallo «tra le posizioni della rivolta e della rivoluzione».² In altre parole, si guardava alla produzione culturale successiva al Sessantotto e, nella foga di raccoglierne testimonianze e retaggi, si tentava un primo bilancio d'impegno politico.

Si cercherà qui di spiegare da quale prospettiva e in che modo questo tentativo fu attuato, in particolare per le arti visive. *Tra rivolta e rivoluzione* riunisce per la prima volta diversi aspetti utili per comprendere l'impostazione delle esposizioni istituzionali negli anni Settanta, tra cui la riformata e politicizzata Biennale di Venezia. L'accento posto sul decentramento di attività e sedi, alla ricerca di partecipazione e consenso, e il taglio in bilico tra documentazione storica e registrazione dell'attualità ne fanno un caso di studio dai molteplici spunti.

¹ Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche (poi EBMA), *Tra rivolta e rivoluzione: immagine e progetto*, Catalogo della Mostra a cura di C. Pozzati (Bologna, Museo Civico, Palazzo D'Accursio, Palazzo dei Notai, Galleria Galvani, Quartieri del Comune, 25 novembre 1972-14 gennaio 1973), Bologna, 1972a.

² EBMA, *Comunicato n. 1*, Archivio storico dei Musei Civici d'Arte Antica (poi MCAA), Bologna, 20 aprile 1972b.

Una mostra istituzionale dopo il Sessantotto

Come le precedenti edizioni delle biennali, sia d'arte antica che contemporanea, *Tra rivolta e rivoluzione* fu organizzata dall'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche, che dal 1964 riuniva Comune, Università, Sovrintendenze e altri attori cittadini per promuovere un modello culturale rivolto al grande pubblico.³ Dopo le contestazioni alla Triennale di Milano e alla Biennale di Venezia del 1968, il dibattito sulla gestione della cultura e in particolare sulle mostre si era intensificato.⁴ Tra chi ne chiedeva l'abolizione e chi s'interrogava sul nuovo ruolo sociale che avrebbero dovuto assumere, l'Ente presieduto dal sindaco comunista Renato Zangheri decise di sperimentare le linee maggiormente in discussione nelle sedi istituzionali: attività interdisciplinari, coinvolgimento di ogni ceto sociale, iniziative decentrate e permanenti, non solo legate ai singoli eventi, ma che costituissero possibilmente un centro di documentazione o, nel caso di Bologna, un museo a venire.⁵ Sotto il coordinamento del critico Franco Solmi, s'istituì un'apposita commissione che si definirà poi, con aggiunte e abbandoni, nel comitato organizzatore della mostra, formato da Giovanni Maria Accame (urbanistica e architettura), Eliseo Fava (musica e comunicazione di massa), Vittorio Girotti (decentramento), Fiorenzo Guidoreni (cinema), Wladimiro Zocca (teatro), Concetto Pozzati e Solmi stesso (arte/iconografia politica).

Sin dall'inizio l'intenzione fu di dedicare la mostra alla «contestazione».⁶ Da un lato, si desiderava proseguire il percorso delle prime due

³ G.M. Restuccia, «L'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche. Un fondo riscoperto al Museo d'Arte Moderna di Bologna», in *Figure. Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici dell'Università di Bologna*, gennaio 2014, 1, p. 157-167, <http://figure.unibo.it/article/view/4088>

⁴ Cfr. «Incontro per una mostra. Atti delle assemblee sulle arti figurative tenute a Reggio Emilia il 17 e 27 maggio '69 e 14 marzo '70», in *NAC*, giugno-luglio 1971, 6/7.

⁵ Cfr. *Nuovo ordinamento dell'Ente autonomo «La Biennale di Venezia»*, Atto C. 3579, proposta di legge, testo unificato approvato dal Senato della Repubblica, 20 luglio 1971. In attesa dell'apertura di una sede per la Galleria d'Arte Moderna di Bologna, le mostre dell'EBMA ne costituiscono una prova generale. Se Solmi preferiva sviluppare un'istituzione simile all'ARC diretta a Parigi da Pierre Gaudibert, Accame e Renato Barilli proponevano come modello le Kunsthalle tedesche. Cfr. F. Solmi, «lettera a L. Cremonini», Bologna, 3 maggio 1971; G.M. Accame, R. Barilli, «La mostra in fase di progettazione...», Bologna, 10 novembre 1971, in *MCAA*.

⁶ Intenzione di Solmi era sviluppare ulteriormente l'idea di «contestazione del padre» presente nelle prime due biennali da lui curate, cfr. F. Solmi, op. cit., 1970.

biennali, *Il presente contestato* (1965) e *Il tempo dell'immagine* (1967) vicine alle posizioni della *Nouvelle Figuration* nell'elaborazione di un'estetica coinvolta negli avvenimenti contemporanei; dall'altro si voleva esplorare il potenziale di una mostra internazionale che presentasse una documentazione storica allargata, come *Art in Revolution: Soviet Art and Design Since 1917* portata con successo a Bologna da Solmi stesso nel 1971.⁷

«L'immagine in rivolta» fu la prima proposta adottata. Spiccavano già in questo primo approccio la tendenza ad affrontare il tema attraverso il campionamento di materiali di varia provenienza e il valore attribuito all'efficacia comunicativa, soprattutto visiva.

«Nel mondo occidentale che non ha conosciuto, in questo secolo, alcun processo rivoluzionario compiuto, l'immagine è stata uno degli strumenti attivi della critica e di rivolta. [...] L'atteggiamento dell'immagine in rivolta si ritiene potrebbe essere documentato su un piano internazionale attraverso [...] le manifestazioni dell'«underground» americano ed europeo, la partecipazione di artisti ai fatti del Maggio francese e della contestazione europeo-americana, [...] ai movimenti giovanili sviluppatisi in Germania e in Italia oltreché nei paesi del nord-europa. Vi è una grande quantità di materiale a disposizione che potrebbe essere raccolto e che concerne non soltanto le arti figurative, ma il teatro, il cinema, l'urbanistica, la musica [...]».⁸

Si andava delineando in questo modo una mostra che riuniva in una cornice istituzionale un'antologia dei prodotti di diverse esperienze italiane e internazionali come eterogenee testimonianze di lotta e impegno politico. Si poteva così assistere alla proiezione di film d'intervento e documentari «militanti» o «movimentistici», esclusi dalla grande distribuzione, come *Storia segreta del dopoguerra: dopo la guerra di Tokyo* di Nagisa Oshima (Giappone, 1970), *Cronaca di un Gruppo* di Ennio Lorenzini (Italia, 1968), il documentario collettivo *Le Joli Mois de Mai* (Francia, 1968), *Uruguay: guerriglia urbana* di Romano Scavolini (Italia, 1971) e molte altre testimonianze dagli Stati Uniti, dall'Africa, dall'Asia e dai paesi latino-americani. Una programmazione d'ispirazione terzomondista, che tentava di raccogliere i frutti dell'acceso dibattito

⁷ *Art in Revolution. Soviet Art and Design Since 1917*, Londra, Hayward Gallery, 26 febbraio-18 aprile 1971; Bologna, Museo Civico, 9 luglio-8 agosto 1971.

⁸ «Progetto stilato dalla commissione», in *MCAA*, Bologna, 16 novembre 1971, p. 1.

in ambito cinematografico sviluppatosi già a Pesaro e Venezia.⁹ In modo simile, la sezione teatrale presentava, tra gli altri, materiali del Living Theatre, del Black Theatre, del Teatro Campesino, del Theatre du Soleil e, in Italia, di gruppi come La Comune, Nuova Scena o dal teatro di Giuliano Scabia; così come la sezione *Musica, audiovisivi e comunicazione di massa* organizzava concerti di «free-jazz» e musica popolare, mostre di poesia visiva, manifesti e grafica d'intervento, incontri sulla comunicazione, i nuovi media e le tecniche di «controinformazione».¹⁰ Atteggiamenti «ribelli» erano rappresentati in urbanistica, architettura e design dalle ricerche di Enzo Mari, dalla *Roma da disfare* di Leonardo Mosso e Italo Insolera e dal piano partecipato per Rimini di Giancarlo De Carlo tra gli altri, mentre grande visibilità era data ai progetti per il restauro del centro storico bolognese di Pier Luigi Cervellati.

Accanto alle «immagini» s'inserivano dunque i «progetti» per registrare, come poi sarà specificato nel comunicato stampa definitivo, «un tipo di rivolta che oggettivamente, e sia pure anche in dimensione utopistica, tende a farsi rivoluzione».¹¹ L'ambiguità di quest'ultima definizione è palese e volontaria. La commissione scelse di ovviare così al dibattito irrisolto riguardo a un preciso taglio da dare alla mostra. Da «contestazione» si era passati a «immagine in rivolta», per poi attenersi all'incerto margine «tra rivolta e rivoluzione», che lasciava ampi spazi di manovra per l'inserimento di novità dal panorama internazionale, aggiornate su modelli come la mostra itinerante *Kunst und Politik*, accanto a presenze italiane già conosciute.¹²

A riprova del carattere problematico del tema, si decise di promuovere come momento centrale della rassegna un incontro in cui l'interrogativo in discussione era: «può esistere un'arte rivoluzionaria o non esiste arte rivoluzionaria in quanto arte?», e quindi proporre un'«autocritica

⁹ Cfr. «Pesaro '68, documento 2 del Movimento studentesco», in EBMA, op. cit., 1972a, p. 165-167; le *Giornate del cinema italiano* (Venezia, 23 agosto-3 settembre 1972), manifestazione organizzata dalle associazioni degli autori cinematografici in aperta polemica con la Mostra del Cinema ufficiale.

¹⁰ Entrambe le sezioni erano realizzate in collaborazione con l'Ente autonomo Teatro comunale di Bologna.

¹¹ EBMA, op. cit., 1972b.

¹² *Kunst und Politik*, Catalogo della Mostra a cura di G. Bussmann (Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 31 maggio-16 agosto 1970), Badischer Kunstverein, 1969.

dell'intellettuale nei confronti dell'impegno politico».¹³ Nelle due giornate dell'incontro si alternarono gli interventi di critici e storici dell'arte affermati, come Alberto Boatto, Maurizio Calvesi, Luciano Caramel, Enrico Crispolti, Antonio Del Guercio, Filiberto Menna, Pierre Restany e Lea Vergine, oltre che di architetti, artisti e scrittori, ciascuno dei quali, in modo più o meno disilluso, riportava le proprie frustrazioni, negazioni od ostinate proposizioni d'intento militante.¹⁴

Il momento discorsivo, come accadeva nella maggior parte delle riviste e tribune culturali di quegli anni, costituiva nelle intenzioni il culmine della rassegna, produttore d'infiniti comunicati e resoconti, mentre la scelta delle opere d'arte da esporre provocava invece non pochi dilemmi. Se dunque era in dubbio l'esistenza stessa di un'arte rivoluzionaria, poiché irrimediabilmente compromessa con il mercato, e allo stesso tempo si constatava l'interesse degli artisti per il dato politico, quale criterio comune adottare nel selezionare le opere per la sezione dedicata alle arti visive?

«perché quello dell'arte resta un problema aperto».¹⁵

Che i manifesti e la grafica d'intervento, sull'esempio del parigino Atelier Populaire, fossero la manifestazione più autentica e vitale di creatività militante era la posizione prevalente all'interno della commissione. Analogamente, si suggerì di considerare l'operato degli artisti dal punto di vista del contenuto rappresentato e dell'inequivocabilità, o quasi, di una sua lettura ideologica. Una selezione che si basava quindi sull'immediata evidenza visiva dell'intenzionalità politica di questi prodotti, lasciandosi alle spalle sia le sperimentazioni più audaci, quegli slanci utopici irrealizzabili nel tempo e nello spazio, sia una riflessione sulle forme che stava assumendo la creatività contemporanea.

Invece che interrogare ricerche e poetiche, si fece delle opere un uso «illustrativo», sintetizzato nel titolo della sezione dal binomio «arte/iconografia politica».¹⁶ Così come fotografie e testi corredevano il voluminoso catalogo della mostra, le opere d'arte scelte da Solmi e Pozzati si succedevano l'una alle altre in un allestimento museale di tipo tradizionale.

¹³ «Invito a un incontro-dibattito», lettera riprodotta in EBMA, op. cit., 1972a, p. 696.

¹⁴ Cfr. F. Belloni, *Impegno, ricerca, azione. Militanza artistica in Italia, 1968-1972*, Roma, 2015, cap. IV.

¹⁵ F. Solmi in EBMA, «Verbale di riunione della commissione», Bologna, 22 aprile 1972c, in *MCAA*, p. 4.

¹⁶ Cfr. EBMA, op. cit., 1972c; EBMA, op. cit., 1972a, p. 36-37.

C'erano dunque *Compagni compagni* (1968), *Tutti morti* (1970) e il rosso *NO* (1960) di Mario Schifano, le *silhouette* nere con bandiere rosse dei "cortei" di Franco Angeli e le grandi sagome in legno de *La Cina* (1966) di Mario Ceroli. Tra i quadri-specchio di Michelangelo Pistoletto si decise di esporre *Comizio X* (1965) e venne proiettata la diapositiva di *L'oriente è rosso, l'occidente è nero* (1970) di Vettor Pisani, che mostrava una piccola stella rossa, discretamente ma salacemente posta nella piazza del Campidoglio di Roma.

Non mancavano, appoggiate a basi bianche, le sculture in bronzo e ferro di Alik Cavaliere (*W la libertà*, 1969 e 1970, *E gli uomini vollero piuttosto le tenebre che la luce*, 1967), mentre una grande sala, intitolata *Spazio politico*, era riservata alle opere di Emilio Vedova; quasi una breve monografica, dove l'artista veneziano presentava parte della sua produzione pittorica e grafica dalla metà degli anni Sessanta al 1972, la «linea-neon-freccia-rossa» realizzata per la collettiva *100 artisti per il popolo del Vietnam* alla Galleria Bevilacqua La Masa e alcune fotografie delle contestazioni alla Biennale nel 1968, che lo ritraevano insieme ai manifestanti.¹⁷

Una sala più piccola ospitava l'ambientazione della performance *Ebrei* (1971) di Fabio Mauri: vari oggetti quotidiani le cui etichette, nomi propri in caratteri ebraici, ne suggerivano un'oscena provenienza.¹⁸ Era poi presentata parte del ciclo pittorico iniziato quell'anno da Renzo Vespignani e dedicato alle vicende italiane tra le due guerre, con le sue "madri dell'intervento", gli squadristi e ambigui nudi alle colonie marine.

Tra le presenze internazionali, l'americano Edward Kienholz con *Sawdy* (1971-1972), multiplo di *Five car stud* (1969-1972) il grande, sensazionale *tableau* allestito lo stesso anno a *documenta 5* a Kassel che inscenava, con manichini a grandezza naturale, la castrazione di un nero alla luce dei fanali di cinque automobili, sotto gli occhi della sua ragazza bianca. I multipli erano composti da portiere di automobili accompagnate da targa e numero dove, al posto del finestrino, era montata la fotografia del *tableau*. Un episodio di violenza razzista era inoltre il soggetto di *Policeman and rioter* (1967, figura 36), scultura iperrealista di Duane Hanson, parte della più complessa ma perduta *Race riot*; sempre di Hanson, erano esposti i soldati agonizzanti di *Vietnam scene* (1967). Militari, o piuttosto antimilitaristici, erano alcuni dei temi

¹⁷ Cfr. notizia della mostra in *L'Unità*, 28 ottobre 1972, p. 19.

¹⁸ A Bologna l'allestimento era accompagnato dal testo *Ebrei* di Mauri e dalla fotografia di Elisabetta Catalano della performer con la stella di David sul petto, cfr. fotografia di allestimento in *MCAA*.

dei quadri-bassorilievo dello spagnolo Rafael Canogar, premiato alla Biennale di San Paolo nel 1971, e degli assemblaggi di Antoni Miralda.

Il tedesco Hans Haacke era presente con la sua indagine fotografica sulle proprietà abitative a Manhattan, c'era poi Robert Morris con cinque studi per immaginari memoriali di guerra.¹⁹ Alle popolari immagini del Vietnam, del Che e Hồ Chí Minh erano dedicati alcuni oli, serigrafie e collage di Joe Tilson, mentre l'ironico acrilico *Long Live the Great Leap Forward* (1966-67) dell'inglese Patrick Proctor riuniva in un unico palcoscenico rosso giovani leve americane, ragazzi in giacca di pelle, i Rolling Stones e ritratti di Bob Dylan e del Presidente Mao.

Roberto Sebastián Matta, cui Bologna aveva dedicato una prima grande personale già nel 1963, aveva realizzato un assemblaggio in legno e cartapesta, *Babbo Napalm il mostro della guerra*, che arse la notte di capodanno in Piazza Maggiore, per protesta contro la ripresa dei bombardamenti in Vietnam e come arcaico rito di buon auspicio.²⁰ Se l'artista cileno figurava come uno dei padrini della mostra, spiccava l'assenza di Renato Guttuso.²¹ Eppure il quadro de *I funerali di Togliatti* era in preparazione in quegli stessi mesi. Donato dall'artista al PCI, viaggerà in diverse sedi italiane e internazionali prima di fermarsi alla neonata Galleria d'Arte Moderna di Bologna nel 1975. L'assenza di Guttuso segnalava il tentativo di dare un indirizzo diverso alla mostra rispetto alle narrazioni storiche, di taglio realista, dedicate finora in Italia ad arte e politica.²² Le «composizioni» selezionate dovevano necessariamente interessare l'arco cronologico adottato, dal 1968 al 1972, e soprattutto soddisfare un crescente bisogno di far presa sul presente.²³

Documenti di un recente passato e cronache del presente

«Questa sezione non si costituisce come mostra d'arte, così come le altre sezioni non sono festivals del cinema, del teatro, della musica

¹⁹ H. Haacke, *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971*, 1971, installazione; R. Morris, *Five War Memorials*, 1970, litografie in bianco e nero.

²⁰ EBMA, *Comunicato stampa*, 30 dicembre 1972, in *MCAA*; R. Sebastián Matta, "Napalm contro l'egoismo e l'altro", in *EBMA*, op. cit., 1972a p. 153-154.

²¹ Cfr. F. Belloni, op. cit., 2015.

²² Cfr. *Arte contro 1945-1970, dal realismo alla contestazione*, Mostra a cura di M. de Micheli, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Arezzo, giugno 1970.

²³ Cfr. F. Solmi, lettera a Leonardo Cremonini, Bologna, 26 maggio 1972, in *MCCA*.

ecc. Si tratta di una raccolta, certo parzialissima, di documenti che possono essere anche visti come testi d'arte, se valutati con il metro esclusivo dell'estetica.»²⁴

Così precisava Solmi nella sua introduzione alla sezione *Arte/iconografia politica*, sottolineando inoltre l'intenzione di interrogare, in modo aperto, l'ambiguità delle "immagini" presentate. Pozzati invece perorava la propria posizione che, in modo schematico, divideva le tipologie di rapporto tra l'arte e la politica secondo risultati più o meno riduttivi o mistificatori, fatta eccezione per quei casi in cui l'atto creativo si poneva al servizio diretto della militanza. Con le debite sfumature, in entrambi i casi il problema di un'arte impegnata si misurava, ancora, sul terreno del contenuto (figura 35).

Come abbiamo visto l'interesse era rivolto all'enunciato dell'opera, quello più immediato, meglio ancora se di protesta o denuncia. Se poi questo messaggio era stato censurato o aveva creato scalpore, questo non faceva che testimoniare ancor di più l'attualità e l'importanza del lavoro.

Si presentò così a Bologna il pannello realizzato da Emilio Scavino e Alik Cavaliere, *Omaggio all'America Latina* (1971), ritirato l'anno precedente alla Biennale di San Paolo del Brasile dai funzionari del Consolato italiano. L'atto di censura dell'opera, dedicata ai martiri delle lotte democratiche nei paesi latinoamericani, fu denunciato da giornali e riviste di settore e divenne oggetto d'interrogazione al Ministero degli Affari Esteri, la cui risposta, insieme ad altri documenti ufficiali, fu pubblicata nel catalogo della mostra.²⁵ Altre due opere note per le loro vicende espositive erano *Le grand Méchoui* (1971-1972), realizzazione collettiva de La cooperative des Malassis, e *I funerali dell'anarchico Pinelli* (1972) di Enrico Baj (figura 37).²⁶

Le grand Méchoui, ou 12 ans d'histoire en France (1971-1972) fu ritirata dal collettivo di pittori francesi dalla rassegna voluta da George Pompidou al Grand Palais, 60-72. *Douze ans de l'art contemporain*, dopo che la polizia aveva violentemente represso le manifestazioni durante l'inaugurazione. In una sequenza lunga 65 metri, si narrava la grottesca storia della "carcassa" della Quinta Repubblica francese, dall'insediamento del generale de Gaulle all'ipocrita "Expo

²⁴ F. Solmi, in EBMA, op. cit., 1972a, p. 37.

²⁵ EBMA, op. cit., 1972a, p. 68-69.

²⁶ La cooperativa era formata dagli artisti Henri Cueco, Latil, Lucien Fleury, Michel Parré e Gérard Tisserand.

Pompidou".²⁷ Baj aveva realizzato una scenografica installazione in ricordo di Giuseppe Pinelli, l'anarchico trovato morto sotto le finestre della Procura di Milano nel dicembre 1969, dove era stato interrogato riguardo la strage di Piazza Fontana. L'opera, d'ispirazione picassiana, avrebbe dovuto essere esposta nella Sala delle Cariatidi di Palazzo Reale a Milano, ma il giorno stesso dell'apertura, il 17 maggio 1972, fu ucciso il Commissario Capo Luigi Calabresi, indagato per l'omicidio colposo di Pinelli, la mostra venne rimandata e mai più aperta. Di fatto l'opera fu visibile al pubblico per la prima volta a Bologna, l'Ente pubblicò nel catalogo il testo scritto da Baj per la mostra milanese e le testimonianze di Crispolti e Herbert Lust.²⁸

Per rendere più chiara la seppur confusa configurazione della mostra, si può forse dire che a *I funerali di Togliatti* si preferirono quelli di Pinelli; piuttosto che celebrazione e continuità, si cercò una tempestiva, quasi cronachistica registrazione dei "fatti d'arte" impegnati nella denuncia politica.

Da un lato dunque *Tra rivolta e rivoluzione* dispiegava una documentazione parziale ma pertinente all'unità di tempo scelta, gli anni immediatamente successivi al Sessantotto, dall'altra presentava una ricognizione lanciata verso il dato attuale, ma priva di una sua analisi critica. Questo accadeva anche per quanto riguardava l'esposizione di materiali non artistici, come quelli riguardanti il lavoro presso l'Ospedale Psichiatrico di Gorizia dell'équipe di Franco Basaglia, allora guidata da Domenico Casagrande e dimessasi clamorosamente nell'ottobre del 1972.²⁹

Omaggi ed enunciati politici, storie di pratiche antiautoritarie e progetti riformisti erano radunati sotto il comune denominatore di un rigoroso impegno democratico, che poco aveva a che fare con una prospettiva teleologica rivoluzionaria. Da questo modello di mostra "documentaria", storicistica e didattica, che rilevava ma non produceva nuovi progetti creativi, non poche esperienze erano escluse. Fatta eccezione per Valentina Berardinone, nella sezione cinematografica, la

²⁷ "Méchoui", nella cucina nordafricana, montone o agnello arrostito per intero.

²⁸ Baj, *un quadro. I funerali dell'anarchico Pinelli*, riproduzione anastatica del catalogo del 1972 pubblicata in occasione della mostra Baj, *un quadro*, Milano, Palazzo Reale, 21 giugno-2 settembre 2012, Milano, 2012; EBMA, op. cit., 1972a, p. 48-49, 148-152.

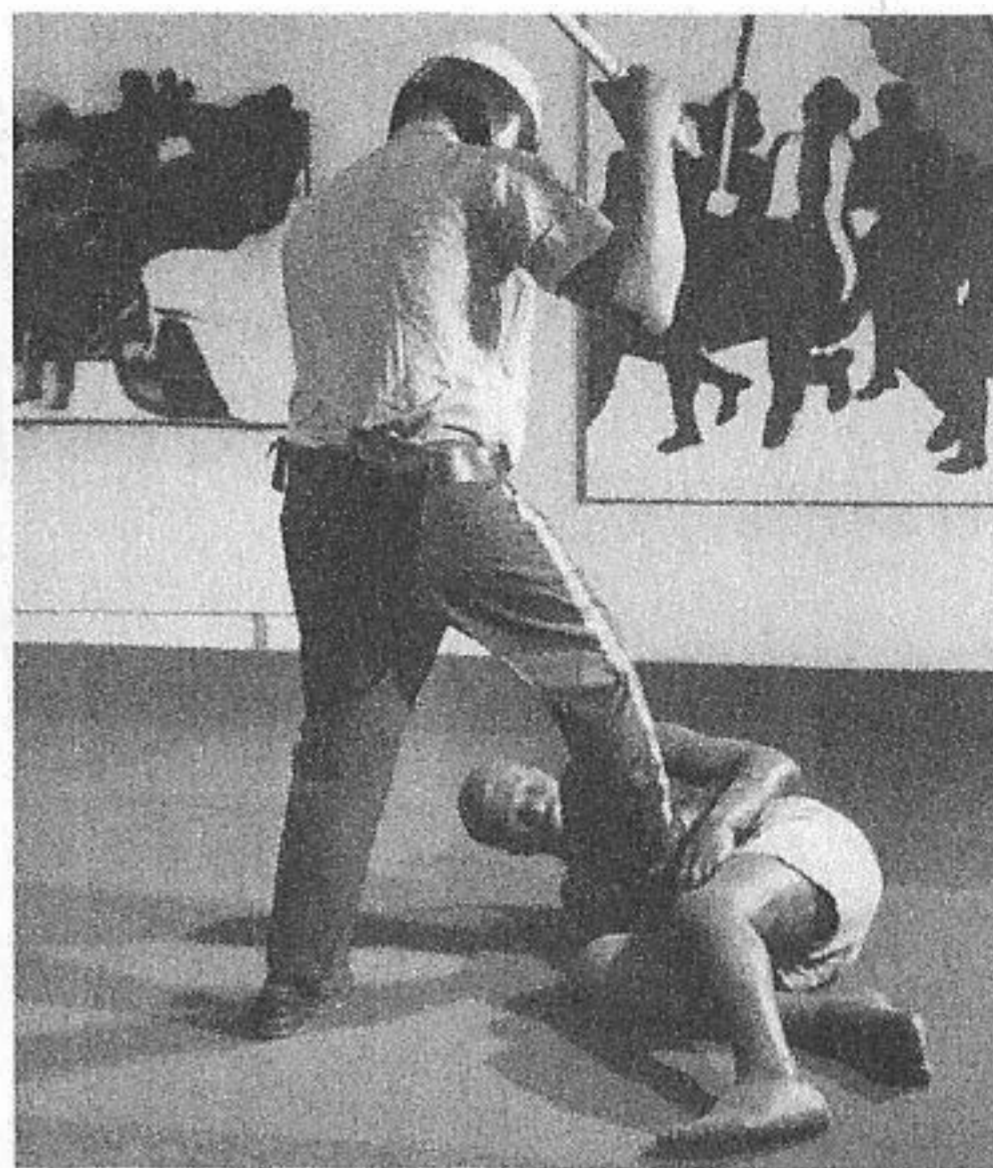
²⁹ EBMA, op. cit., 1972a, p. 643-682.

presenza delle donne era quasi nulla. Soprattutto, in nome di un'immediata riconoscibilità politica si ignorava la complessità di molte esperienze. Tra le file delle neo-avanguardie come dei numerosi "operatori culturali", alcuni dei quali presenti nella sezione teatrale, si provava a ridurre la distanza tra produttore e fruitore, tra politica e forme della creatività, che erano immagine, ma anche parola, corpo e suono, odore e gesto, esperienza e pensiero allo stesso tempo.



35. *Tra rivolta e rivoluzione*, veduta di allestimento, in primo piano Duane Hanson, *Policeman and rioter*, 1967, Archivio fotografico Musei Civici d'Arte Antica, Bologna.

37. Enrico Baj, *I funerali dell'anarchico Pinelli*, 1972, Archivio fotografico Musei Civici d'Arte Antica, Bologna.



36. *Tra rivolta e rivoluzione*, veduta di allestimento della mostra dei manifesti presso il complesso del Baraccano, Archivio fotografico Musei Civici d'Arte Antica, Bologna.

