

Editoriale

*Sembra che il quarantennio, l'arco di tempo ormai necessario per la piena maturità di una generazione, sia anche la distanza temporale giusta per avviare una ricognizione storica di fatti ed eventi dell'arte, già oggetto di dibattiti a caldo al momento del loro darsi, poi accantonati, una volta che nell'avvicinarsi incalzante degli sperimentalismi – più o meno tali – essi si siano dimostrati obsoleti, perlomeno bersaglio di una reazione. Così, nel 1996, un testo chiave del critico americano Hal Foster, *The Return of the Real*, ha innescato una revisione delle ricerche seguite dalla metà degli anni Sessanta. La rilettura è stata particolarmente calzante per quanto era avvenuto fra i Sessanta e i Settanta, in quel giro di anni che registra la virata fra Modernismo – la progressione teleologica del fare artistico, ordinata secondo un progetto che conferiva all'operare estetico una centralità nel trasformarsi dell'apparato percettivo – e Postmodernismo – il disincanto dell'accettarsi in uno statuto di epigoni, le cui prospettive sono orientate a ritroso o trasversalmente, secondo i modi di un dispendio, fagocitante, di pratiche di citazione, appropriazione e ibrida commistione di generi e linguaggi. L'osservatorio di Foster era quello della metà degli anni Novanta, un frangente segnato, specie negli Stati Uniti, dal trauma dell'Aids, dall'affluenza della New Economy, dalle strategie di politica globale seguite al crollo dei blocchi Est-Ovest. Ne conseguiva una lettura dei decenni pregressi sul doppio parametro di psicoanalisi e sociologia, di centralità del corpo fisico, nei modi singolarmente incarnati del percepire, e insieme del corpo sociale, all'opposto condizionato da modi ormai totalizzanti di produzione e consumo di massa. Nella serialità in particolare, divenuta tratto costitutivo della cultura e non più dei soli processi di fabbricazione industriale – come testimoniavano appunto i due casi polari e sincroni di Warhol e dei minimalisti, citati in apertura del libro di Foster – veniva riconosciuto l'attentato definitivo all'opera come rappresentazione, dato che la ripetizione scinde del tutto il nesso con il referente. D'altra parte, una nuova consapevolezza della dimensione del tempo – evidente nell'approccio fenomenologico dei minimalisti – veniva a scardinare la sancita autonomia dell'opera verso gli orizzonti delle inedite pratiche artistiche configuratesi alla fine dei Sessanta.*

*Serie e tempo, quest'ultimo centrale in un recente contributo sull'arte dei Sessanta, *Chronophobia*, di Pamela Lee, mi hanno motivato in una rilettura del testo, del 1962, di George Kubler *The Shape of Time*, da cui la stessa Lee prende le mosse, vedendone il presagio dell'arte a venire. Piuttosto, il concetto kubleriano di feedback, la consapevolezza che l'osservatorio da cui si guarda conferisce valenze inedite alla lettura del passato, mi è parso come lo strumento metodologico più atto sia a situare le tesi stesse di Kubler, debitrice di un contesto artistico ad esse immediatamente precedente, sia a prestare un'ulteriore chiave interpretativa a quanto avvenuto nei Sessanta e primi Settanta. L'evidenza che il punto di vista odierno muove da ricerche artistiche ormai del tutto segnate dalla tecnologia digitale nelle procedure, e dal flusso di informazioni che questa convoglia nei contenuti, mi ha infatti indotto a cogliere nel testo di Kubler un approccio al tema della serie, sia eccedente il formalismo che estraneo a riflessioni sociologiche, e piuttosto svolto in coincidenza con la coeva cibernetica, in una riproposta del parallelo di arte e scienza che trovava, nello stesso 1962, un'altra determinante conferma nel testo di Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolution*. Ne è stata, così, illuminata la raccolta dei contributi presentati in questo fascicolo, tutti nutriti da ricerche documentarie, molte di archivio, tali da arricchire, o anche questionare tramite il feedback, invalsi parametri interpretativi. La recezione del Minimalismo in Italia, con la Biennale del 1968, è ben motivata, come dimostra Luisa Giacobbe, da un paradigma della scultura quale dispositivo attivato dalla mobilitazione percettiva dell'osservatore. Nella sua ricostruzione della mostra *Spaces*, allestita al MoMA nel 1969, Riccardo Lami propone una lettura dell'*environment* come complesso interagente di una pluralità di fattori, con forte centralità delle componenti tecnologiche, secondo un *system approach* riconducibile alla teoria degli insiemi. Ambienti dove, al di là di emergenze oggettuali, accadono eventi affidati all'impalpabilità della comunicazione e dell'interrelazione polisensoriale sono anche quelli delle performances svolte nella galleria fiorentina *Schema*, recuperate da Desdemona Ventroni. Nella definizione, allora coniata da Bonito Oliva, di territorio magico e di comunità concentrata, si indicano luoghi e atteggiamenti atti a una corrispondenza energetica tra artista e spettatore. Tale sembra anche essere la motivazione della pittura ambientale degli esordi di Paladino e de Maria, restituita da Denis Viva alle sue matrici installative, alla dimensione «espansiva», coinvolgente, di una teoria dei sistemi intesa in senso performativo, e che viene così a costituire un insospettato terreno d'incubazione per la stessa, successiva, *Transavanguardia*.*

M.G.M.