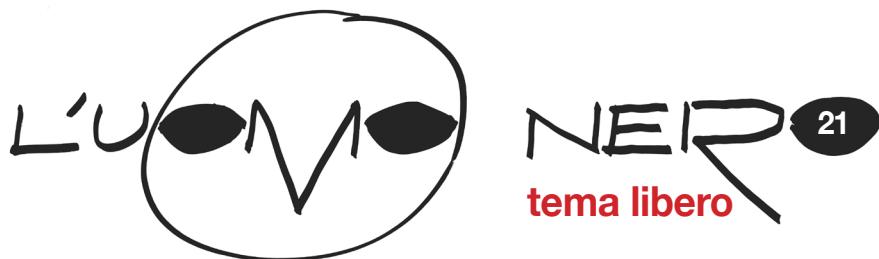




tema libero

L'uomo nero
Materiali per una storia
delle arti della modernità

Nuova serie, anno XX
n. 21, ottobre 2023



L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità

nuova serie, anno XX, n. 21, ottobre 2023

direzione:

Silvia Bignami, *Università degli Studi di Milano*
Antonello Negri, *Università degli Studi di Milano*
Paolo Rusconi, *Università degli Studi di Milano*
Giorgio Zanchetti, *Università degli Studi di Milano*

comitato scientifico:

Yves Chevrefils Desbiolles, *Imec – Institut mémoires de l'édition contemporaine, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe – Paris*
Davide Colombo, *Università degli Studi di Milano*
Rossella Froissart, *EPHE-PSL – École Pratique des Hautes Études, Paris*
Ana Magalhães, *USP – Universidade de São Paulo*
Jeffrey Schnapp, *Harvard University*



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
CACtUS – CENTRO ARTE CONTEMPORANEA DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI E AMBIENTALI
via Noto 6, 20141 Milano
tel. +39 02 50322000
<https://riviste.unimi.it/index.php/uomonero/>
e-mail: uomonero@unimi.it

redazione:

Davide Colombo
Irene Cimò
Giulia K. Colombo

*impaginazione e copertina:
intermezzo per L'uomo nero*

progetto grafico:
Anna Steiner, Studio Origni-Steiner, Milano

ISSN 2974-6620

Copyright © 2023, degli autori

Il logo dell'Uomo nero è disegnato da Anna Steiner.

in quarta di copertina:

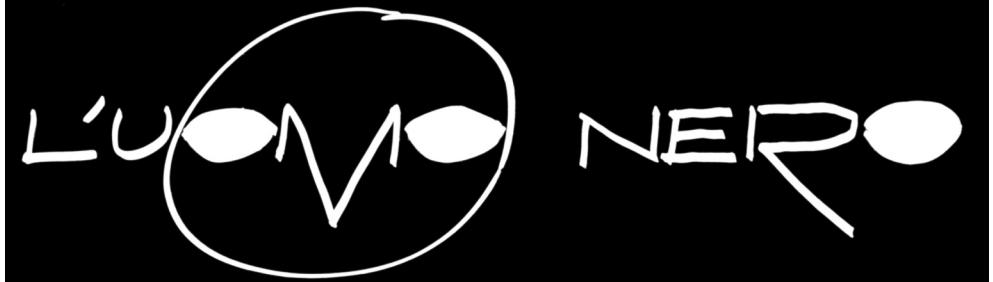
- Mary Georgiana Caroline Filmer, pagina dal *Filmer Album*, anni Sessanta dell'Ottocento, Collezione Paul F. Walter.
- Giosetta Fioroni, *L'immagine del silenzio*, 1964 (opera distrutta). Per concessione della Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni.
- Installazione dei videotape di *Print-Out (per George Brecht)* alla Rotonda di via Besana, 1971, Archivio privato Luciano e Maud Giacardi, Varese. Foto Luciano Giacardi. Courtesy Maud Ceriotti Giacardi.
- Manifesto di presentazione del monumento a Roberto Franceschi alla Biennale di Venezia del 1976, © Fondazione Roberto Franceschi Onlus.
- Giuliano Lombardo, *Disordinazione*, Roma, fermata della metropolitana di Piazza di Spagna, 24 ottobre 1994. Courtesy Giuliano Lombardo.
- Invito della mostra *Grazia Varisco. Random walks by random numbers*, Milano, Galleria del Naviglio, 1974. Milano, Archivio Grazia Varisco.
- Gabriele Mucchi, *Storia del Cagnolin Moz-Cova (nás to e lengua tova sott'a la soa cova)*, Milano, 1944. Riproduzione fotostatica, Università degli Studi di Milano, Centro Apice, Fondo Gabriele Mucchi. Per gentile concessione di Susanne Arndt Mucchi

“L'uomo nero” è una rivista scientifica classificata dall'ANVUR—Agenzia Nazionale di Valutazione del sistema Universitario e della Ricerca in classe A per l'area 10 (Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche) a partire dal 2012.

Tuttavia quando diversamente indicato, i contenuti della rivista sono distribuiti con licenza Creative Commons CC-BY-SA Attribuzione - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale.

citazione:

“L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità”, 20 (21). Recuperato da https://doi.org/10.54103/2974-6620.uon-v20n21_2023



Materiali per una storia delle arti della modernità

anno XX, n. 21, ottobre 2023

3

L'uomo nero

L'Uomo nero va fuoritema

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
CACtUS – Centro Arte Contemporanea
dell'Università degli Studi
Dipartimento di Beni Culturali
e Ambientali

Tema libero

9

Federica Muzzarelli
Album di famiglia e scrapbook vittoriani. Fotografia e femminismo nella seconda metà dell'Ottocento

27

Letizia Giardini
1956-1964, incontrare l'America a Roma e Parigi. L'evoluzione del linguaggio figurativo di Giosetta Fioroni dalle tele informali agli Argenti

49

Irene Boyer
L'implicazione della registrazione videografica negli happenings di Allan Kaprow. Il caso di Print-Out (per George Brecht), Milano, 1971

71

Andrea Capriolo
Attorno al monumento in ricordo di Roberto Franceschi. Metafora, invenzione strutturale e funzionalità nel dibattito della cultura militante di metà anni Settanta

Sara Molho
"Abitare i confini". Esperienze relazionali a Roma dalle Disordinazioni a Studi Ricerche Contemporanee 93

Album

Alessandra Ruzzier
Storia del Cagnolin Moz-Cova e La favola delle tre ocarine.
Due manoscritti illustrati poco conosciuti di Gabriele Mucchi 117

Rarità, riscoperte e segnalazioni

Irene Cimò
Aleatorietà e permutabilità nelle ricerche astratto-concrete in Italia. Struttura continua N. 018 di Bruno Munari, Immagini ottenute sostituendo ai numeri i quadrati di Davide Borlani e Random walks by random numbers di Grazia Varisco 151

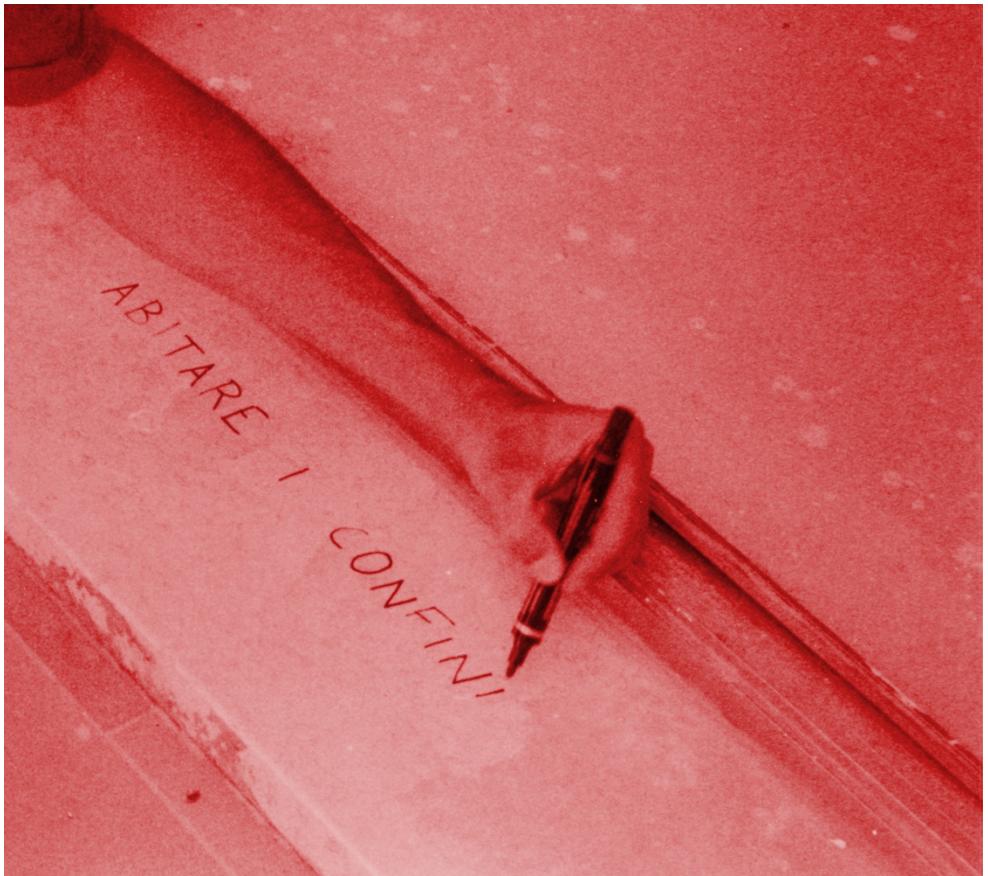


Fig. 1. Giuliano Lombardo, *Abitare i confini*, 1997. Crediti fotografici Federica Luzzi. Courtesy Giuliano Lombardo e Federica Luzzi

L'uomo nero va fuoritema?

L'uomo nero

Possibile? “L'uomo nero” va fuori tema? Come uno scolaro che sbaglia traccia rischiando di prendere un votaccio?

Seguendo la consueta tripartizione delle sezioni in *Monografica*, *Fuoritema*, e *Rarità, riscoperte e segnalazioni*, nel corso dei suoi vent'anni di onorata carriera “L'uomo nero” ha invitato gli autori a condividere ricerche e riflessioni attorno ad alcuni temi e problemi della storia dell'arte, scegliendo di volta in volta approcci differenti, secondo una molteplicità di metodi. Abbiamo pubblicato numeri dal carattere monografico (Lucio Fontana, i futurismi), geografico (l'arte tedesca), cronologico (gli anni Trenta) o, al contrario, diacronico (il confronto con l'arte antica, in particolare quella etrusca); numeri attenti ai meccanismi di disseminazione e ricezione dell'arte (le riviste), alla specificità di tecniche, media o tipologie artistiche (la fotografia, la scultura, le arti applicate); numeri tematici e metodologici (camouflage) e di apertura internazionale (i viaggi d'artista e la dimensione transnazionali); fino alla scelta – nel n. 13 del 2016, *L'uomo nero all'opera* – di dedicare un'uscita alla lettura di singole opere d'arte, cercando di risalire al fondamento imprescindibile della storia dell'arte, cioè l'interrogazione dell'opera stessa e il riconoscimento della sua centralità.

Ma oggi, ancora una volta, per questo nuovo numero in edizione elettronica ad accesso aperto, la prospettiva viene ribaltata e il *Fuoritema* si prende la libertà di diventare il tema del fascicolo, per provare ad

annusare l'aria, a vedere cosa succede, verso quali direzioni si muovono certe ricerche, o per lasciare spazio a un “tema libero”, se vogliamo restare nella metafora scolastica. Come Vasco Rossi che qualche anno fa, intervistato da Aldo Cazzullo, ricordava quale culmine irripetibile della sua carriera scolastica un dal 9 al 10 in italiano meritato per un “tema libero sul tema libero” di sapore quasi metaletterario.¹

Il campione dei sette contributi selezionati – a partire da un numero più che doppio di proposte pervenute alla redazione – non aspira, ovviamente, a coagularsi a posteriori lungo un filo conduttore preciso, né a dar ragione, neppure a livello di superficie, delle molteplicità delle tendenze della ricerca attuale, in un momento di particolare fluidità, quasi una crisi d'identità della disciplina. Sono semplicemente una serie di indagini su soggetti ed episodi minori o meno studiati. Indagini serie e non banali e di conseguenza capaci di gettare luce su un contesto più ampio. E come tali le pubblichiamo.

Il saggio di Federica Muzzarelli propone una lettura degli album di famiglia e degli *scrapbook* vittoriani della seconda metà dell'Ottocento come strumento di creatività e di resistenza agli stereotipi di genere, secondo le proposte dei Gender e Feminist Studies. Lo *scrapbook* propriamente detto, cioè un album realizzato con ritagli di fotografie mescolate ad altri tipi di immagini e testi scritti, si andò definendo proprio con le prime forme di fotografia ritrattistica più economica e di minore formato, rappresentate dalle *carte-de-visite* – adatte a essere collezionate e custodite in album: tra le donne aristocratiche di età vittoriana si diffuse la moda di un uso combinato di fotografia frammista a disegni, schizzi e scrittura che, da un lato, guardava a un repertorio visivo derivato da pubblicazioni femminili come “The Lady's Newspaper”, “The Queen”, “The

Lady's Own Paper", che fecero largo uso di immagini fotografiche per parlare di moda, celebrità, passatempi ed eventi culturali; dall'altro, davano vita a narrazioni fantastiche di evasione dalla quotidianità. Gli *scrapbook* di Mary Georgiana Caroline Filmer, Lady Charlotte Milles, Georgina Berkeley caratterizzati da un'alta qualità inventiva, vengono proposti come risposta alle ambizioni di autorappresentazione a autoaffermazione delle donne, e allo stesso tempo, permettono di approfondire i meccanismi di disseminazione e di intervento creativo dell'immagine fotografica nella cultura Ottocentesca.

Il viaggio degli artisti o delle opere e il confronto serrato con realtà e fonti visive internazionali, che è stato più volte oggetto di studio de "L'uomo nero", lo è anche nel contributo di Letizia Giardini che indaga un momento cruciale del lavoro di Giosetta Fioroni tra il 1956 e il 1964, sottolineando come il confronto con la nuova arte americana passi attraverso Parigi – lo Studio Facchetti e il *Salon des Réalités Nouvelles* – e Roma – la Rome-New York Art Foundation –, secondo dinamiche asimmetriche e non sempre omogenee. In particolare, soffermandosi sulla raccolta di schizzi del *Journal Parisien* (1958-1962) e sulla personale di Fioroni alla Galerie Breteau nel 1963, Giardini individua uno spartiacque nel percorso di maturazione dell'artista che sancì l'apice delle sue ricerche parigine, influenzate dalla realtà romana e da quella newyorkese, mentre stava crescendo in lei una sottile insofferenza per i forti contrasti cromatici che, nel passaggio dalle opere informali ai disegni, alle *Carte* e alle tele dei primi anni Sessanta, l'avrebbe condotta all'"universo pellicolare" degli *Argenti*. Meditando sulla tradizione delle avanguardie europee e sulla componente gestuale e scrittoria degli espressionisti astratti, Fioroni metteva in discussione gli assunti pittorici della propria formazione

informale, per conciliare densità emotiva e chiarezza simbolica.

I contributi di Irene Boyer e di Andrea Caprioli affrontano due episodi della realtà artistica milanese degli anni Settanta. Attraverso materiali d'archivio documentari, cine-videoografici e fotografici, Boyer ricostruisce le vicende relative all'happening di Allan Kaprow *Print-Out (per George Brecht)*, pensato per la città di Milano in occasione della collettiva *America cultura visiva* alla Rotonda di via Besana nel 1971, noto grazie alla registrazione videoografica di Luciano Giaccari. Boyer, infatti, riconosce come la registrazione in video dell'azione ideata da Kaprow e l'allestimento in mostra fossero al servizio del complesso progetto dell'artista e dei suoi contenuti concettuali impliciti, trasformandosi in qualcosa di più rispetto alla semplice documentazione di azioni impermanenti e delle performance degli artisti, avviata da Giaccari all'inizio degli anni Settanta. Il ricorso al dispositivo videografico e al video-environment, in cui giocare con la strutturazione di impianti videoografici secondo modalità verificate a quell'altezza cronologica da artisti come Paik, Levine, Graham, Vostell e Nauman, diventano il modo per espandere quanto esperito negli happenings e per ricercare un dialogo più diretto e bilanciato con il senso delle azioni svolte. È così possibile comprendere meglio in che modo, all'inizio degli anni Settanta, il medium videoografico abbia contribuito a implementare l'ideazione creativa e concettuale di artisti quali Kaprow, in una perfetta corrispondenza sul piano comportamentale, concettuale e visivo. Anche il saggio di Caprioli, ricostruendo le vicende che portarono nel 1977 alla realizzazione del monumento in ricordo di Roberto Franceschini, studente ucciso quattro anni prima nei pressi dell'Università Bocconi di Milano, fa di un caso specifico la chiave di lettura di temi e problemi di rappresenta-

zione visiva e di militanza politica che negli anni Settanta si incrociano con particolare evidenza. Nel *Monumento a Roberto Franceschi e ai caduti nella Nuova Resistenza dal '45 a oggi*, infatti, si concentrano elementi e aspetti propri del decennio sul piano artistico e su quello ideologico: la scelta di una progettualità collettiva e indipendente dal punto di vista economico e politico; la riflessione sulla funzione e sul linguaggio formale di un monumento, che non fosse semplice commemorazione, ma incitazione alla militanza e alla lotta rivoluzionaria, e che non si appiattisse su una cultura realista attardata, ma che assumesse un valore metaforico e politico di carattere universale.

Ad un'aspirazione analoga, benché ormai radicalmente mutata per il trasformarsi del contesto storico, si ascrivono in parte anche le pratiche artistiche relazionali degli anni Novanta a cui è dedicato il saggio di Sara Molho. Oltre all'attenzione per gli aspetti processuali e collaborativi e a un'inedita dilatazione nel tempo e nello spazio, in Italia tali pratiche manifestavano spesso i loro legami con l'attivismo politico e con la tecnologia. Molho affronta una serie di esperienze romane – dalle *Disordinazioni* di Giuliano Lombardo ai Giochi del Senso e/o non-senso fino agli Studi Ricerche Contemporanee – accomunate da una continua messa in discussione dell'autorialità del singolo e del collettivo che dimostrava il ruolo contraddittorio dell'artista come attivatore di processi nello spazio pubblico, dall'ideazione di azioni parassitarie e mimetiche, che seguivano le stesse regole della comunicazione che andavano a criticare, e dalla messa in questione dei confini tra arte e realtà, tra cultura alta e bassa, tra artisti e non artisti.

In questo numero de “L'uomo nero” torna anche l'*Album*, una sorta di cerniera tra la prima parte monografica (qui a *Tema libero*) e quelle successive. Presenta le ripro-

duzioni dei manoscritti di due racconti illustrati di contenuto satirico anti-nazista composti da Gabriele Mucchi per i propri nipoti in occasione del Natale del 1944, conservati nel Fondo Mucchi del Centro Apice dell'Università degli Studi di Milano: *Storia del Cagnolin Moz-Cova* e *La favola delle tre ocarine*. Come spiega Alessandra Ruzzier, reinventando e illustrando con chiarezza didascalica due favolette per bambini Mucchi dichiara con nettezza la sua posizione a favore della guerra di Liberazione partigiana e antifascista, rappresentata emblematicamente come una contrapposizione tra il male e il bene assoluti. Chiude il numero la sezione *Rarità, riscoperte e segnalazioni* con il contributo di Irene Cimò dedicato ai concetti di aleatorietà e permutabilità come possibili pratiche dell'elaborazione artistica in tre lavori di Davide Boriani, Bruno Munari e Grazia Varisco degli anni Sessanta e Settanta. Nonostante la differenza tipologica, stilistica e di linguaggio, è possibile riconoscere in queste opere una comune applicazione di principi scientifici e sperimentali, che non escludono il caso, per arrivare a un risultato finale libero, aperto, come proposto da Umberto Eco nel testo *La forma del disordine*, pubblicato nell'*Almanacco Letterario Bompiani 1962*.

1. Aldo Cazzullo, *La mia vita da rocker spericolato ispirato da Nietzsche*, intervista a Vasco Rossi, “Sette”, (8), 27 febbraio 2017. Ripubblicato col titolo “*Il ricordo di mio padre nel lager nazista, l'estate da rock star, i figli*”. *Vasco Rossi si racconta*, https://www.corriere.it/spettacoli/17_febbraio_23/droga-carcere-ricordo-mio-padre-lager-nazista-vasco-rossi-si-racconta-0e893ee6-f9c5-11e6-9b43-a08eac6546a0.shtml.

Fuori Tema



Fig. 1. Mary Georgiana Caroline Filmer, pagina dal *Filmer Album*, anni Sessanta dell'Ottocento, Collezione Paul F. Walter

Album di famiglia e *scrapbook* vittoriani. Fotografia e femminismo nella seconda metà dell'Ottocento

Federica Muzzarelli

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, all'interno di pratiche di tipo fotografico, furono sperimentate delle esperienze originali, in controtendenza con il clima pittorialista a quel tempo praticamente omologante, che fecero del nuovo mezzo uno strumento di creatività e di resistenza agli stereotipi di genere. Queste esperienze, che hanno goduto di un recente interesse nella saggistica e, soprattutto, nelle esposizioni museali, mancano ancora di un complessivo inquadramento sia dal punto di vista del loro significato all'interno della storia della fotografia, sia dal punto di vista di una lettura che, muovendo da una prospettiva di genere, ne valorizzi in pieno il contributo. In particolare, ciò che si intende qui analizzare è un insieme di attività tradizionalmente escluse dai manuali di storia della fotografia in quanto connotate dalla dimensione del privato ed etichettate come esempi di creatività amatoriale, come estranee alla storia dell'arte. In una sintetica ed efficace definizione, Carol Armstrong ha chiamato le donne fotografe dilettanti dell'Ottocento, quelle che curarono e allestirono la memoria familiare, "The archivists of family photography"¹. Di fatto, le ambizioni di autorappresentazione e di autoaffermazione delle donne, almeno fino a quando le rivendicazioni femministe degli anni Sessanta e Settanta non hanno aperto le prime vere possibilità del loro accesso ai sistemi culturali e sociali, sono state il più delle volte declinate nei generi dell'autoritratto² e della fotografia da album di famiglia, così come nella scrittura

la forma diaristica ha a lungo rappresentato un orizzonte quasi esclusivamente femminile, e per questo motivo comunemente ritenuto di serie B. Ma in una visione della storia dell'arte che si apre oggi ai contributi di esperienze anche non classicamente autoriali, e comunque capaci di raccontare contesti marginali ed extraistituzionali, l'analisi e l'approfondimento di questo tipo di pratiche risulta quanto mai necessario e utile in vista di una più ampia e inclusiva visione e comprensione dei fenomeni della contemporaneità. In questo quadro di riferimento, la rilettura di alcune pratiche fotografiche amatoriali realizzate dalle donne nell'Ottocento, seppure rimaste degli esercizi privati nei loro contesti di appartenenza, offrono l'occasione per nuove riflessioni³. Come è stato già scritto, quella marginalità a cui le donne furono relegate, e da cui assistevano al dibattito pubblico dell'arte, permise loro di sperimentare un'idea di fotografia che nell'Ottocento pittorialista era ben al di là dall'essere compresa: la possibilità di essere un potente strumento identitario e la capacità di attivare i territori dell'evasione fantastica e della concretizzazione degli immaginari che, invece, venivano loro negati nella vita reale. Non sentendosi rappresentate dall'immagine che la storia aveva loro imposto, fatta di sottomissione e di subalternità, alcune donne attribuirono a quel nuovo strumento, finalmente disponibile e acquistabile sul mercato, il compito di negoziare l'invisibilità a cui erano state destinate. E dal momento che le fotografie usate negli *scrapbook* vittoriani erano spesso prodotte con l'aiuto di famigliari e amici, o anche acquistate presso studi commerciali, c'è in queste pratiche pionieristiche una messa in discussione di uno dei più radicati principi del canone tradizionale dell'arte moderna: l'autorialità. E, se il ready-made Duchampiano sarà il punto di non ritorno del rifiuto

dell'autorialità intesa come primato della produzione materiale diretta dell'opera d'arte da parte dell'artista, già nel collage cubista l'ansia di uscita dalla piatta bidimensionalità del quadro, il desiderio di inserzione diretta della realtà (in questo caso frammenti di carta e tela cerata) e quindi la negazione della totale originalità del prodotto artistico avevano aperto la strada alla rottura di convenzioni indiscusse fino a quel momento.

Di fatto:

“la tecnica del collage servì ad annullare ogni sospetto di ritorno alla pittura tradizionale e ad aprire un terreno di confronto con le semplificazioni dell'arte popolare e infantile”⁴.

Questa semplificazione operativa, del collage e del ready-made, che serviranno a ri-dimensionare se non ad annullare l'obbligo per l'artista del Novecento di produrre un manufatto originale, si accompagnò di fatto a una rivalutazione delle esperienze creative minori, di serie B, come l'arte popolare, quella infantile e, potremmo aggiungere, l'arte fatta dalle donne, appunto. Così, che i primi esempi di *scrapbook* femminista riguardassero le esperienze di donne ottocentesche che utilizzarono immagini prodotte da altri, e dunque di protagoniste non etichettabili come fotografe in senso letterale, è qualcosa che appare pionieristico. E che le aurorali sperimentazioni concettuali del mezzo fotografico (che passa dall'utilizzo della fotografia più che dalla, o oltre alla, produzione della fotografia stessa), in specie nelle sue implicazioni autobiografiche, identitarie e dell'immaginario, si siano sovrapposte a uno dei più radicali mutamenti culturali di sempre, quello portato dalla rivoluzione femminista, è infine e ancora qualcosa di trasgressivo e, dunque, di non casuale.

“Under-funded, under-exhibited, under-

studied, under-represented” è stata una definizione adatta a descrivere la storia delle donne nella storia della fotografia fino a pochi decenni fa⁵. Oggi, all'interno di un crescente interesse per il rapporto tra donne e fotografia, favorito a livello internazionale dall'espansione progressiva dei Gender e dei Feminist Studies che si sono affermati nel mondo anglosassone tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta del Novecento⁶, si è consolidata una prospettiva di lettura delle immagini fotografiche in chiave femminista anche quando queste non siano nate con obiettivi dichiaratamente tali. La prospettiva e le premesse qui adottate sono condivise dalla studiosa americana Claire Raymond che, nel saggio dal titolo *Women Photographers and Feminist Aesthetics*, ha individuato un'esigenza di femminismo nel lavoro di diverse donne che hanno usato e praticato la fotografia, nonostante queste fossero appartenenti a periodi storici, a correnti artistiche e, soprattutto, a culture e società differenti⁷. Si deve, da un lato, affrontare e prendere in carico la questione della storia delle donne, che racconta di una loro marginalizzazione pressoché totale dalle strutture e dalle istituzioni del potere, così come da quelle culturali per quanto riguardava le ambizioni artistiche; ma, dall'altro, si devono proporre interpretazioni critiche ed estetiche del loro lavoro che verifichino l'esistenza di poetiche volta a volta condivise, stimolate e rese urgenti dalla condizione storica di marginalizzazione. Si tratta di una pratica fotografica che oltrepassa il problema della produzione materiale dell'opera, ma che, senz'altro, si posiziona in modo tangente ai territori dell'identità e della autorappresentazione i quali, storicamente, socialmente e politicamente sono stati quelli che più hanno connotato e definito l'esclusione delle donne. Una marginalità forzata⁸, dotata però proprio per questo

di una possibilità di azione e di libertà imprevedibili; una marginalità storica e culturale che, una volta sabotata per ridare alle donne attenzione e centralità, finalmente si è trasformata in una riconsegna del ruolo che non avevano fino a quel momento potuto avere, dimostrando che in realtà ci sono sempre state, ma non hanno avuto voce né possibilità di raccontarsi. Questa è l'idea ribadita anche recentemente da Luce Lebart e Marie Robert nell'ambizioso progetto di tracciare una storia mondiale delle donne e la fotografia, dichiarando esplicitamente di inserirsi nel processo di rilettura femminista che da circa quarant'anni attraversa la storia della fotografia⁹: perché prescindere dai contesti sociali e culturali, reclamare uno spazio autonomo rispetto a una dimensione completamente dominata dall'identità maschile significò per le donne elaborare una riscrittura femminista della storia¹⁰. Per mettere in pratica questa azione di sabotaggio al sistema partirono dall'osservazione di ciò che era loro più vicino e più immediatamente indagabile, ciò in cui si rispecchiavano la loro condizione esistenziale e i loro desideri repressi: i legami familiari, la ritualità quotidiana, la ricerca identitaria. Così, negli album di famiglia o *scrapbook*, realizzati dalle donne tramite un'originale pratica di contaminazione della fotografia con altri linguaggi (cioè di *mixed media*), poté emergere una dimensione autobiografica e una rivendicazione di autonomia ed emancipazione di genere.

A proposito degli *scrapbook* di epoca vittoriana Patrizia Di Bello afferma:

“Leurs productions sont destinées à être exposées dans des albums qui ne sont pas seulement des *scrapbooks*, privés ou sentimentaux, mais des outils sociaux, par lesquels les femmes tissent et définissent des réseaux communautaires

fondés sur des affinités communes, en échangeant dessin, poèmes et, par la suite, photographies”¹¹.

È da sottolineare come anche nella micro-storia dei *photobook* (intesi come libri editi o autoprodotti in cui la fotografia è protagonista, sia unita con altri linguaggi sia da sola)¹² le condizioni sociali, culturali ed economiche siano stati fattori determinanti, che aiutano a comprendere la rarefazione delle presenze delle autrici donne e l'esigua storicizzazione di cui sono state fatte oggetto. Allo stesso modo si deve tenere presente come l'interesse e lo studio dei libri fotografici come forma di creatività artistica siano processi relativamente recenti, e ciò è forse dovuto in parte anche alla rimozione di una pratica considerata vicina al dilettantismo. Solo tra il 2004 e il 2014, infatti, la ricostruzione della storia del libro fotografico, inteso in un'accezione molto larga, ha trovato il suo momento apicale nella trilogia curata da Martin Parr e Gerry Badger¹³. In conseguenza del fatto che pochissime donne erano state incluse nel lavoro di Parr e Badger, il gruppo internazionale “10x10 Photobooks” (fondato nel 2012 proprio per approfondire questa dimensione artistica e editoriale) ha iniziato una serie di attività e di pubblicazioni destinate a colmare il vuoto, prima con focus sulla produzione artistica recente e quindi con una cognizione storica culminata nel volume dal titolo *What They Saw. Historical Photobooks by Women 1843-1999*¹⁴, curato da Russet Lederman e Olga Yatskevich. Come le curatrici del volume hanno sottolineato, non sono stati solo i volumi di Parr e Badger a tenere in scarsa considerazione il lavoro delle donne, ma anche le altre (poché) pubblicazioni sul tema si sono limitate a includere protagoniste già conosciute senza alcuno sforzo di allargamento della ricerca e della conoscenza. Eppure, an-

cora, le figure di donne vittoriane autrici di pionieristici *scrapbook* tra il 1860 e il 1870 vengono dimenticate anche da Lederman e Yatskevich. Probabilmente perché, nonostante tutto, l'idea di non avere materialmente realizzato le fotografie che entrarono negli album (aspetto per altro non da escludersi assolutamente per tutte le immagini usate) rende ancora complicata l'individuazione della presenza di un autore o di un'autrice nell'operazione medesima.

Venendo invece alle iniziative che hanno permesso una graduale riscoperta della passione e della costanza con cui le aristocratiche vittoriane avevano prodotto *scrapbook* e album fotografici grazie alla tecnica del fotocollage¹⁵ come forma di *gender politics*¹⁶, si deve arrivare alla mostra *Playing with Pictures: The Art of Victorian Photocollage*¹⁷, tenutasi nel 2010 al MoMA di New York. Situandosi in una tradizione, soprattutto femminile, di forme autobiografiche come diari, *journals*, *commonplace books* e *calling cards* album¹⁸, lo *scrapbook* propriamente detto, cioè un album realizzato con ritagli di fotografie mescolate ad altri tipi di immagini e testi scritti, si andò definendo proprio con l'invenzione della fotografia e, in particolare, con le prime forme di fotografia ritrattistica più economica, e di minore formato, rappresentate dalle *carte-de-visite*¹⁹. Grazie anche alla facile reperibilità delle *carte-de-visite* e al loro essere adatte a rimanere custodite dentro a degli album, tra le donne aristocratiche di età vittoriana si diffuse appunto la moda di un uso combinato di fotografia frammista a disegni, schizzi e scrittura. Una moda che, evidentemente, funzionava come una pratica identitaria e simbolica²⁰, che sfruttava anche lo sviluppo delle tecniche di riproduzione fotomeccanica tramite cui la fotografia divenne sempre più protagonista all'interno di riviste e pubbli-

cazioni editoriali specializzate. Le riviste femminili, che già ospitavano suggerimenti e lezioni per disegnare, dipingere e realizzare idee creative, a poco a poco inclusero la fotografia nelle pratiche di *mixed media*, insegnando a colorarla, decorarla e a contaminarla con fiori, disegni e acquerelli²¹. In particolare, a partire dal 1863, alcune pubblicazioni femminili come "The Lady's Newspaper" (ma anche "The Queen" o "The Lady's Own Paper") fecero al loro interno largo uso di immagini fotografiche per parlare di moda, celebrità, passatempi ed eventi culturali; e questo significò costruire un repertorio visivo che divenne familiare per le donne lettrici, oltre che fornire loro modelli e ispirazioni creative per la realizzazione dei loro album privati. Ma, anzitutto, questo fenomeno influenzò la costruzione stessa della loro identità e la consapevolezza di una loro prospettiva di genere: non è un caso che l'album divenne una presenza ricorrente e una sorta di *status symbol* nella ritrattistica fotografica delle donne. Tra i casi più noti di questa occorrenza simbolica si trova una pagina dell'album di Lady Mary Georgiana Caroline Filmer²² in cui alcuni ritratti costituiscono una composizione a croce intervallata da disegni acquerellati di fiori, farfalle e scritte che indicano i protagonisti dei ritratti. In uno dei ritratti, quello in cui compaiono Lady Adela Larking e Lady Eleanor Savage, le due donne sono immortalate mentre si accingono a sfogliare un album di *carte-de-visite* in un esemplare esercizio di metalinguaggio e di autorappresentazione di genere (fig. 2). L'immagine è costruita attorno agli sguardi delle donne che si rivolgono al fotografo (che così è chiamato dentro l'immagine stessa), mentre sulle gambe di una di loro compare un album fotografico aperto. Il ritratto risulta dunque un invito alla performance fotografica e suggerisce una relazione interattiva,



Fig. 2
Mary Georgiana Caroline Filmer,
pagina dal *Filmer Album*, anni Sessanta
dell'Ottocento,
Albuquerque,
University of New
Mexico Art Museum

più tattile e fisica che visiva, che è senz'altro un'idea ancora decisamente originale nella comprensione del fotografico. Considerati a lungo non artistici, come del resto le *carte-de-visite*, anche gli *scrapbook* sono stati dimenticati dagli studiosi e dal mondo della ricerca²³ ma, grazie agli approcci transdisciplinari e alla diffusione degli studi visuali e culturali, anche queste forme marginali di creatività cominciano a essere studiate, in questo caso dando modo di apprezzarne l'uso proto-concettuale della fotografia, in grado di rivelare

poetiche condivise e politiche di autorappresentazione sociale e culturale. Eppure, ancora nel 1939 Lady Clementina Tottenham decideva di tagliare e staccare dagli album originali i ritratti fotografici che la nonna, Clementina Hawarden, aveva realizzato tra la fine anni Cinquanta e il 1865, anno della precoce morte. L'intenzione maldestra della Tottenham, fare entrare quelle singole fotografie nelle collezioni del Victoria & Albert Museum con la dignità delle opere da conservare e valorizzare, tradisce un evidente stereotipo:

l'album di fotografia di famiglia, anche se decisamente trasgressivo come poi si è rivelato quello della Hawarden, non poteva godere dello statuto di opera d'arte, legato com'era a pratiche dilettantistiche, amatoriali, femminili ed extra-artistiche: "to see prints in an album is to see them as non-art"²⁴. Come è noto, dagli anni Settanta del Novecento, e soprattutto grazie al lavoro di scavo e di interpretazione di Carol Mavor, Lady Clementina Hawarden ha iniziato a essere compresa e studiata²⁵. Multimediale e pluriautoriale, lo *scrapbook* vittoriano è "unquestionably of its era, and yet [...] remarkably modern"²⁶. Nonostante si tratti di una produzione élitaria e riservata a un mondo socialmente privilegiato, ciò che gli *scrapbook* raccontano è infatti un tentativo di evasione da un mondo in cui alle donne spettavano rigide limitazioni spaziali, culturali e politiche²⁷.

Patrizia Di Bello ha definito l'album fotografico uno degli spazi della femminilità²⁸, ma lo spazio e la sua rappresentazione sono uno degli elementi degli *scrapbook* vittoriani su cui le prospettive di lettura di genere si fanno più interessanti: come è noto, all'interno delle dinamiche sociali dell'epoca, alle donne era riservato l'ambito del domestico, del privato e della cura familiare²⁹; e a pratiche considerate marginali come quella di allestire album fatti di montaggi di immagini, schizzi, fotografie e scrittura era attribuito un ruolo di relazione sociale e pubblica. Non è un caso, dunque, che il salotto stesso, lo spazio domestico ma aperto alle visite, divenne uno dei luoghi più rappresentati negli album realizzati tra il 1860 e il 1870 dalle donne dell'alta società britannica, proprio in virtù del fatto che esso era il palcoscenico sul quale le donne vittoriane potevano esprimersi e sperimentare le loro relazioni sociali. Erano, dunque, spazi domestici e sociali al tempo stesso in cui le inserzioni

di realtà, gli elementi presi direttamente dalla vita quotidiana coincidevano con quel recupero delle zone marginali dell'arte in cui anche le donne erano confinate. Parlando dell'invenzione del collage cubista di Picasso e Braque, Maria Mimita Lamberti ha affermato:

"da queste derive kitsch la sperimentazione dei papier collé accetta con ironia i precedenti del secolo appena trascorso, con il recupero dell'effetto decorativo dei collage: i fiori secchi e i memorabilia incollati negli album fotografici, i paraventi e gli oggetti d'uso comune abbelliti dal paziente dilettantismo domestico femminile"³⁰.

Il *kitsch*, l'anti-autorialità e il dilettantismo si proponevano quindi come vie di fuga e come scardinamento di un paradigma dell'arte ufficiale ormai non più difendibile nella sua immobilità. In quanto marginali e amatoriali queste pratiche poterono essere esercitate liberamente e, senza costrizioni e lontane da giudizi di valore, diventarono femminili per definizione e strumenti di *gender politics*, raccontando una performance vittoriana e aristocratica della femminilità. Constance Sullivan ha scritto:

"for everyone photography was the quest of the amateur, a category within which women were immanently comfortable"³¹.

I fotocollage erano in grado di comunicare subito i gusti e la psicologia della padrona di casa, al tempo stesso ricostruendo per i posteri lo spazio dei riti e dei simboli culturali e visivi dell'epoca vittoriana. Ma per le donne vittoriane quello era soprattutto lo spazio dell'immaginario, in cui la fotografia poteva concretizzare in immagine i sogni e i desideri, avverabili solo sulle pagine degli *scrapbook*, dove anche i rapporti prospettici e l'omo-

genetità referenziale perdevano di significato³². Condividendo con i *tableaux-vivants* la messa in scena teatrale della realtà, il montaggio degli elementi (ritagli fotografici, disegni, cartoline o piccoli inserti dal vero) permise che negli *scrapbook* si costruisse una narrazione fantastica fatta di evasione dalla quotidianità: una ricostruzione virtuale di un mondo ristretto nelle stanze e negli spazi domestici delle abitazioni vittoriane³³. Non diluire l'esperienza degli *scrapbook* vittoriani insieme alle tante pratiche vernacolari e dilettantistiche che con la fotografia sono state e vengono fatte, e che certamente negli ultimi decenni hanno ricevuto sempre maggiore interesse e curiosità, significa rivendicarne una specificità che si radicalizza in una contestualizzazione precisa e circoscritta³⁴. Questa consapevolezza è determinante al fine di uscire dall'ambiguità di una patente di ingenuità e naïveté (elementi che pure sono certamente presenti) attribuita all'operare artistico delle donne ottocentesche. Ma per fare questo è necessario oltrepassare l'impostazione modernista e formalista che studiosi come Beaumont Newhall e Helmut Gernsheim hanno rappresentato a lungo nella storia della fotografia e ribaltare il punto di vista metodologico: non limitandosi all'analisi dell'immagine in sé e al suo valore estetico, ma valorizzandone l'uso e la necessità, la diffusione e i significati anche sociali e, nel nostro caso, di genere³⁵. Guardati insieme, gli album vittoriani riescono a raccontare tanto gli spazi e gli oggetti domestici quanto le strade cittadine e gli sport più praticati, gli hobby e i passatempi alla moda³⁶. Ma, al tempo stesso, tramite la fotografia, veicolano messaggi di aspirazione individuale, rivendicazione sociale e volontà di autodeterminazione nel proiettarsi secondo identità e ruoli diversi, spesso anche con una dose di umorismo e ironia decisamente originali. Tutto questo nonostante l'album di fo-

tocollage vittoriano contraddicesse alcune delle svolte radicali che la fotografia avrebbe portato nella rivoluzione novecentesca: quella di essere un'arte popolare (rimase una pratica aristocratica), riproducibile (furono pezzi unici), globale (ebbe una diffusione territoriale limitata). Un ultimo aspetto che caratterizza gli *scrapbook* vittoriani riguarda, infine, il metodo della loro fruizione. Anziché imitare la preminenza dei valori visivi e formali del quadro, come gran parte della fotografia pittorialista ottocentesca si sforzava di fare, così come gli album di *carte-de-visite* anche gli *scrapbook* vittoriani introducevano l'identità tattile nel rapporto tra fruitore e oggetto. L'esperienza della fotografia come oggetto d'affezione, consolidata nell'Ottocento dall'uso dei preziosi dagherrotipi custoditi in astucci e scatole, venne valorizzata al massimo negli album che sollecitavano in chi li apriva, sfogliava, leggeva, toccava (e non solo guardava), un'attitudine performativa e relazionale. Nella realtà artistica ottocentesca, dove la preminenza del quadro e del segno iconico erano indiscutibili, l'ingresso di un'esperienza concettuale come quella della fotografia, incollata e mescolata in album e *scrapbook*, appare oggi dirompente. Il racconto che l'autrice organizzava, tramite le pagine degli *scrapbook* messe in successione, introduceva l'elemento della interazione con il lettore, con il tempo della fruizione e con le reazioni emotive in una performance estesa lungo quanto l'azione di sfogliare l'album e in un'interrattività tra autrice e lettrice molto più spinta di quanto la staticità di un quadro o di una fotografia appesa potevano suggerire³⁷. Anne Higonnet, inserendo il paragone con la stesura di un'altra pratica a lungo marginalizzata perché tipicamente femminile come quella del diario, contestualizza gli *scrapbook* all'interno di una tradizione in cui le donne hanno dovuto esercitarsi per dare significato alla defini-

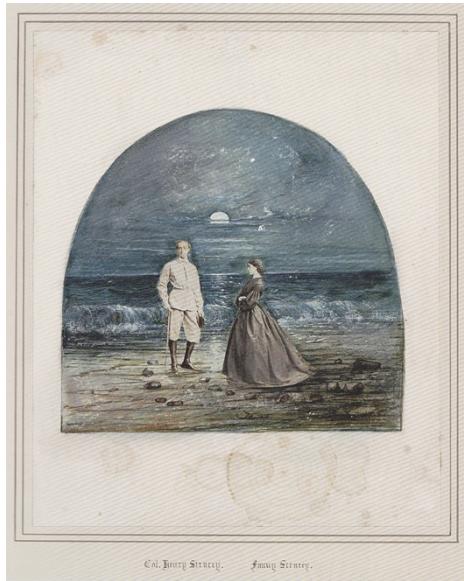
Figg. 3-5
Charlotte Milles,
pagine dal *Milles
Album*, 1860-74,
Austin, Gernsheim
Collection, Harry
Ransom Center,
University of
Texas



zione del femminile grazie a una performance che iniziava già con la realizzazione pratica dello *scrapbook* e proseguiva nella sua esibizione e fruizione³⁸.

Oltre al più noto attribuito a Lady Filmer (figg. 1 e 2), due *scrapbook* vittoriani, tra i tanti, possono essere portati quali esempi di quanto sopra affermato: un primo curioso caso di studio è quello fornito da Lady Charlotte Milles (1835-1927), autrice di un album in cui compaiono fotocollage realizzati tra il 1860 e il 1874 combinando fotografie (*carte-de-visite* e ritratti provenienti da

stampe di altri formati) e disegni colorati ad acquerello³⁹ (figg. 3-6). Secondo la moda, anche nell'album di Milles i ritratti dei famigliari sono i protagonisti dei fotocollage, e vengono poi accostati ai volti della Famiglia Reale e di altri dignitari della corte della regina Vittoria. Ma, come ha notato Lindsay Smith, tutti i principi delle gerarchie nella narrazione patrilineare, e gli stereotipi che riducevano sempre le donne al margine, al silenzio o all'assenza, sono ribaltati da questa dilettante di fotografia: i ritratti delle donne sono in evidenza e non



si assegna, invece, alcun particolare rispetto o preminenza alle immagini che ritraggono gli uomini illustri⁴⁰. Così facendo, l'effetto di ribaltamento degli stereotipi (che passano anche da norme compositive e dimensionali) permette ai fotocollage di Milles di:

“question hierarchy rather than to reinforce it. It is to make us aware of the circumstances through which hierarchies are perpetuated by presenting us with a visual uncanniness which denies a ‘straight’ referential reading”⁴¹.

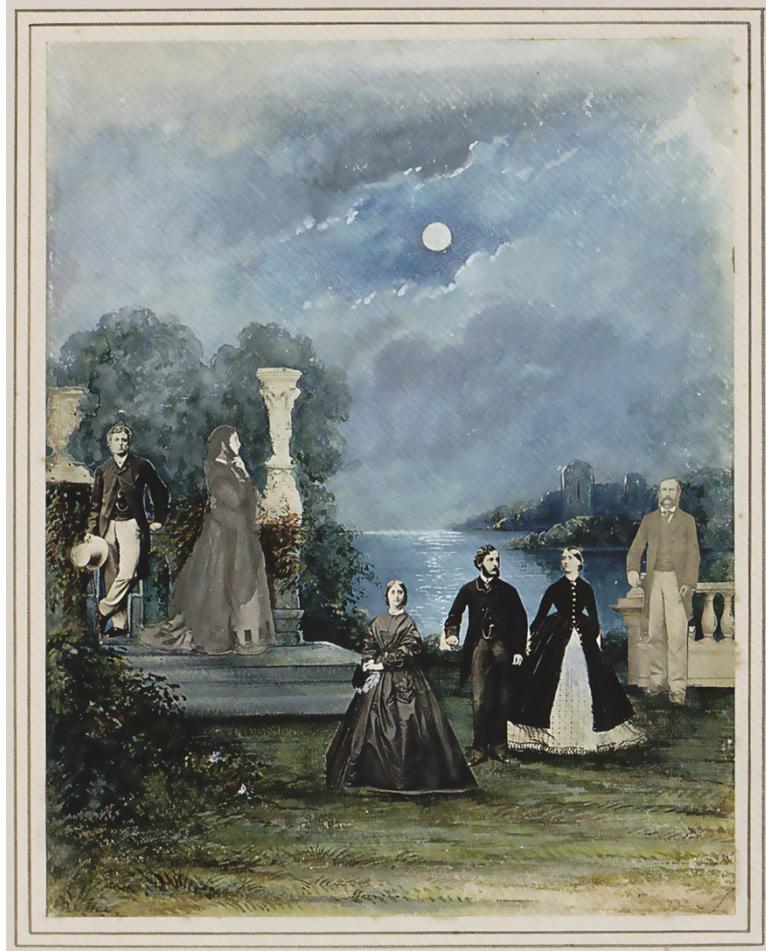
La fotografia aveva il compito di cristallizzare e dare identità visibile alla cerchia familiare e alle ambizioni sociali, attuando però al loro stesso interno un sovvertimento gerarchico e dimensionale. L'intervento pittorico e manuale aveva il compito, invece, di ricreare scenari fantastici e palcoscenici virtuali in cui immergere i personaggi ritratti. Non ci sono dunque pretese di obiettività pura, né di aggiornamento forzato della fotografia alle regole

della pittura, come si verificò nei combine printing di Rejlander o di Robinson⁴². Ciò che interessava a Milles, come alle altre aristocratiche vittoriane autrici di *photobook*, era costruire uno scrigno di memorie e di ambizioni, di riscrittura della propria storia ma, così facendo, accedere anche a una riscrittura della storia di tutte le donne. E se pure lo facevano grazie a condizioni indubbiamente privilegiate rispetto a tante altre donne, come nelle forme tradizionali di scrittura autobiografica e amatoriale, cioè nei diari, così negli album poterono passare dei contenuti trasgressivi per quell'epoca.

Vale poi la pena citare anche lo *scrapbook* di Georgina Berkeley (1831-1919) al quale il Museo d'Orsay di Parigi, dove sono custodite le pagine sciolte dell'originale album, ha dedicato nel 1997 una mostra dal titolo *Album de collages de l'Angleterre Victorienne*. Costituito da 108 tavole realizzate a partire dal 1868 fino al 1871 (figg. 7-12), l'album di Georgina Berkeley combina ritratti fotografici (di famigliari e conoscenti) con interventi manuali dai colo-

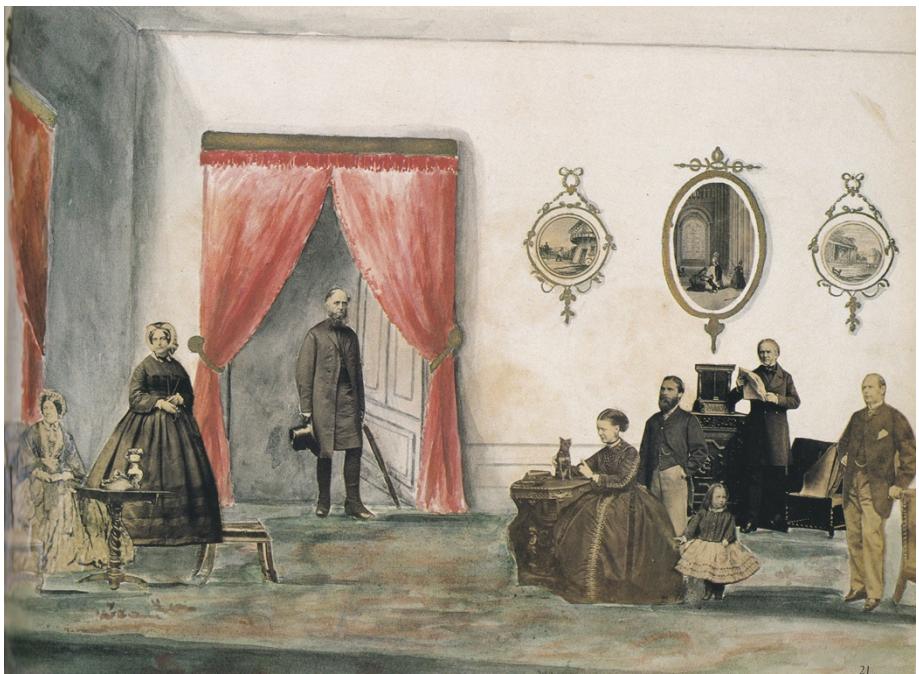
Fig. 6
Charlotte Miles,
pagina dal *Milles
Album*, 1860-74,
Austin, Gernsheim
Collection, Harry
Ransom Center,
University of Texas

Figg. 7-8
Georgina Berkeley,
pagine dal *Berkeley
Album*, 1866-71,
Parigi, Museo
d'Orsay



ri accesi e con piccole didascalie alle immagini, rappresentando in pieno quello spirito fin qui descritto di una volontà diffusa delle donne di elaborare degli spazi di creatività alternativa, e utilizzando da metà Ottocento la fotografia e altri *mixed media* in funzione di un esercizio identitario e di una politica femminista⁴³. Grazie alla potenza evocatrice della fotografia che “transfigurée par les ciseaux, l’intéressait comme une matière brute qu’elle exploitait selon sa fantaisie”⁴⁴, Georgina Berkeley sperimenta la

possibilità di raccontare legami, amicizie, rapporti, ma anche psicologie e attitudini personali, immettendo i protagonisti di questo racconto, o meglio le loro sembianze fotografate, all’interno di scenari fantastici, immaginari, completamente virtuali. La virtualità dell’esperienza, favorita dalla traccia indicale della fotografia, fa sì che nel suo album sia possibile concretizzare il desiderio di viaggiare in mongolfiera, suonare strumenti musicali in un cabaret, eseguire numeri da circo, spostarsi sul dorso di



Figg. 9-12
Georgina Berkeley, pagina dal *Berkeley Album*, 1866-71, Parigi, Museo d'Orsay





69 (2)

elefanti, ma anche vedere la propria effige stampigliata su eleganti porcellane blu, sul carapace di una tartaruga, dentro lampade cinesi. Lavorando con fotografie di cui, a volte, si può individuare il fotografo o lo studio professionale, mentre altre l'autore rimane anonimo, Georgina ricostruisce il suo mondo e lo racconta dal suo originale punto di vista.

A pieno titolo, forzando gli spazi della modernità e a partire dalla loro posizione stretta ai margini delle strutture del potere sociale e politico, il fotocollage e gli *scrapbook* divennero per le aristocratiche vittoriane uno strumento di identità e di *gender politics* in cui corpo, performatività e azione costituirono la piattaforma a partire dalla quale costruire l'atto creativo.

“Dans l’Angleterre du XIX^e siècle – scrive Di Bello – femmes et photographies se situent aux marges de la créativité et de l’expression artistique. Et pourtant, c’est une marge fertile, à la pointe du progrès esthétique”⁴⁵.

Libere da confronti e costrizioni, si prese il privilegio di “être indisciplinées” e così di “acquérir une compréhension privilégiée du nouveau médium”⁴⁶, manipolando in modo trasgressivo lo spazio e il tempo, e agendo in quell’unico dominio del sé che era costituito dall’album fotografico. Il femminismo delle aristocratiche vittoriane, che composero *mixed media* album nella patriarcale Inghilterra degli anni Sessanta e Settanta dell’Ottocento, è rintracciabile nella loro capacità di individuare la potenza

performativa della fotografia, in grado di rappresentare comportamenti che, nella vita quotidiana, non avrebbero potuto attuare con lo stesso coraggio e anche con la stessa impudicizia. Gli *scrapbook* furono un esercizio circoscritto storicamente e socialmente, circolarono in ambienti in cui si condividevano riti, abitudini, aspirazioni e cultura visuale; ma da quel cerchio iper-connotato da cui provenivano riescono a raccontare anche quale desiderio di rottura delle convenzioni e quale bisogno di emancipazione dagli stereotipi le donne tentavano di esprimere. Una forma di politica identitaria raggiunta con un anticipatorio uso concettuale della fotografia e dando vita ad azioni, esperienze e idee che solo l'arte contemporanea avrebbe reso praticabili nell'orizzonte di una nuova estetica⁴⁷.

1. Carol Armstrong, *From Clementina to Käsabier: The Photographic Attainment of the "Lady Amateur"*, "October", IV (91), 2000, p. 103. Sul tema vedi anche Grace Seiberling, *Amateurs, Photography, and the Mid-Victorian Imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
2. Cfr. Marion Beckers, Elisabet Moortgat, *Autoportrait, mise en scène de soi et identité sexuelle*, in *Qui a peur des femmes photographes? 1839-1945*, a c. di Guy Cogeval et al., Parigi, Hazan, 2015, pp. 173-189.
3. Claudio Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, p. 256-261.
4. Flavio Feronzzi, *Collage futuristi, e oltre*, in *Collage/Collages dal Cubismo al New Dada*, a c. di Maria Mimita Lamberti, Maria Grazia Messina, Milano, Electa, 2007, p. 35.
5. Naomi Rosenblum, *A History of Women Photographers*, New York, Abbeville Press, 1994, p. 10.
6. Tante le pubblicazioni sul tema di arte e femminismo, qui si citano soltanto: Rozsika Parker, Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londra, Routledge & Kegan Paul, 1981; Griselda Pollock, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the History of Art*, Londra, New York, Routledge, 1988; Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society*, Londra, Thames and Hudson, 1990; Amelia Jones, *Seeing Differently. A History and Theory of Identification in Visual Arts*, Londra, New York, Routledge, 2012; *A Companion to Feminist Art*, a c. di Hilary Robinson, Maria Elena Buszek, New York, John Wiley & Sons, 2019.
7. Claire Raymond, *Women Photographers and Feminist Aesthetics*, Abingdon, New York, Routledge, 2017. Vedi anche Federica Muzzarelli, *Fotografia, estetica femminista e pratiche identitarie*, in *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagine critica e testimonianza*, a c. di Cristina Casero, Milano, Postmedia Books, 2021.
8. Sulla ricostruzione della storia delle donne e la fotografia si aggiungono qui soltanto: Anne Tucker, *The Woman's Eye*, New York, Alfred A. Knopf, 1973; Constance Sullivan, *Women Photographers*, New York, Harry N. Abrams Inc., 1994; Boris Friedewald, *Women Photographers from Julia Margaret Cameron to Cindy Sherman*, Monaco, Londra, New York, Prestel, 2014; *Une histoire mondiale des femmes photographes*, a c. di Luce Lebart, Marie Robert, Parigi, Les Editions Textuel, 2020; Clara Bouveresse, *Les femmes photographes*, Parigi, Actes Sud, 2020.
9. *Une histoire mondiale des femmes photographes*, cit., p. 12. Un sintetico, ma efficace, excursus sulla fortuna critica del fotografia delle donne si ha in Ulrich Pohlmann, *Elle vient, la nouvelle femme photographe!*, in *Qui a peur des femmes photographes?*, cit., pp. 277-287.
10. Emma Lewis, *Photography. A Feminist History*, Londra, Ilex-Tate, 2021, p. 13.
11. Patrizia Di Bello, *Femmes et photographies en Grande-Bretagne (1839-1870): de la marge à l'avant-garde*, in *Qui a peur des femmes photographes?*, cit., p. 65.
12. Patrizia Di Bello, Colette Wilson, Shamoon Zamir, *The Photobook: From Talbot to Rusha and Beyond*, Londra, New York, I.B. Tauris, 2012; Silvia Bordini, *Photobook. L'immagine di un'immagine*, Milano, Postmedia Books, 2020. Su questo tema si veda anche, per l'ambito italiano, Miryam Criscione, *Il libro fotografico in Italia. Dal dopoguerra agli anni Settanta*, Milano, Postmedia Books, 2020.
13. Martin Parr, Gerry Badger, *The Photobook: A History*, 3 voll., Londra, Phaidon, 2004, 2006 e 2014. Dedicato alla storia del photobook è anche *The Open Book: A History of the Photographic Book from 1878 to the Present*, (Göteborg, Hasselblad Center, 2004; New York, ICP, 2005), a c. di Andrew Roth, Göteborg, Hasselblad Center, 2004.
14. *What They Saw. Historical Photobooks by Women 1843-1999*, a c. di Russet Lederman, Olga Yatskevich, New York, 10x10 Photobooks Inc., 2021. Per informazioni sul Gruppo 10x10 vedi: <https://10x10photobooks.org/about/>.
15. Anne Higonnet, *Secluded Vision: Images of Feminine Experience in Nineteenth-Century Europe*, in *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, a c. di Norma Broude, Mary D. Garrard, Boulder, Westview Press, 1992, pp. 171-85.
16. Si ricorda che il primo fotomontaggio della storia, dal titolo *The Two Ways of Life*, fu realizzato da Oscar Gustav Rejlander nel 1857. Sullo scrapbook vittoriano si vedano anche Françoise Heilbrun, *Ouvrages de Dame: un "Art brut" avant la lettre à l'usage de la bonne société*, in *Album de collages de l'Angleterre Victorienne*, a c. di Françoise Heilbrun, Michael Pantazzi, Parigi, Éditions du Regard, 1997, p. 11; e Grace Seiberling, op.cit., p. 102-03.
17. La mostra *Playing with Pictures: The Art of Victorian Photocollage* fu organizzata dall'Art Institute of Chicago nel 2009. Passò poi al Metropolitan Museum of Art di New York e all'Art Gallery of Ontario, sempre nel corso del 2010. Il catalogo della mostra è a cura di Elizabeth Siegel con contributi di Marta Weiss e Patrizia Di Bello: *Playing with Pictures: The Art of Victorian Photocollage*, (Chicago, Art Institute of Chicago, ottobre 2009 – gennaio 2010; New York, Metropolitan Museum of Art, febbraio – maggio 2010; Toronto, Art Gallery of Ontario, giugno – settembre 2010), a. c. di Elizabeth Siegel, New Haven, Londra, Yale University Press, 2009.

- 18.** Cfr. <https://www.scrapbook.com/articles/history-of-scrapbooking>.
- 19.** Elizabeth Anne McCauley, *A.A.-E. Disdéri and the Carte-de-Visite Portrait Photograph*, New Haven, Londra, Yale University Press, 1985; Federica Muzzarelli, *Formato tessera. Storia, arte e idee*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.
- 20.** Lindsay Smith, *The Politics of Focus: Women, Children and Nineteenth-Century Photography*, Manchester, Manchester University Press, 1986, pp. 57-58.
- 21.** Patrizia Di Bello, *Photographs, Albums, Women's Magazines*, in Ead., *Women's Albums and Photography in Victorian England*, Londra, New York, Routledge, 2007, pp. 53-76.
- 22.** Si tratta della pagina 48 del *Filmer Album* (1864 circa), University of New Mexico Art Museum, Albuquerque. Del *Filmer Album*, realizzato nella metà degli anni Sessanta dell'Ottocento e della cui consistenza non si è certi, sono conservate pagine sciolte presso il Wilson Centre for Photography, il Museo d'Orsay di Parigi, lo University of New Mexico Art Museum di Albuquerque e la Collection of Paul F. Walter. La vicenda sulla conservazione dell'album è significativa: probabilmente si tratta dell'oggetto che venne messo all'asta da Christie's di Londra nel 1973 ma che, andato invenduto, venne appunto smembrato in fogli poi dispersi in diverse collezioni e musei.
- 23.** Beaumont Newhall, *History of Photography*, New York, Museum of Modern Art, 1949 (trad. it., *Storia della fotografia*, Torino, Einaudi, 1982).
- 24.** Patrizia Di Bello, *Women's Albums and Photography in Victorian England*, cit., pp. 10-11.
- 25.** Carol Mavor, *Pleasure Taken. Performance of Sexuality and Loss in Victorian Photographs*, Durham NC, Duke University Press, 1995; e Carol Mavor, *Becoming. The photographs of Clementina Hawarden*, Durham NC, Duke University Press, 1999.
- 26.** Elizabeth Siegel, *Society Cutups*, in *Playing with Pictures: The Art of Victorian Photocollage*, cit., p. 13.
- 27.** *Ibidem*.
- 28.** Patrizia Di Bello, *Women's Albums and Photography in Victorian England*, cit., pp. 26-27. Per questa espressione Di Bello si dichiara in debito nei confronti di: Griselda Pollock, *Modernity and the Space of Femininity*, in Ead., *Vision and Difference*, cit., 1988, p. 50-90.
- 29.** Catalina-Ionela Rezeanu, *The relationship between domestic space and gender identity: Some signs of emergence of alternative domestic femininity and masculinity*, "Journal of Comparative Studies in Anthropology and Sociology", II (6), 2015, pp. 9-29.
- 30.** Maria Mimita Lamberti, *Pittura e collage, o delle unioni di fatto*, in *Collage/Collages dal Cubismo al New Dada*, cit., p. 246.
- 31.** Constance Sullivan, *op.cit.*, p. 102.
- 32.** Elizabeth Siegel, *op.cit.*, p. 32. Molto interessante a proposito di come il montaggio delle immagini, in queste pratiche private, abbia favorito l'allontanamento dalla referenzialità naturalistica in direzione di associazioni mentali e di contenuti concettuali, è la riflessione proposta da Francesca Alinovi sui fotomontaggi di Oscar Gustav Rejlander e il loro scardinamento della prospettiva rinascimentale al fine di creare uno spazio frammentato e discontinuo che li metteva in diretta corrispondenza con la poetica preraffaellita (vedi Francesca Alinovi, Claudio Marra, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Bologna, Il Mulino, 1981, pp. 47-49).
- 33.** Marta Weiss, *The Page as Stage, in Playing with Pictures: The Art of Victorian Photocollage*, cit., p. 37. Wiess ricorda anche che la performance teatrale/fotografica non si limitava alla messa in pagina del photocollage, ma riguardava anche le fasi della seduta fotografica dei parenti o amici, usati come modelli, fino alla lettura e all'atto dello sfogliare pagina per pagina l'album nelle case in cui si era ospiti (pp. 40-41). Nel contesto di metà dell'Ottocento la commistione tra il realismo della nuova tecnica fotografica e la magia delle illusioni e delle manipolazioni fantastiche e teatrali favorì quello che Max Milner chiamò il "meraviglioso scientifico", in Max Milner, *La fantasmagoria. Essai sur l'optique fantastique*, Parigi, Presses Universitaires De France, 1982, (trad. it. *La fantasmagoria*, Bologna, Il Mulino, 1989).
- 34.** Allan Sekula, *On the Invention of Photographic Meaning*, in *Thinking Photography*, a c. di Victor Burgin, Londra, Macmillan, 1982, pp. 84-109.
- 35.** Tra gli studiosi internazionali che hanno adottato questa metodologia di analisi si veda John Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Londra, Macmillan, 1988.
- 36.** Attraverso la lettura degli *scrapbook* si può seguire uno spaccato della vita ma anche della cultura visiva e dei riferimenti culturali della classe aristocratica dell'Inghilterra vittoriana.
- 37.** Marta Weiss, *op.cit.*, p. 41.
- 38.** Anne Higonnet, *Secluded Vision*, "Radical History Review", 38, 1987, pp. 16-36.
- 39.** Le 21 pagine sciolte dell'album appartengono alla Helmut and Alison Gernsheim Collection presso l'Harry Ransom Humanities Research Center della University of Texas di Austin.
- 40.** Lindsay Smith, *op.cit.*, pp. 58-59.
- 41.** Ivi, p. 59.
- 42.** Oscar Gustav Rejlander e Henry Peach Robinson sono considerati i primi autori di fotomontaggio o *combine printing* nell'Ottocento, con *The Two Ways of Life* (1857) il primo e con *Fading Away* (1858) il secondo.
- 43.** Ci sono anche casi di *scrapbook* realizzati da

uomini, come l'album di Sir Edward Blount del 1873, conservato nella collezione Gernsheim presso la University of Texas di Austin, ma è indubbio che nell'Inghilterra vittoriana la collazione di fotografie, pitture e scritte in forma di album fosse una passione prettamente femminile.

44. Michael Pantazzi, *Profils Perdus*, in *Album de collages de l'Angleterre Victorienne*, cit., p. 7.

45. Patrizia Di Bello, *Femmes et photographies en Grande-Bretagne*, cit., p. 75.

46. *Ibidem*.

47. Christine Poggi, *In defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, New Haven, Londra, Yale University Press, 1992, p. 32.



Fig. 1. Giosetta Fioroni con Frances McCann, Rome-New York Art Foundation, Roma 1958. Fotografia di Milton Gendel. Digital image courtesy of the American Academy in Rome, Photographic Archive

1956-1964, incontrare l'America a Roma e Parigi.

L'evoluzione del linguaggio figurativo di Giosetta Fioroni dalle tele informali agli Argenti

Letizia Giardini

“Parigi, Marzo 1958.

È incredibile la banalità soprattutto di quanto ho scritto indietro, tutto così orecchiato e impreciso... solo ne esce uno stato di ‘attesa’ per un futuro poco chiaro... e anche *l'accavallarsi* di tanti, *troppi* problemi, ‘aperture’, cose in una volta. Sono qui da tre mesi circa e tutto è ambiguo”¹.

Giosetta Fioroni descriveva così, sul suo diario, le ultime settimane trascorse nella capitale francese. Aveva lasciato l'Italia tra la fine del 1957 e l'inizio del 1958, con la speranza e la forte esigenza di trovare la propria dimensione identitaria all'interno del panorama artistico contemporaneo: avvertiva un profondo senso di irrequiezione e l'urgenza di sperimentare nuove forme pittoriche che si allontanassero dalle sue precedenti ricerche informali. L'insoddisfazione provata sembrava, però, non trovare riscontro negli importanti traguardi professionali che l'artista, giovanissima, poteva già vantare, dalla partecipazione alla Quadriennale di Roma del 1955, a quella all'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 1956.

Nel maggio 1958 una sua tela venne presentata alla mostra *New Trends in Italian Art. Nuove Tendenze dell'Arte italiana*, organizzata presso la Rome-New York Art Foundation (fig. 1). L'evento rappresentava un'ideale integrazione del Padiglione Italiano alla Biennale d'Arte di quell'anno e nasceva, come aveva evidenziato Lionel-

lo Venturi², dal desiderio di restituire al pubblico romano la complessa realtà dei cosiddetti astrattisti italiani. Il critico era, insieme a James J. Sweeney, Herbert Read, Arnold Rüdlinger, Willem J. H. B. Sandberg e Michel Tapie³, tra i membri del comitato direttivo della fondazione che Frances McCann aveva inaugurato sull'Isola Tiberina nel 1957. L'ereditiera si era premurata, infatti, non solo di affidare il ruolo di coordinamento a Milton Gendel, corrispondente per “Art News” e amico di Peggy Guggenheim, ma di rivolgersi per la pianificazione delle attività ad alcune delle personalità più influenti del panorama artistico internazionale; queste figure erano diversamente legate all'ambiente francese e statunitense e coinvolte a vario titolo nel processo di organizzazione dell'esposizione veneziana. Come si intuisce dalle pagine del primo catalogo, si auspicava che l'istituzione raccordasse i due “great hemispheres of the modern world”⁴, dei quali Roma e New York costituivano i centri tradizionali, prendendo al contempo le distanze dalla realtà parigina, ancora spesso considerata “nursery of the modern movement”⁵.

Il valore della partecipazione di Giosetta Fioroni a *New Trends in Italian Art. Nuove Tendenze dell'Arte italiana* con la tela *All'alba* (fig. 2) deve essere oggi riconsiderato alla luce del suo periodo di permanenza in Francia, che le consentì di far esperienza della triangolazione dei rapporti tra i principali poli di diffusione dei nuovi linguaggi figurativi. Lo studio qui proposto intende dimostrare come le modalità non continuative, con le quali si svolse tra il 1957 e il 1963 il soggiorno parigino dell'artista (fig. 3), furono determinanti per permetterle di rielaborare criticamente, con la giusta distanza geografica e culturale, gli insegnamenti dell'ambiente in cui si era formata. Tornando con frequenza in Italia, ebbe modo, infatti, di confrontare quanto scoperto all'estero,

Fig. 2
Giosetta Fioroni, *All'alba*,
1957, opera esposta alla
mostra *New Trends in
Italian Art. Nuove Tendenze
dell'Arte italiana*, 1958.

Per concessione della
Fondazione Goffredo Parise
e Giosetta Fioroni



dove era ancora viva l'eco della tradizione delle avanguardie, con le novità d'oltreoceano che avevano raggiunto Roma: il risultato di queste molteplici sollecitazioni si tradusse presto in un preciso e riconoscibile lessico pittorico. Attraverso la ricostruzione di mostre e l'analisi di documenti d'archivio è stato possibile, inoltre, tratteggiare per la prima volta i profili di alcune personalità che, come Henry Fara, garantirono la durata della sua esperienza oltralpe.

In quegli anni si poteva osservare una diffusa tensione centrifuga nell'ambiente romano: Parigi, che rappresentava per Giosetta Fioroni l'opportunità di sciogliere

alcuni importanti nodi emotivi e creativi⁶, era stata, per ragioni diverse, la meta anche dei viaggi di altri allievi di Toti Scialoja⁷. Allo stesso tempo, però, l'interesse dell'America per l'Europa e, in particolare, per l'Italia cresceva rapidamente; la presenza di artisti, critici, collezionisti e galleristi statunitensi era nutrita e ben documentata⁸ ma, come evidenzia Peter Benson Miller ricorrendo al concetto di *contact zone* elaborato da Mary Louise Pratt, gli scambi tra culture avvenivano in maniera disomogenea, in relazione a dinamiche asimmetriche di potere⁹. Non era insolito all'epoca per la giovane artista avere la possibilità di incontrare figure



Fig. 3
Giosetta Fioroni
nell'appartamento di
Laurence Vail in Avenue
Daniel Lesueur a Parigi.
Per concessione della
Fondazione Goffredo Parise
e Giosetta Fioroni

come de Kooning¹⁰ o conoscere più approfonditamente l'esperienza di Pollock e Rauschenberg, che insieme a Twombly era giunto a Roma nel 1952¹¹. La Rome-New York Art Foundation rappresentava, senza dubbio, un fertile terreno di confronto, avendo coinvolto fin dall'esposizione inaugurale artisti quali Franz Kline, Sam Francis e Mark Tobey; a partire dalla metà degli anni Cinquanta, anche La Tartaruga di Plinio De Martiis divenne uno dei principali poli attrattivi.

Il gallerista definì, tra il 1957 e il 1958, l'indirizzo filoamericano della sua programmazione¹² e, pur non lasciando mai la propria città, riuscì a consolidare i rapporti oltreoceano, grazie agli intensi scambi epistolari con gli artisti italiani, lì trasferitisi per entrare in contatto con le novità dell'espressionismo astratto e dell'emergente pop art, o statunitensi, come Conrad Marca-Relli, che sapevano ben destreggiarsi nel fermento del mercato newyorkese¹³.



Fig. 4. Viaggio a Parigi, 1949: foto di gruppo davanti alla reggia di Versailles. Indicazione sul retro: "prego conservarla (siamo le prime a destra)". Per concessione della Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni

Giosetta Fioroni coltivò sempre i rapporti con l'*entourage* de La Tartaruga, anche durante i ripetuti viaggi all'estero, e Plinio De Martiis, che seguì con interesse gli sviluppi del suo lavoro, le presentò nel 1961 Leo Castelli¹⁴. Prima ancora dell'incontro con i protagonisti della scena americana e del profondo legame di amicizia che nacque con Cy Twombly, furono, tuttavia, i racconti di Toti Scialoja nel Natale del 1956 a far precipitare l'artista in uno stato di crisi: si accorse con maggiore lucidità di muoversi "su un terreno non molto solido, forse minato alla base da questa specie di surrealismo astratto"¹⁵, maturando l'esigenza di mettere in discussione i fondamenti della propria educazione pittorica. Aveva espresso il proprio senso di smarrimento sulle pagine del diario e aggiunto un auspicio, che si sarebbe pienamente realizzato con la partenza per Parigi:

"Vorrei riuscire ad allargare gli schemi, per meglio dire gli archetipi su cui lavoro, rompere questo istintivo preordinarsi della composizione [...] lavorare in grande con grandi e più semplici mezzi non soffocati dalla mia materia abituale..."¹⁶.

Tra le fotografie conservate nell'archivio Fioroni-Parise vi è un'istantanea del 1949 (fig. 4) che riporta sul retro la scritta "prego conservarla (siamo le prime a destra)": è uno scatto di gruppo nel quale Giosetta Fioroni compare con la mamma e una cugina davanti alla reggia di Versailles, durante l'ultima tappa del viaggio in Europa compiuto quell'anno¹⁷; a diciassette anni, l'artista aveva già acquisito una certa familiarità con la lingua e la tradizione letteraria della nazione che l'avrebbe accolta dal 1956. Nonostante le date di riferimento del suo soggiorno in Francia siano generalmente



Fig. 5. Giosetta Fioroni e Colette Sides, Galerie Breteau, Parigi 1963. Per concessione della Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni

il 1957 e il 1963, il confronto di alcune pagine del diario personale con altri scritti autografi permette di ipotizzare che i primi contatti con il *milieu* culturale parigino risalissero, in realtà, al 1956. In quell'anno aveva appuntato, infatti, sul quaderno dove teneva traccia dei dipinti realizzati la seguente indicazione: “(pannello dec.: SUB prop. G. Michel PARIGI)”¹⁸. Il nome corrispondeva a quello del collezionista francese Gerard Michel, la cui identità è stato possibile ricostruire grazie all'individuazione e all'analisi di un'autocertificazione manoscritta, firmata dall'artista in data 6 novembre 1957 e conservata presso l'Archivio bio-iconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma¹⁹. In quell'occasione, il museo aveva chiesto alla pittrice di presentare un documento dove fossero riportati, insieme al curriculum, i nomi dei proprietari delle opere vendute fino a quel momento e il luogo di con-

servazione. Nell'elenco comparivano oltre alla Galleria La Salita di Roma e la Galleria Montenapoleone di Milano, i nomi di vari collezionisti, tra i quali i parigini Gerard Michel e Colette Sides²⁰ (fig. 5). Prima ancora del suo effettivo trasferimento, le opere di Giosetta Fioroni erano state, dunque, apprezzate e già acquistate in Francia.

L'evoluzione del percorso stilistico dell'artista romana è stata influenzata, *in primis*, da scelte ed esperienze personali; come era frequente che accadesse in quel periodo²¹, però, anche il contesto culturale, con il quale era entrata in contatto in maniera spontanea e non sempre volontaria, aveva avuto un ruolo decisivo.

Nella Parigi degli anni Cinquanta, il dibattito attorno all'astrattismo era particolarmente acceso e si sviluppava secondo le linee di indirizzo “de l'abstraction géométrique, du nouveau réalisme et de l'abstraction lyrique”²², con risvolti immediati

sul mercato, sempre più settorializzato. Cresceva l'interesse per le sperimentazioni statunitensi, la cui ricezione rimaneva, tuttavia, problematica e spingeva, a volte, i galleristi a cercare di trovare punti di contatto con opere già note in Europa, facendo riferimento ad artisti di generazioni precedenti, pur di valorizzarne gli esiti e suscitare la curiosità dei collezionisti²³. Giosetta Fioroni era un'assidua frequentatrice del bar Petit Dôme di Montparnasse²⁴, uno dei principali centri di ritrovo degli americani e fu, con grande probabilità, testimone di alcuni importanti eventi espositivi: la mostra dedicata a Yves Klein e Jean Tinguely alla Galerie Iris Clert (1958), la personale di Hans Hartung presso la Galerie de France (1958), l'*Exposition internationale du Surrealisme* alla Galerie Daniel Cordier, alla quale parteciparono, tra gli altri, anche Joseph Cornell, Arshile Gorky, Jasper Johns, Man Ray e Robert Rauschenberg; durante il suo soggiorno parigino, diverse furono, inoltre, le iniziative promosse dal Centre Culturel Américain di Rue du Dragon. Nel 1959 venne inaugurata, per volere di André Malraux, la prima *Biennale de Paris*, rivolta solo ad artisti di età compresa tra i 20 e i 35 anni. Peter Selz, curatore del MoMA, scelse in rappresentanza degli Stati Uniti una decina di personalità, includendo Helen Frankenthaler e l'ormai noto Rauschenberg. Seguirono poi le edizioni del 1961 e del 1963. Alcuni mesi dopo la discussa mostra di Jackson Pollock della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, il Musée d'Art Moderne ospitò nel 1959 *The New American Painting as Shown in Eight European Countries, 1958-1959*²⁵, promossa dall'International Program del MoMA. L'inizio degli anni Sessanta coincise con l'apertura della galleria parigina di Ileana Sonnabend: esponendo le opere di artisti americani, europei e italiani, come Mario Schifano, lo spazio assunse presto una

posizione nodale all'interno della rete di contatti che andava espandendosi attorno alle tre capitali dell'arte moderna. I mercanti francesi erano sempre più colpiti dalle innovative tecniche allestitive e museografiche delle istituzioni newyorkesi che portarono, in molti casi, a una riorganizzazione degli ambienti, a un aggiornamento del sistema di illuminazione e alla predilezione di tonalità neutre per le pareti²⁶. Fu questo il destino della Galerie Arnaud, baluardo dell'*abstraction lyrique* e luogo di riferimento per diversi artisti nordamericani, tra i quali Sam Francis e Jean-Paul Riopelle²⁷, che entrarono a far parte, per ragioni diverse, dell'*entourage* di Giosetta Fioroni.

Tra il 1957 e il 1963 il soggiorno della pittrice romana fu scandito da mostre patrociniate da due dei più noti galleristi dell'epoca, Paul Facchetti e Denise Breteau; davanti alle sue opere entrambi dovevano aver avuto un'impressione simile a quella di Cesare Vivaldi che, recensendo *New Trends in Italian Art. Nuove Tendenze dell'Arte italiana*, aveva affermato:

“Un discorso un poco più ampio va naturalmente fatto per quel gruppo di espositori in cui ci sembra di ravvisare la parte più polemica, giovanile e sperimentale della manifestazione. [...] la Fioroni, Marotta e Manuelli ci paiono personalità notevoli, ma ancora immature”²⁸.

A differenza del critico, ne intuirono, però, subito le potenzialità. Erano, del resto, abili *découvreurs de talents*, in grado di cogliere le premesse degli sviluppi delle tendenze artistiche internazionali. Non è un caso che avessero rapidamente maturato un grande interesse per le ricerche degli espressionisti astratti e che, alcuni anni più tardi, fossero stati invitati a partecipare al *Premier Salon International de Galeries-Pilotes* di Losanna (1963), la rasse-

gna promossa da René Berger con l'intento di dimostrare il ruolo decisivo del mercato privato per il riconoscimento e la consacrazione degli artisti europei ed extraeuropei²⁹:

“C'est en effet à la *galerie-pilote* qu'appartiennent le soin – et le souci – de rechercher les artistes originaux, de les exposer, de susciter l'intérêt de la critique, l'attachement des collectionneurs, bref d'amener à l'existence publique l'œuvre à laquelle on croit”³⁰.

Questa attività era diventata una parte consistente del loro lavoro, che non tutti i galleristi erano disposti a svolgere, preferendo in diversi casi concentrarsi e sostenere artisti già noti. Al salon svizzero parteciparono anche la Galleria Schwarz di Milano e quella newyorkese di Leo Castelli: un articolo di J. D. Ruy evidenziò la miopia degli organizzatori nell'aver invitato un'unica galleria italiana, sottolineando anche quanto Robert Rauschenberg, allontanandosi dall'esperienza neodadaista, si apprestasse a diventare “un peintre tout court”³¹. Tutto ciò avveniva un anno prima della sua vittoria alla Biennale di Venezia.

Tra il 1958 e il 1959 l'attività espositiva di Giosetta Fioroni fu principalmente legata allo Studio Facchetti che la incluse nella sua scuderia, mostrandone le opere in galleria (1958), presso lo Städtisches Museum Leverkusen (1958) e al *Salon des Réalités Nouvelles* (1958 e 1959). Fu in queste occasioni che ella ebbe modo di allargare la propria cerchia di conoscenze, delle quali raccontava aneddoti sulle pagine del diario: gli incontri e le frequentazioni più assidue le permisero, nel tempo, di riesaminare le premesse informali della sua produzione, creando le condizioni ottimali per la formulazione di un nuovo linguaggio espressivo.

Rientrata da Roma nell'ottobre 1958, conobbe Beauford Delaney e Kimber Smith: il primo, noto negli Stati Uniti come pittore figurativo della Harlem Renaissance, aveva compiuto a Parigi una radicale svolta verso l'astrazione; il secondo, invece, rifiutando la dimensione monumentale delle tele dell'espressionismo astratto, aveva preferito concentrarsi sulla realtà più intima dell'arte non figurativa. Smith frequentava in quel periodo Sam Francis e Joan Mitchell, espatriati entrambi nel dopoguerra; si suppone possa essere stato lui a introdurre Giosetta Fioroni nel gruppo degli statunitensi, facendole conoscere anche Shirley Jaffe, un'artista che colpì molto il suo immaginario, per la scelta di impiegare ancora la tradizionale stesura a velature della tecnica a olio³².

Joan Mitchell era una delle protagoniste dell'arte americana del dopoguerra ed era divenuta per la giovane pittrice romana una figura di riferimento. Nel corso degli anni Cinquanta, aveva sviluppato una personale cifra stilistica per rappresentare la molteplicità delle esperienze umane e suggerire l'incomunicabilità delle sensazioni:

“That particular thing I want can't be verbalized. [...] I'm trying for something more specific than movies of my everyday life: To define a feeling”³³.

La sua concezione pittorica era assimilabile a quella di Giosetta Fioroni per quanto riguardava il desiderio di trasferire i sentimenti sulla tela: per entrambe, infatti, la memoria rivestiva un ruolo primario, ma se per l'artista romana la componente autobiografica del ricordo diveniva centrale, questa acquisiva nei titoli e nei soggetti di Joan Mitchell un valore collettivo. Nel 1955 la pittrice americana aveva incontrato a Parigi Jean-Paul Riopelle, al quale era rimasta legata a lungo. Canadese

di Montréal, Riopelle aveva maturato nel tempo ricerche affini a quelle degli espressionisti astratti, condividendo con la compagna un rapporto complesso, fatto di stima e rivalità professionale, tanto che entrambi erano restii a parlare di reciproche influenze nelle loro opere³⁴.

A partire dal 1952, Riopelle si trasferì per tre anni³⁵ nello studio di un amico del proprio mercante d'arte Pierre Loeb, il collezionista Henry Fara, estimatore di opere di fine Ottocento e inizio Novecento, che aveva sviluppato uno spiccato interesse anche per i contemporanei. In seguito, questi venne scelto dalla rivista “Connaissance des Arts” per stilare insieme a Michel Tapié, Irene Brin e Gaspero del Corso, Ossip Zadkine, André Breton, Alain Jouffroy e altri esponenti del panorama internazionale un indice dei principali artisti viventi, tra i quali aveva inserito Braque, Tal-Coat, Dubuffet, Rothko e lo stesso Riopelle³⁶. Fara prestò, inoltre, per la mostra *Antagonismes* (1960) alcuni dipinti di Vallorza, Sallès, Francis e Riopelle presenti nella sua collezione: l'esposizione, curata da Julien Alvard, intendeva mettere in luce gli aspetti più contraddittori delle sperimentazioni internazionali della nuova generazione di artisti³⁷.

L'esame del quaderno manoscritto dove Giosetta Fioroni aveva appuntato il nome di Gerard Michel dimostra come Fara avesse avuto un importante ruolo per la sua permanenza in Francia, dal momento che quasi una decina di dipinti da lei realizzati tra il 1957 e il 1959 erano entrati a far parte o erano in deposito presso la sua collezione³⁸. Egli era, inoltre, sposato con l'artista Ruth Francken³⁹, originaria della Cecoslovacchia e arrivata a Parigi all'inizio degli anni Cinquanta; la pittrice romana si incontrò con lei tra il 1957 e il 1958, quando, presumibilmente, ne conobbe anche il marito. Entrambe avevano sviluppato, in quel peri-

odo, ricerche pittoriche legate all'informale europeo e, in particolare, Francken era stata invitata da Michel Tapié a partecipare alla mostra *Signifiants de l'Informel* (1951) presso lo Studio Facchetti⁴⁰. Quello stesso “critique-créateur”⁴¹ che, più tardi, sarebbe divenuto membro del comitato artistico della Rome-New York Art Foundation, aveva iniziato a collaborare con Facchetti all'inizio degli anni Cinquanta, quando gli aveva suggerito di convertire lo studio fotografico in spazio espositivo⁴²; ne era diventato, presto, “grand ordonnateur d'expositions”⁴³, ma la libertà d'espressione che cercava nello svolgere il proprio ruolo critico-curatoriale aveva con il tempo provocato un deterioramento dei rapporti con il gallerista.

Anche Charles Delloye si era interessato ai recenti sviluppi dell'arte informale e fu lui a recensire le prime mostre di Giosetta Fioroni a Parigi⁴⁴. Egli curò il testo di presentazione di *Neues aus der neuen Malerei*⁴⁵, inaugurata presso lo Städtisches Museum Leverkusen nell'ottobre 1958. In occasione di questo evento, che vide la partecipazione della pittrice romana, furono esposte solo opere di artisti dello Studio Facchetti formalmente residenti a Parigi, che guardavano, però, con curiosità alle novità statunitensi: si ripercorrevano, così, gli ultimi dieci anni di attività del gallerista, che aveva sostenuto il percorso di alcuni protagonisti dell'*art autre*, adottando, secondo Delloye un atteggiamento di “non-conformisme actif, une volonté lucide d'échapper aux idéologies creuses, de ne pas se laisser enfermer dans des oppositions dogmatiques”⁴⁶. A conferma del rapporto di conoscenza tra Giosetta Fioroni e il critico, che tra il 1959 e il 1960 fu responsabile della redazione estera della rivista romana *Appia Antica. Atlante di Arte Nuova*, diretta da Emilio Villa⁴⁷, vi è l'annotazione del suo nome sul registro personale delle opere,

più precisamente nella lista di coloro che avevano ricevuto in dono delle tempere nel biennio 1957-1958⁴⁸.

Sempre come artista della scuderia dello Studio Facchetti, Fioroni prese parte per due anni consecutivi, con alcuni suoi colleghi, alla rassegna internazionale del *Salon des Réalités Nouvelles*, uno dei principali appuntamenti della realtà culturale parigina. Fin dalle prime edizioni, la manifestazione aveva ospitato una nutrita presenza straniera; il processo di ammissione era complesso e prevedeva il sopralluogo in atelier o in galleria di una commissione giudicatrice che avrebbe stilato con due mesi di anticipo la lista degli idonei e di coloro che erano stati scelti anche senza essere sottoposti a esame. La selezione delle opere rappresentava un'istantanea delle più recenti e innovative ricerche del panorama artistico contemporaneo, in particolare dell'astrattismo, coinvolgendo generazioni diverse. Dopo Alberto Burri nel 1949, Giosetta Fioroni figurava tra gli invitati del 1958 e del 1959.

La lettera del 28 luglio 1959, inviata dalla Direzione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma per presentare la richiesta del catalogo e del manifesto del salon di quell'anno⁴⁹, testimonia come, al di fuori dei confini francesi, l'attenzione per questo evento fosse particolarmente intensa; ne dà conferma anche il "Rapport Moral" della rassegna del 1959, dove si fa riferimento al largo consenso e agli incoraggiamenti ricevuti dall'estero⁵⁰. Il confronto con la dimensione internazionale era per gli organizzatori del *Salon des Réalités Nouvelles* vitale e, per tale ragione, venne da loro posta massima cura nella definizione dei regolamenti per la partecipazione degli artisti stranieri: nel corso delle riunioni preliminari dell'edizione del 1958 si concordò la sola ammissione di personalità affermate o, in alternativa, di figure che, pur a-

vendo iniziato a esporre a Parigi da meno di due anni, si fossero distinte per la qualità straordinaria delle opere⁵¹. In questa seconda descrizione rientrava il profilo di Giosetta Fioroni, le cui tele erano state apprezzate, tra quelle degli esordienti, dalla stampa belga⁵². Sulle pagine di "Cimaise", Herta Wescher aveva commentato così il lavoro dell'artista romana:

"L'accrochage des Nouvelles Réalités [...] offrait, surtout dans les premières salles, un choix très démonstratif de la peinture actuelle. [...] Chaque tempérament s'y exprime dans son propre langage [...]. Pierrette Bloch et Lois Frédéric, se libérant de leurs affinités électives, montraient des toiles fortes et décidées contrastant avec le lyrisme secret de Fioroni, nouvelle venue des plus remarquables qui de loin rappelle son compatriote Afro"⁵³.

Se il rapporto con lo Studio Facchetti aveva contraddistinto le prime fasi del soggiorno francese della giovane pittrice, fu la Galerie Breteau a dedicarle la prima personale parigina nel 1963, mentre si apprestava a rientrare in Italia. René e Denise Breteau avevano scoperto in quegli anni una serie di artisti, poi divenuti celebri a livello internazionale, tra i quali spiccavano Peter Saul, esponente eccentrico della pop art americana che aveva suscitato anche l'interesse di Plinio De Martiis, ed Étienne Martin, fiore all'occhiello e stretto collaboratore della galleria. Egli partecipava al processo di selezione dei nuovi talenti, effettuando occasionalmente anche le visite in atelier. La gestazione della mostra di Giosetta Fioroni fu lunga e i sopralluoghi iniziarono nel 1958, quando Denise Breteau visitò per la prima volta la *chambre de bonne* dove l'artista abitava; l'organizzazione rimase, però, in sospeso fino al momento in cui la giovane pittrice scrisse sul diario:

Fig. 6
Allestimento della mostra
alla Galerie Breteau, Parigi
1963. Per concessione
della Fondazione Goffredo
Parise e Giosetta Fioroni



“L’anno prossimo dovrei fare una personale da Denise Breteau a Rue S. Sulpice; anche l’artista scultore Étienne Martin, suo consigliere, ha amato le tele che ho mostrato con segni sempre più riconoscibili, le labbra, i cuori, il telefono, i segni che delimitano ‘l’interno familiare’ e le lampadine e le sbarre e tanti altri rapidi movimenti e oggetti che compaiono nel quadro, nei quadri, ultimi”⁵⁴.

Secondo quanto riportato nel registro manoscritto dei dipinti, l’accordo tra le due parti venne preso nell’aprile 1962⁵⁵, stabilendo anche la data orientativa di apertura nel mese di marzo 1963. L’esposizione fu inaugurata dopo quella di Peter Saul e allestita negli spazi della galleria (fig. 6) con l’aiuto di Burri e Scialoja:

“Toti e Alberto mi hanno fatto una bellissima sorpresa arrivando in Rue S. Sulpice mentre con Denise Breteau



Fig. 7
Inaugurazione della mostra personale di Giosetta Fioroni alla Galerie Breteau, Parigi 1963. Indicazione sul retro: "I Moreni e Germano Lombardi". Per concessione della Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni



Fig. 8
Giosetta Fioroni con Pierre Schneider, Galerie Breteau, Parigi 1963. Indicazione sul retro: "Pierre Schneider (L'Express), a sinistra Rosanna Tofanelli". Per concessione della Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni

stavamo cercando di sistemare i quadri per la mostra. E Alberto ha detto a me di sedermi e guardare... che la mostra la montava lui e con rapidità e intuizione ha sistemato tutta la mostra!!!! Devo dire che Toti era un po' contro quelle parti delle tele dove tutto è individuabile [...], ma Alberto gli ha detto che ognuno si esprime con tutto se stesso”⁵⁶.

Le fotografie scattate il giorno dell’inaugurazione (fig. 7) rivelano come sulle tele

fosse comparso un nuovo alfabeto di simboli, sintesi di una rielaborazione personale dei caratteri dell’informale e dell’espressionismo astratto, filtrati attraverso la dimensione collettiva della memoria biografica. Lo spontaneo fluire dei grafismi aveva scardinato le precedenti abitudini compositive e permesso all’artista di raggiungere una completa padronanza di tecniche e materiali. Il confronto della documentazione dell’archivio della Fondazione Goffredo Parise e Giosetta

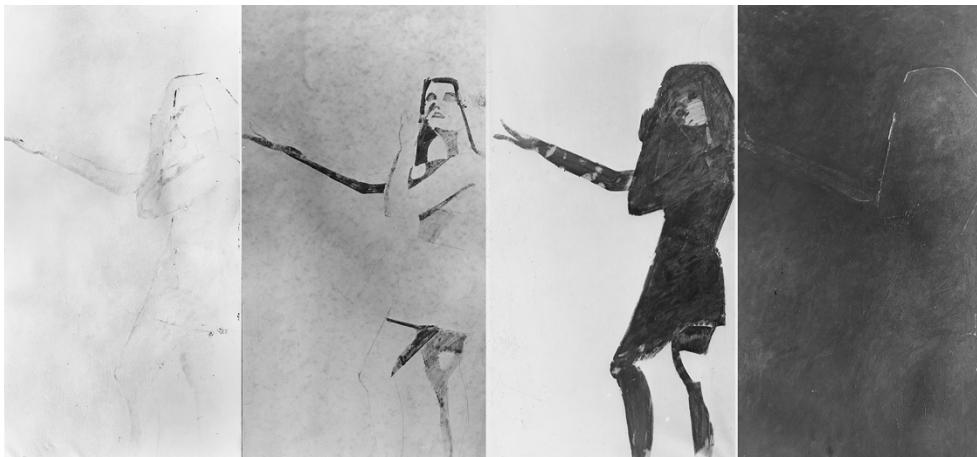


Fig. 9. Giosetta Fioroni, *L'immagine del silenzio*, 1964 (opera distrutta). Per concessione della Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni

Fioroni e di quello della Galerie Breteau ha reso possibile ricostruire i dipinti presentati nel marzo 1963, evidenziando, però, una discrepanza: le nove prove fotografiche conservate presso l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine di Caen⁵⁷, quasi tutte scattate a Roma da Claudio Abate, riproducono solo una parte dei quindici titoli presenti nell'elenco stilato dall'artista dei "Quadri portati a Parigi per la mostra del 22 marzo '63 dalla Breteau"⁵⁸.

La critica francese, italiana e statunitense rimase molto colpita dalle opere di Giosetta Fioroni e l'esposizione ebbe una risonanza inattesa sulla stampa. Ogni articolo poneva l'accento su un aspetto diverso della metamorfosi stilistica dell'artista romana: il testo scritto da Pierre Schneider (fig. 8) per "L'Express"⁵⁹ si soffermava su quella che sembrava essere la qualità principale dei suoi dipinti, il vagare sospeso di simboli, parole e oggetti, tra colori "subtilement douce-amère"⁶⁰; Raoul-Jean Moulin aveva sottolineato, invece, su "Cimaise"⁶¹, come le composizioni fossero divenute qualcosa di più de "l'involon-

taire poésie des murs, des devantures, de notre vie quotidienne", rilevando anche un atteggiamento critico nei confronti del paesaggio urbano e della civiltà contemporanea. Vi era, a suo giudizio, un'appropriazione delle contraddizioni più profonde della società, che si disponevano con immediatezza e libertà sulla tela, malgrado la "goffaggine volontaria" dell'artista, il cui uso di colori pulsanti non cercava affatto di imitare "le coloriage niais des 'comics'".

"Estate 1964

La ragione è quella di ritornare alle cose estremamente semplici.
Ossia, ai mezzi per chiarirsi le idee".⁶²

Intervistata da Maurizio Calvesi in occasione della Biennale di Venezia del 1964, Giosetta Fioroni aveva spiegato con queste parole come le proprie ricerche pittoriche stessero prendendo forma attraverso un nuovo linguaggio espresivo e *L'immagine del silenzio* (fig. 9) ne era una prova. I mesi successivi al *finissage* della Galerie Breteau erano stati, in-



Fig. 10. Giosetta Fioroni, *L'amour*, 1961. Per concessione della Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni

fatti, decisivi per giungere a una completa maturazione dell'esperienza parigina: l'insieme di simboli e vivide tonalità era stato sostituito nell'opera dell'Esposizione Internazionale d'Arte da una sagoma femminile che emergeva sulla superficie di quattro tele di eguali dimensioni disposte parallelamente. Nella prima a sinistra il profilo della giovane si intuiva appena; prendeva corpo nella seconda e terza sezione del dipinto, dove in maniera graduale l'artista aveva aggiunto dei dettagli e invertito la funzione strutturale dello smalto bianco e alluminio. La figura, riprodotta sempre nella stessa posa, scompariva, infine, sulla destra, come assorbita da un'uniforme pellicola argentea, che richiamava alla mente la composizione del medesimo colore de *Il segreto in*

azione (1959-1960).

In passato Giosetta Fioroni aveva già manifestato l'esigenza di dedicarsi a sperimentazioni più figurative, quando nel 1961 aveva realizzato la carta *L'amour* (fig. 10). Per la prima volta nella sua produzione due silhouette si stagliavano al centro di uno sfondo bianco, con i lineamenti solo accennati, mentre una fonte di luce proveniente da sinistra ne sigillava la posa in un abbraccio. L'artista non era interessata a connotare nel dettaglio i protagonisti: i copricapi e gli abiti che li avvolgevano erano plasmati dal chiaroscuro con matita e smalto alluminio, senza essere descritti in maniera troppo analitica; imperscrutabile era l'espressione dei volti. Ella era incuriosita dalla possibilità di esplorare con il colore

argento la dimensione della memoria, restituendo l'immagine del tempo passato come attraverso uno specchio o la superficie impressionata di un dagherrotipo⁶³. Durante gli anni trascorsi in Francia aveva approfondito il suo interesse per i *media* del cinema e della fotografia e nel 2016 si era, così, espressa a proposito di quel periodo:

“Ricordo che verso la fine degli anni cinquanta e l'inizio degli anni sessanta, quando la mia vita era divisa tra Parigi e Roma, tutti i colori che usavo a Parigi (un mix di olio, smalti e colori industriali) mi sembravano imbarazzanti. Eppure, nella personale alla galleria Breteau del 1963, le mie tele erano ancora coloratissime! Fu proprio allora che la mia insopportanza cromatica prese corpo e realtà... Ero molto appassionata di fotografia e di cinema. A Parigi entravo alla Cinémathèque la mattina alle undici e ne uscivo la sera alle nove! Cinema e fotografia, grigio e argento. Questo colore non-colore è stato subito, per me, il segno che più profondamente poteva aiutarmi a raccontare e sintetizzare l'idea di memoria. La materia adatta per narrare Ricordi, Passato, Sentimenti”⁶⁴.

La volontà di restituire visivamente il processo di cristallizzazione della memoria aveva contraddistinto, ancora prima delle carte, i disegni del *Journal Parisien* (1958-1962). Il loro esame consente di ricostruire, più dell'analisi di qualsiasi altra opera, le tappe dell'evoluzione del lessico pittorico di Giosetta Fioroni, individuandone i caratteri principali, che si sarebbero poi manifestati nelle tele esposte alla personale parigina: l'utilizzo inizialmente parsimonioso delle tonalità di colore, il tratto grafico essenziale, il caotico ordinarsi dei segni, la scrittura alfabetica. Come riscontra la stessa artista⁶⁵, alcuni di questi stilemi si potevano individuare, con le opportune differenze, anche nelle contemporanee ricerche

di Gastone Novelli, con il quale Fioroni aveva l'abitudine di confrontarsi e condividere gli sviluppi delle proprie riflessioni. Egli aveva maturato uno specifico interesse per la narrazione lirica di Paul Klee, ponendo particolare attenzione “all'equivalenza tra segno figurativo e segno linguistico”⁶⁶ e non era rimasto indifferente alle novità statunitensi, assorbendo, come lei, gli echi delle sperimentazioni di Mark Tobey e Cy Twombly. Davanti alle opere di quest'ultimo Giosetta Fioroni era rimasta incantata, perché quella “grafia dell'assurdo, nevrastenica, metà infantile, metà surreale”⁶⁷ le aveva permesso di constatare come fosse possibile giungere a una sintesi delle esperienze nordamericane e mediterranee. Mentre metteva in discussione gli assunti pittorici della propria formazione informale, meditando sulla tradizione delle avanguardie europee e la componente gestuale degli espressionisti astratti, nel 1958 Pierre Restany venne a farle visita nel suo studio parigino: “Dice che poi (?) un giorno ne scriverà se trova il luogo adatto per pubblicare, ma forse gli sono piaciuti”⁶⁸. Sebbene fosse rimasto colpito dall'immediatezza delle opere, egli espresse il proprio giudizio solo nell'agosto del 1963, dopo aver esaminato anche la produzione più recente:

“I disegni eseguiti da Giosetta Fioroni nel 1962 pongono acutamente il problema di una nuova figurazione mediante la scrittura. Mi spiego: si tratta di una scrittura interiore, della stenografia diretta dell'excursus del pensiero, con i suoi slanci affettivi, le sue reminiscenze sentimentali, i suoi simboli concettuali, la trasposizione infine della sua sessualità. [...] come si è potuto passare da una calligrafia gestuale e astratta ad una scrittura rappresentativa, rimanendo tuttavia nel dominio etico dell'affettività, del sentimento, dell'istinto?”⁶⁹.

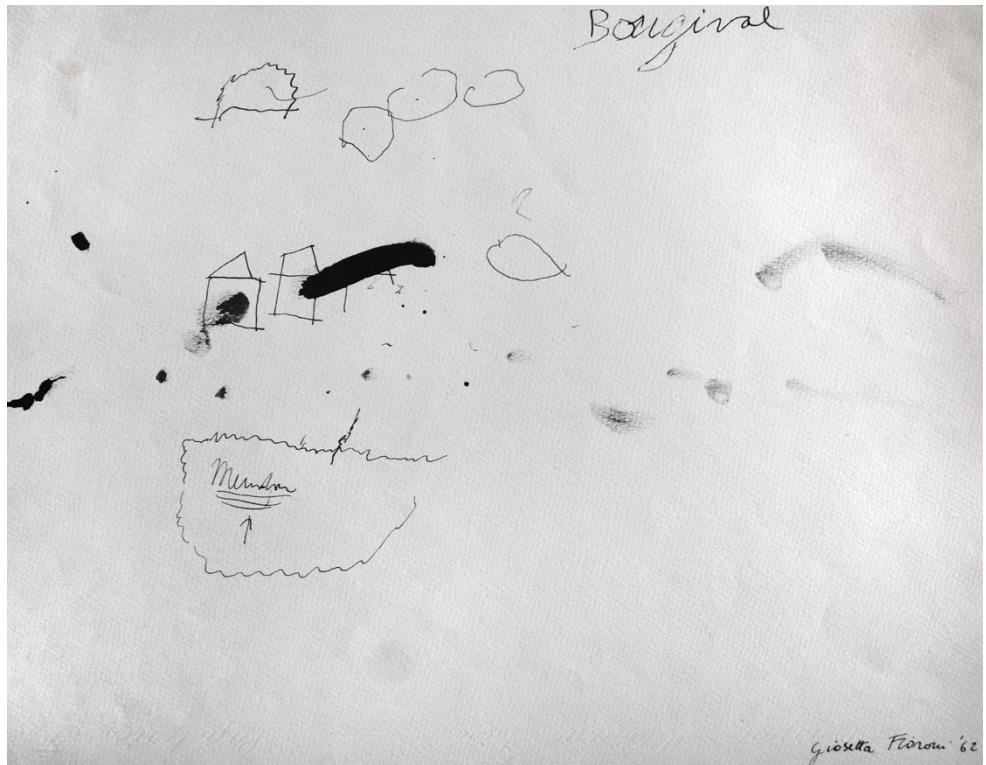


Fig. 11. Giosetta Fioroni, *Senza Titolo (Bougival)*, 1962, Roma, collezione Archivio Goffredo Parise – Giosetta Fioroni. Per concessione della Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni

La raccolta di schizzi del *Journal Parisien* (1958-1962) è la prova di come l'artista fosse riuscita a conciliare in un “universo realista e profondamente umano”⁷⁰, densità emotiva e chiarezza simbolica. L'equilibrio tra questi due aspetti le aveva permesso di sviluppare il proprio impulso creativo, a partire dalla narrazione del quotidiano. In *Senza Titolo (Bougival)* (fig. 11), una serie di ovaloidi animava l'estremità superiore del foglio, ricordando il moto rapido delle nubi, mentre alcune casette e un cuore allungato si trovavano al centro di un insieme compositivo monocromo, dove spiccavano i nomi di due località, Bougival e Meudon, alle porte di Parigi, che Giosetta Fioroni

conosceva bene⁷¹. Come già accaduto in *Senza titolo* (fig. 12), si distinguevano in maniera nitida impronte e macchie di inchiostro; se, però, nell'opera del 1960 ella aveva fatto ricorso al colore, avviando una parsimoniosa sperimentazione con la tecnica mista, il disegno di due anni dopo testimoniava la ricerca di una maggiore essenzialità, perseguita attraverso l'utilizzo esclusivo della china nera. La pittrice era intervenuta anche sulla scansione ritmica dello spazio che, nelle tele coeve, stava diventando sempre più intensa e vivace; aveva, inoltre, iniziato a sfruttare le potenzialità del processo di cancellazione dei grafismi per offuscare la dimensione del ricordo. La scrittura rapida che accompagnava il

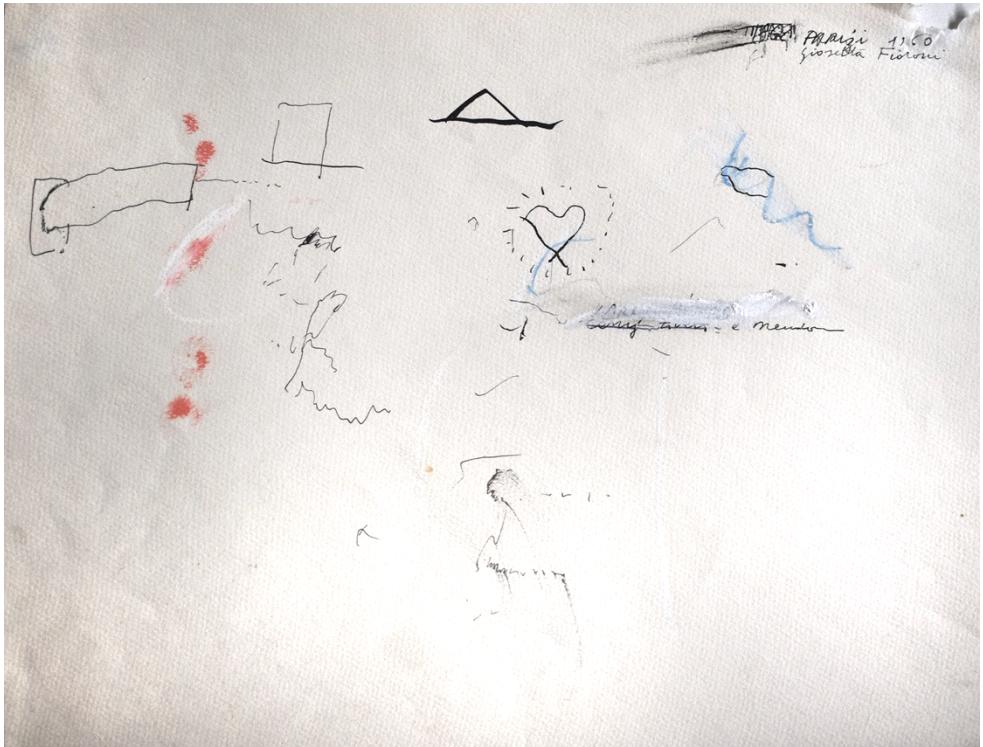


Fig. 12. Giosetta Fioroni, *Senza Titolo*, Parigi 1960, Roma, collezione Archivio Goffredo Parise – Giosetta Fioroni. Per concessione della Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni

cuore pulsante e le figure geometriche di *Senza titolo* era, infatti, in alcuni punti appena decifrabile, nascosta sotto uno strato di tempera o pastello. Il sottrarre diveniva per Giosetta Fioroni un modo per elaborare le esperienze trascorse e, insieme, appropriarsi della realtà circostante, discostandosi dalla concezione, cara a Novelli e Twombly, di superficie come elemento incorrotto pronto ad accogliere la materia⁷². A differenza delle opere coeve del collega e amico americano, i disegni di Giosetta Fioroni del 1958-1959 presentavano, però, una linea di scrittura più morbida, rendendo evidente, secondo Alberto Boatto, il desiderio di raggiungere una sempre maggiore leggibilità di frasi e parole, le cui lettere erano tracciate a mano o, talvolta, stampigliate⁷³. Per Germano

Celant, la struttura organizzativa dei simboli riproduceva una sequenza precisa che non era presente nelle tele libere e casuali dello statunitense e alludeva al “valore altamente narrativo del discorso per segni”⁷⁴. Non si trattava di automatismi psichici⁷⁵, ma dell’elaborazione di una stratificata cultura dell’immagine.

Il *Journal Parisien (1958-1962)* permetteva, inoltre, di comprendere come Giosetta Fioroni, pur rimanendo permeabile alle sollecitazioni provenienti dall’esterno, scegliesse di affrontare individualmente la “crisi generale: (di cui tutti parlano)”⁷⁶, del ritorno alla figuratività:

“Mi sembra che più umilmente io dovrei circoscrivere il problema, quasi a stabilire

chiaramente in me l'uso di un linguaggio
di cui mi accorgo quasi non conoscere
bene la portata per quanto personale e
vago sia questo uso”⁷⁷.

Cinque anni più tardi, la riflessione di Pierre Restany attestava come questi pensieri da lei appuntati sul diario si fossero concretizzati e, “nel momento in cui una certa calligrafia astratta girava a vuoto”⁷⁸, ella fosse riuscita con semplicità ed efficacia a distinguersi all'interno della scena internazionale.

Alla luce di queste considerazioni, deve essere, quindi, riesaminato il valore della mostra della Galerie Breteau. L'esposizione rappresentò uno spartiacque nel percorso di maturazione dell'artista, perché sancì l'apice delle sue ricerche parigine, influenzate dalla realtà romana e da quella newyorkese, mentre stava crescendo in lei una sottile insofferenza per i forti contrasti cromatici che, nel passaggio dalle opere informali, ai disegni, alle *Carte* e alle tele dei primi anni Sessanta, l'avrebbe condotta all’“universo pellicolare”⁷⁹ degli *Argenti*. Il fatto che l'evento fosse stato organizzato da una delle *galeries-pilotes* filoamericane più influenti ne aveva, poi, accresciuto la rilevanza: John Ashbery aveva recensito l'evento sul “New York Herald Tribune”, accostando, per la prima volta, le opere di Giosetta Fioroni a quelle degli esponenti della pop art inglese e statunitense⁸⁰, in particolare per l'immaginario visivo al quale ella aveva attinto. Un anno prima della consacrazione di Rauschenberg a Venezia e in concomitanza con la personale di Jim Dine presso la galleria di Ileana Sonnabend⁸¹, l'artista era riuscita finalmente a trovare la propria dimensione identitaria e a ritagliarsi uno spazio adeguato nel panorama culturale contemporaneo. Era pronta, quindi, a rientrare in Italia, mentre la capitale francese si preparava ad accogliere, pur con qualche riluttanza, gli esiti più recenti delle ricerche d'oltreoceano.

Si ringraziano Claudio Zambianchi e Raffaella Perna per l'attenta rilettura e i preziosi consigli, la Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni di Roma, l'*Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine* di Caen e l'*American Academy in Rome* per la generosità nell'offrire materiali, informazioni e supporto alla ricerca.

1. Archivio Giosetta Fioroni, Roma (d'ora in poi AGFR), quaderno manoscritto autografo *Scritti miei: una specie di DIARIO ITALIA 1955-Parigi '60-'51?*, nota Parigi, marzo 1958.

2. Vedi *New Trends in Italian Art*, (Roma, Rome-New York Art Foundation, 20 maggio-25 settembre 1958), a c. di Nello Ponente e Lionello Venturi, Roma, Istituto grafico tiberino, 1958, p. 2.

3. Cfr. Paola Bonami, *La Rome-New York Art Foundation e una nuova fase di relazioni internazionali*, in *New York New York*, (Milano, Museo del Novecento, Gallerie d'Italia, 13 aprile-17 settembre 2017), a c. di Francesco Tedeschi e Federica Boragina, Milano, Electa, 2017, pp. 156-162; Barbara Drudi, *Breve ma veridica storia della Rome-New York Art Foundation 1957-1961*, in *Memoria e materia dell'opera d'arte. Proposte e riflessioni*, (Viterbo, Università degli Studi della Tuscia, 19 maggio 2013, 8 aprile 2014), a c. di Elisa Anzelotti, Costanza Rapone, Luca Salvatelli, Roma, Gangemi Editore, 2014, pp. 99-109.

4. *Rome-New York Art Foundation*, (Roma, Rome – New York Art Foundation, 17 luglio-25 novembre 1957), a c. di Herbert Read, Michel Tapié, Lionello Venturi, Roma, Istituto grafico tiberino, 1957, p. 6.

5. *Ibidem*.

6. Giosetta Fioroni scriveva nel novembre 1957: "Nei quadri come altrove (e in questo periodo ne ho dato prova), non sono capace di assumere nessuna posizione giovane estrema, convinta, anche nei suoi più grossi errori. Così tutto è lievemente possibile e – nel lavoro tutto ciò è lampante". Vedi AGFR, Giosetta Fioroni, *Scritti miei: una specie di DIARIO*, cit., nota Parigi, novembre 1957.

7. Vedi Elisa Genovesi, *Alle radici dell'arte moderna. I soggiorni parigini di alcuni allievi di Toti Scialoja*, in *In corso d'opera 4. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza*, (Roma, Sapienza Università di Roma, 24-25 giugno 2021), a c. di Elisa Albanesi, Damiana Di Bonito, Luca Esposito, Maria Onori, Roma, Campisano Editore, 2022, pp. 41-50.

8. Vedi Peter Benson Miller, *Resident/Alien: American Artists in Postwar Rome*, in *Roma e gli artisti stranieri. Integrazione, reti e identità (XVI-XX s.)*, a c. di Ariane Varela Braga, Thomas-Leo

True, Roma, Editoriale Artemide, 2018, p. 221.

9. Vedi ivi, p. 224.

10. Vedi *Giosetta Fioroni*, (Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 6 marzo-18 aprile 2004), a c. di Gloria Bianchino, Milano, Skira Editore, 2004, p. 62.

11. Cfr. Nicholas Cullinan, *Double exposure: Robert Rauschenberg's and Cy Twombly's Roman holiday*, "The Burlington Magazine", CL (1264), luglio 2008, pp. 460-470; Gloria Bianchino, *op cit.*, p. 63.

12. Vedi Ilaria Bernardi, *La Tartaruga. Storia di una galleria*, Milano, Postmedia, 2018, p. 25.

13. Vedi Francesca Vigani, *Lettere a Plinio De Martiis dall'America: resconti, cronache, confidenze, 1958-1964*, "L'Uomo Nero", X (10), dicembre 2013, p. 203.

14. Gloria Bianchino, *op. cit.*, p. 65.

15. AGFR, Giosetta Fioroni, *Scritti miei: una specie di DIARIO*, cit., nota 5 ottobre 1956.

16. Ivi, nota novembre 1956-Natale 1956.

17. Questa informazione è stata riferita a chi scrive da Giosetta Fioroni, in occasione di una conversazione avvenuta in data 10 aprile 2019.

18. AGFR, Giosetta Fioroni, quaderno manoscritto autografo *Quaderno di Giosetta Fioroni. Catalogo: quadri*, nota 1956.

19. Archivio bioiconografico di La Galleria Nazionale di Roma, Giosetta Fioroni, busta 1, documento di autocertificazione manoscritto, firmato dall'artista in data 6 novembre 1957, con elencati titoli di studio, opere vendute e ubicazione, esposizioni passate.

20. Si apprende, dalla conversazione con Giosetta Fioroni avvenuta in data 10 aprile 2019, del legame di amicizia con Colette Sides, una figura non direttamente coinvolta nel panorama artistico parigino. Sono entrambe ritratte in uno degli scatti dell'inaugurazione della personale della pittrice alla Galerie Breteau nel 1963.

21. Vedi *New York New York*, *op. cit.*, pp. 17-18.

22. Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris*, Parigi, Éditions de la Sorbonne, 2019, p. 182.

23. Vedi ivi, pp. 419-420.

24. AGFR, Giosetta Fioroni, *Scritti miei: una specie di DIARIO*, cit., nota Parigi '59.

25. Vedi *The New American Painting as Shown in Eight European Countries, 1958-1959*, (Basilea, Kunsthalle, 19 aprile-26 maggio 1958; Milano, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1-29 giugno 1958; Madrid, Museo Nacional de Arte Contemporaneo, 16 luglio-11 agosto 1958; Berlino, Hochschule für Bildende Künste, 1 settembre-1 ottobre 1958; Amsterdam, Stedelijk Museum, 17 ottobre-24 novembre 1958; Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 6 dicembre 1958-

- 4 gennaio 1959; Parigi, Musée National d'Art Moderne, 16 gennaio-15 febbraio 1959; Londra, Tate Gallery, 24 febbraio-23 marzo 1959), a c. dell'International Program of the MoMA, New York, The Museum of Modern Art, 1959.
- 26.** Vedi Julie Verlaine, *op. cit.*, p. 442.
- 27.** Ivi, pp. 419.
- 28.** Cesare Vivaldi, *Nuove tendenze dell'arte italiana*, "I 4 Soli", V (4-5), luglio-ottobre 1958, pp. 6-7.
- 29.** Vedi Julie Verlaine, *op. cit.*, p. 466.
- 30.** Premier Salon International de Galeries-Pilotes, (Losanna, Musée cantonal des Beaux-arts, 20 giugno-22 settembre 1963), a c. di René Berger, Raymond Moulin, Losanna, Musée cantonal des beaux-arts, 1963, préface.
- 31.** Institut Mémoires de l'édition contemporaine (d'ora in poi IMEC), Galerie Breteau, cote GRB/04 : Presse éparses, J. D. Ruy, *Lausanne: Première Salon des Galeries Pilotes*.
- 32.** AGFR, Giosetta Fioroni, *Scritti miei: una specie di DIARIO*, cit., nota Parigi, ottobre 1958.
- 33.** John Ashbery, *An Expressionist in Paris*, "ARTnews", (64), aprile 1965, p. 64.
- 34.** Vedi *Mitchell Riopelle: un couple dans la démesure*, (Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 12 ottobre 2017-7 gennaio 2018; Toronto, Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, 17 febbraio-12 maggio 2018; Landernau, Fonds Hélène & Édouard Leclerc pour la culture, 9 dicembre 2018-10 marzo 2019), a c. di Michel Martin, Milano, 5 Continents éditions, 2017, p. 23.
- 35.** Vedi Marie-Claude Corbeil, Kate Helwig, Jennifer Poulin, *Jean-Paul Riopelle: The Artist's Materials*, Los Angeles, Getty Publications, 2011, p. 8.
- 36.** Vedi SFPA, *L'index 1961 des meilleurs peintres vivants*, "Connaissance des arts", (112), giugno 1961, p. 96.
- 37.** Vedi *Antagonismes*, (Parigi, Musée des Arts Décoratifs, Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, febbraio 1960), a c. di Julien Alvard e Frédéric Benrath, Parigi, Missotte Imprimeur, 1960.
- 38.** Sul quaderno manoscritto, Giosetta Fioroni aveva registrato come "in *deposito o legati alla collezione Henry Fara" i seguenti dipinti: "Nella memoria 1957 (116 x 89 cm); Morte Per Sonno 1958 (70 x 40 cm); Un nemico a Parigi 1958 (81 x 100 cm); *Rapporto sulla memoria 1958 (116 x 89 cm); Drôle d'idée 1959; Henry's story 1959; La bagarra 1959 (81 x 100 cm); Une idée de voyage 1959." Vedi AGFR, Giosetta Fioroni, *Quaderno di Giosetta Fioroni*, cit.
- 39.** L'informazione sulla natura del legame che univa Henry Fara a Ruth Francken mi è stata riferita da Giosetta Fioroni, in occasione di una nostra conversazione avvenuta in data 30 aprile 2019.
- 40.** Vedi Frédérique Villemur, Brigitte Pietrzak, *Paul Facchetti: le Studio. Art informel et abstraction lyrique*, Arles, Actes Sud, 2004, p. 13.
- 41.** Julie Verlaine, *op. cit.*, p. 171.
- 42.** Vedi ivi, p. 166.
- 43.** Ivi, p.173.
- 44.** Vedi Charles Delloye, *Recherches et expériences de la peinture informelle*, "Aujourd'hui", IV (18), luglio 1958, p. 34.
- 45.** Vedi *Neues aus der neuen Malerei*, (Leverkusen, Städtisches Museum Schloss Morsbroich, 14 ottobre-9 novembre 1958), a c. di Charles Delloye, s.l., s.n., 1958.
- 46.** *Neues aus der neuen Malerei*, *op. cit.*, p. 1.
- 47.** Cfr. Giorgia Gastaldon, *Emilio Villa sull'Appia Antica. Storia di un'avventura (anche) di carta*, in *Un Atlante di Arte Nuova. Emilio Villa e l'Appia Antica*, (Roma, Complesso di Capo di Bove, 25 giugno-19 settembre 2021), a c. di Nunzio Giustozzi, Milano, Electa, 2021, pp. 56-73; Gloria Bianchino, *op. cit.*, p. 62.
- 48.** Giosetta Fioroni aveva annotato: "57-'58: tempore regale: E. Vedova, C. Delloye, T. Tzara, Volta Jr. Piccinato, Ibert, Sides". Vedi AGFR, Giosetta Fioroni, *Quaderno di Giosetta Fioroni*, cit.
- 49.** IMEC, Réalités Nouvelles, cote SLR/07: *Lettera della Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma al Direttore del Musée d'Art moderne della città di Parigi*, 28 luglio 1959.
- 50.** Nel "Rapport Moral" del Salon des Réalités Nouvelles di quell'anno si legge : "Nous recevons aussi de l'étranger bon nombre d'encouragement, des demandes concernant notre activité et souvent le regret de la disparition de notre album." Vedi IMEC, Réalités Nouvelles, cote SLR/13 : *Rapport moral*, 1959.
- 51.** Questa decisione era stata presa nel corso di alcune sedute della commissione organizzativa del Salon des Réalités Nouvelles del 1958, come risulta dal "Procès-verbaux" della riunione del 14 marzo 1958: "Deyrolle soulève la question des artistes étrangers, confirmation de ce qu'il a été décidé au dernier entretien : les étrangers de marque seulement à moins qu'un étranger s'étant manifesté depuis moins de 2 ans à Paris d'une façon remarquable s'impose vraiment pour sa qualité". Vedi IMEC, Réalités Nouvelles, cote SLR/13 : *Procès-verbaux des Réunion du Comité. 24 nov-1949-1 juin 1961, Séance du 14 mars au siège 5 e ½, 1958.*
- 52.** IMEC, Réalités Nouvelles, cote SLR/18 : presse - Roger Van Gindertael, *Billet de Paris : En clôture d'une saison confuse le Salon des Réalités*

Nouvelles a confirmé la vitalité de l'art actuel,
Beaux-Arts Bruxelles, 1958.

53. Herta Wescher, *Tendances actuelles*,
“Cimaise”, V (6), 1958, p. 29.

54. AGFR, Giosetta Fioroni, *Scritti miei: una specie di DIARIO*, cit., nota Parigi, 1959-1960.

55. AGFR, Giosetta Fioroni, *Quaderno di Giosetta Fioroni*, cit., aprile 1962.

56. AGFR, Giosetta Fioroni, *Scritti miei: una specie di DIARIO*, cit., nota Parigi 1963.

57. IMEC, Galerie Breteau, cote GRB/4 : *Fioroni, Photographies*.

58. Nel registro sono indicati i titoli con le dimensioni delle tele: “190x160, *Little BAR* (blu scuro); 190x160, *L'Amour* (scritta grande); 190x160, *Interno famigliare*; 116x114, *L'Orologio* (fondo arancio); 116x114, *L'orologio* (tra strisce nere); 116x114, *Interno famigliare* (grigio e bianco); 97x116, *La lampadina* (tra due strisce blu); 97x116, *La telefonata* (cuori e telefono); 97x116, *Il telefono* (nero su tela naturale); 97x116, *Lo studio di Germano*, 97x116, *L'orologio* (fondo arancio, più piccolo); 97x116, *L'incubo* (tra segno verde); 81x100, *La nuvola*; 81x100, *La lampada* (verdino); 81x100, *La bottiglia* (argento). Vedi AGFR, Giosetta Fioroni, *Quaderno di Giosetta Fioroni*, cit., nota Quadri portati a Parigi per la mostra del 22 marzo '63 dalla Breteau.

59. A proposito del critico francese, Giosetta Fioroni aveva scritto sul diario, prima dell'inaugurazione della mostra alla Galerie Breteau: “Da Roma dovrebbero arrivare diversi amici... vedremo. Verrà anche Pierre Schneider che si occupa di arte per *L'Express* e speriamo scriva qualcosa.”. Vedi AGFR, Giosetta Fioroni, *Scritti miei: una specie di DIARIO*, cit., nota Parigi 1963.

60. Selection Loisirs, “*L'Express*”, 28 marzo 1963, p. 2.

61. Raoul-Jean Moulin, *L'actualité à Paris*, “Cimaise”, V (6), 1958, p. 99.

62. Maurizio Calvesi, *Intervista a Giosetta Fioroni*, “*Marcatre*”, (8-9-10), luglio-agosto-settembre, 1964, p. 235.

63. Vedi Alberto Boatto, Andrea Carancini, Anne-Marie Sauzeau, *Giosetta Fioroni*, Ravenna, Agenzia Editoriale Essegi, 1990, p. 11; ripreso in Raffaella Perna, *Tra presente e passato: alcune considerazioni sui quadri d'argento di Giosetta Fioroni*, “Arabeschi”, (8), luglio-dicembre 2016, p. 14.

64. Giosetta Fioroni. *Roma anni '60*, (Catanzaro, Museo Marca, 4 giugno-31 agosto 2016), a c. di

Elettra Bottazzi, Piero Mascitti, Marco Meneguzzo, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2016, p. 28.

65. Vedi Gloria Bianchino, *op. cit.* p. 62.

66. Gastone Novelli 1925-1968, (Trento, Palazzo delle Albere, 14 maggio-22 settembre 1999), a c. di Gabriella Belli, Pia Vivarelli, Alessandra Tiddia, Ginevra-Milano, Skira, 1999, p. 15.

67. Gabriella De Marco, *Piazza del Popolo 1950-1960*, “*La Tartaruga. Quaderni di Arte e Letteratura*”, (5-6), marzo 1989, p. 110.

68. AGFR, Giosetta Fioroni, *Scritti miei: una specie di DIARIO*, cit., nota Parigi ottobre 1958.

69. Pierre Restany, *La scrittura di Giosetta Fioroni*, “*Il Verri*”, VIII (9), agosto 1963, p. 143.

70. Ivi, p. 144.

71. Gloria Bianchino, *op. cit.*, p. 61.

72. Vedi Alberto Boatto, Andrea Carancini, Anne-Marie Sauzeau, *op. cit.* pp. 12-13.

73. Ivi, p. 21.

74. Germano Celant, *Giosetta Fioroni*, Milano, Skira Editore, 2009, p. 26.

75. Vedi *Giosetta Fioroni. Opere su carta 1960-1990* (Roma, Calcografia, 16 ottobre-18 novembre 1990), a c. di Federica di Castro, Milano, Electa, 1990, p. 15.

76. AGFR, Giosetta Fioroni, *Scritti miei: una specie di DIARIO*, cit., nota Parigi aprile 1958

77. *Ibidem*.

78. Pierre Restany, *op. cit.*, p. 144.

79. *Giosetta Fioroni*, (Venezia, Galleria del Cavallino, 7-16 luglio 1965), a c. di Gillo Dorfles, Venezia, Galleria del Cavallino, 1965.

80. Vedi John Ashbery, *Paris Pays Homage to Delacroix*, “*New York Herald Tribune*”, 3 aprile 1963, p. 5.

81. Vedi Valeria D'Urso, *Parigi-Torino. Le mostre e gli artisti della Galleria Sonnabend e della Galleria Sporone dal 1962 al 1964*, “*L'Uomo Nero*”, III (4-5), dicembre 2006, pp. 400-401.



PRINT - OUT

(FOR GEORGE BRECHT)

un'azione di Allan Kaprow

*Guidando delle macchine in un prato
aperto fino a che queste traccino
una strada*

*Dipingendo la strada di bianco fino a
che venga cancellata*

America cultura visiva
Happening di Allan Kaprow in Videotape
14 settembre - 3 ottobre 1971
Rotonda della Besana
Comune di Milano
Ripartizione Iniziative culturali

*Segnando una strada asfaltata con
una linea bianca
Guidando delle macchine sulla linea
fino a che venga cancellata*

Note: La linea si ottiene con una normale macchina da segnaletica orizzontale, utilizzando pittura ad acqua totalmente solubile. La linea deve essere lunga un miglio. La stessa pittura ad acqua viene spruzzata sulla strada nel prato, utilizzando un normale compressore. Le due attività vengono fatte e proiettate su monitor TV.

Riprese televisive: Luciano Giaccari, Studio 9702 Varese

Fig. 1. Allan Kaprow, manifesto di *Print-Out (per George Brecht)*, 1971, Archivio privato Luciano e Maud Giaccari, Varese. Courtesy Maud Ceriotti Giaccari

L'implicazione della registrazione videografica negli *happenings* di Allan Kaprow. Il caso di *Print-Out (per George Brecht)*, Milano, 1971

Irene Boyer

Nei primissimi anni Settanta l'uso del *video-tape-recorder* in ambito artistico trova, soprattutto negli Stati Uniti e più in generale in campo internazionale, un'ampia gamma di impieghi in indagini di tipo fortemente sperimentale. A differenza della pellicola, già implicata da alcuni artisti nelle proprie ricerche, certi caratteri del nuovo *medium* offrono ora, fra le molteplici possibilità, inedite soluzioni tecniche di ripresa, ritrasmissione in differita e finanche, grazie al sistema del circuito chiuso televisivo, di trasmissione in diretta (quanto ripreso dalla telecamera è immediatamente mostrato su monitor, adottando talvolta una visione '*live*', talvolta nuovi escamotage, fra cui il *delay temporale*). Se il corso degli anni Sessanta aveva aperto a prassi di intervento interessate alla decostruzione e manipolazione dei connotati del segnale elettronico televisivo, come emerge nelle ricerche fondative di Nam June Paik e Wolf Vostell, e alle prime prove e variazioni di registrazione di azioni ed eventi, col passaggio al decennio successivo l'attenzione pare insistere, invece, su possibilità installative in cui spesso l'uso del dispositivo videografico permette la definizione di esperienze visive e percettive inattese. Si pensi, per questo, a lavori come *TV-Bra for Living Sculpture* (1969) e *TV-cello* (1971) di Paik, in cui la violoncellista Charlotte Moorman 'suonava' dei monitor che trasmettevano, alterate dall'azione di magneti, le immagini autoreferenziali dell'azione in corso; a

Iris (1968) di Les Levine o *Wipe Cycle* (1969) di Frank Gillette e Ira Schneider, strutturate come video-sculpture in cui griglie di monitor restituivano rispettivamente: immagini distorte dello spazio ripreso, compreso lo spettatore stesso, in primo piano, medio e grandangolare; ovvero immagini di riprese del pubblico in tempo reale/differita, trasmissioni televisive in diretta, video pre-registrati e uno schermo grigio che si muoveva in senso antiorario attraverso i monitor come un ideale 'ciclo di cancellazioni'. Ancora, vanno ricordati lavori seminali come l'installazione dal sapore più architettonico di *Live-Taped Video Corridor* (1969) di Bruce Nauman o il lavoro di poco successivo di Dan Graham con *Past Future Split Attention* (1972) e *Two Consciousness Projection(s)* (1972) dove il gioco di ripresa e trasmissione, e la scelta di posizionamento della telecamera rispetto al monitor, permettevano al pubblico di vedere la propria immagine percependola in un tempo e uno spazio sfalsati rispetto al momento o luogo di registrazione.

Sulla scia della sperimentazione di coloro che indagano in modo primario le potenzialità del nuovo dispositivo si inscrivono in questi anni alcune verifiche a margine, capaci di ampliare la costellazione di implicazioni della registrazione videografica nel dialogo con la ricerca artistica. Fra le diverse, appare curioso rilevare parte della declinazione d'uso che una figura come Allan Kaprow fa del mezzo, aspetto per alcuni versi ancora poco indagato, e soprattutto del lavoro di integrazione dapprima del film quindi del video all'interno dei suoi *happenings*. In questo quadro risulta particolarmente interessante l'osservazione dell'opera *Print-Out (per George Brecht)* realizzata a Milano nel settembre del 1971, la cui conoscenza e i cui riferimenti all'interno della bibliografia sull'artista sono praticamente assenti¹. Solo di recente Gaspare Luigi Marcone ha consegnato

un primo contributo che, attraverso una selezione di fonti, ricostruisce le circostanze che hanno portato Kaprow alla genesi di questo *happening* ed evidenzia come il progetto originale (*Labor Day*)² fosse differente da quanto poi compiuto². A questo si sommano ora ulteriori materiali conservati presso l'Archivio privato Luciano e Maud Giaccari di Varese³: la partitura del progetto e il manifesto elaborati da Kaprow (fig.1), le fotografie dell'installazione di un sistema video con monitor e videoregistratori all'interno di una mostra e, soprattutto, due *tape* originali su cui è registrato l'evento⁴. Questi ultimi, insieme alla messa in opera del sistema installativo, sono realizzati dallo stesso Luciano Giaccari, allora proprietario e direttore del centro di produzione videografica Studio 970 2 di Varese e figura determinante per la penetrazione sia teorica – con la pubblicazione della *Classificazione dei metodi d'impiego del video in arte* (1973)⁵ – sia pratica dell'implicazione del sistema di *videotape-recording* nell'ambito artistico-culturale italiano proprio di inizio anni Settanta⁶.

La possibilità di lettura e in alcuni casi rilettura della multiformità dei documenti, a cui si aggiunge un servizio RAI⁷ (che comprende le riprese della conferenza stampa e la conversazione tra l'artista e Pierre Restany⁸, nonché un filmato reportagistico dello svolgimento dell'*happening*⁹) già individuato anche da Marcone, consente ora una piena ricostruzione delle vicende intorno a *Print-Out* (per George Brecht). L'analisi di questi materiali nel loro insieme permette quindi non solo di comprendere l'operazione compiuta da Kaprow, ma di riflettere più in generale sul ricorso alla strumentazione tecnologica e massmediale nella ricerca dell'artista. Come si proverà a dimostrare, l'integrazione della ripresa degli eventi nel lavoro di Kaprow non si ferma all'essere mera registrazione e do-

cumentazione, ma apre a tentativi di relazione con quanto svolto dal pubblico e diventa istanza per potenziare alcuni aspetti dell'*happening* stesso. Le azioni esperite su livelli temporali diversificati, così come la loro restituzione successiva, sono messe dall'artista a disposizione di concettualità, idee e possibilità di visioni alternative.

All'inizio dell'autunno del 1971 presso la Rotonda di via Besana a Milano ha luogo la mostra *America cultura visiva* (10 settembre-3 ottobre 1971), a cura di Jan van der Marck; voluta dalla Ripartizione Istituzioni e Iniziative Culturali del Comune di Milano, è la prima tappa di un tour itinerante tra Europa, Giappone e Stati Uniti. Come indicato da "Domus"¹⁰, la rassegna propone opere tratte dalla *Playboy Collection*, raccolta privata del mensile erotico americano e del suo proprietario e fondatore, Hugh Hefner. All'apertura della pubblicazione edita dall'assessorato milanese¹¹ si osserva come una sovraccopertina che riporta il titolo della mostra, schermi in realtà il catalogo effettivo, *Beyond Illustration. The Art of Playboy*. Il testo introduttivo di Arthur Paul, allora direttore creativo della rivista, spiega che la peculiare collezione si era formata negli anni come risultato di una campagna di commissioni agli artisti allora più in voga di opere focalizzate su tematiche care alla rivista, le cui riproduzioni fotografiche fungevano da illustrazioni interne alla stessa, mentre il lavoro vero e proprio veniva esposto negli uffici privati di "Playboy" a Chicago¹². In occasione della mostra van der Marck seleziona settantuno lavori – passando da dipinti di Paul Davis, Larry Rivers, James Rosenquist, George Segal, Andy Warhol, Tom Wesselmann fino a Salvador Dalì – che, al di là dei soggetti e contenuti erotici affrontati, rendono testimonianza della varietà di linguaggi espressivi dell'arte di quegli anni. Anche se è presente la volontà di celare la

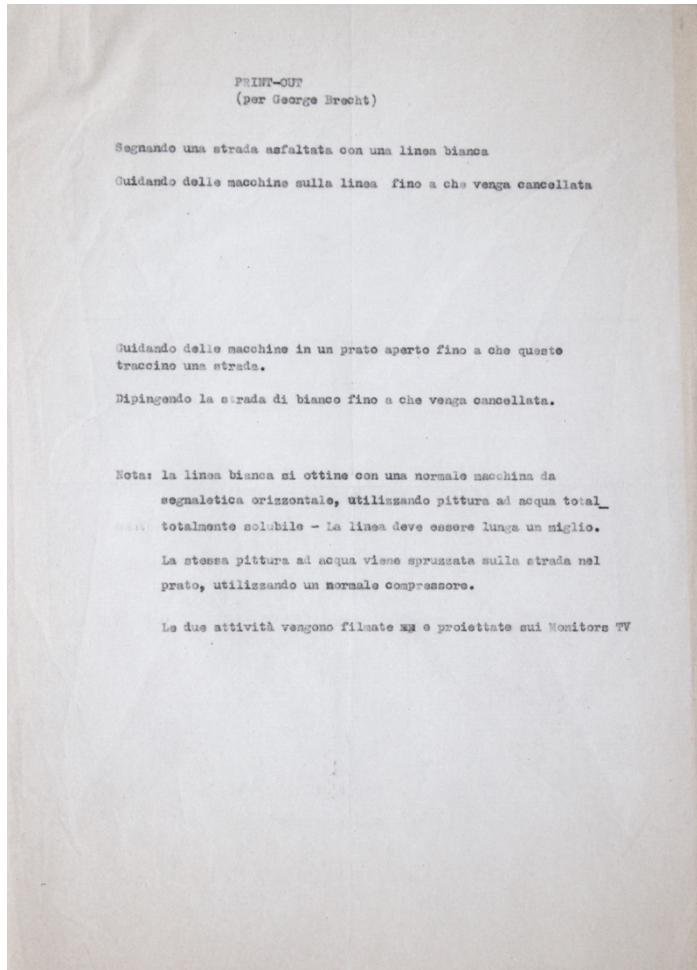


Fig. 2
Allan Kaprow, partitura di *Print-Out (per George Brecht)*, 1971, Archivio privato Luciano e Maud Giaccari, Varese. Courtesy Maud Ceriotti Giaccari

provenienza della raccolta (per via forse del rischio che i riferimenti esplicativi della copertina originale potessero allontanare il pubblico fortemente democristiano di quegli anni)¹³, il Comune di Milano trova nell'esposizione "di una collezione ritenuta tra le più prestigiose del mondo"¹⁴ l'opportunità di far conoscere alla platea italiana "aspetti dell'arte contemporanea e le sue implicazioni sul linguaggio visivo"¹⁵. È nel solco di questa istanza che alla mostra sono correlate anche una conferenza

stampata e una tavola rotonda, dedicate al "panorama critico sull'arte americana"¹⁶ del periodo¹⁷.

Contestualmente agli eventi si tiene un *happening*, annunciato come "grande spettacolo di psico-teatro spontaneo"¹⁸, realizzato da Allan Kaprow, qui accolto nella veste di padre di questa pratica artistica¹⁹. A Kaprow, invitato dal curatore della mostra, coadiuvato da Pierre Restany²⁰, è richiesto di ideare un lavoro per e sulla città di Milano. La scelta curato-

di pierre restany

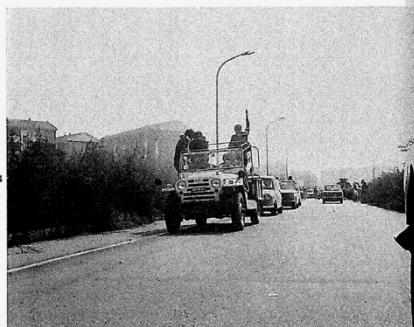


3

print out - happening di kaprow a milano



5



4

3) Allan Kaprow (sull'auto-gru) spiega ai partecipanti il suo concetto dell'happening mentre Pierre Restany (accanto) gli fa da interprete. Traduzione italiana della fotografia. 4) Un'automobile italiana, in colonna, a destra sulla linea bianca tracciata nell'asfalto [foto G.C. D'Ars].

74



6

5) Il pittore Carlo-Massimo Asnaghi (a sinistra), Kaprow (al centro), Restany (in piedi di fronte) durante una fase del print out dell'happening (foto Maria Milay). 6) Il corteo di auto impegnate a cancellare la linea bianca (= print out), appunto la linea bianca sull'asfalto [foto G.C. D'Ars].

75

Fig. 3. Immagini dello svolgimento di *Print-Out (per George Brecht)* nel corso della mattina dell'11 settembre 1971, in Pierre Restany, *Print Out-Happening di Allan Kaprow a Milano*, "D'Ars Agency", XIII (58-59), febbraio-marzo 1972, pp. 74-75

riale sembra echecciare quanto già realizzato l'anno precedente con *Nuova figurazione USA* (21 gennaio-18 febbraio 1970), la mostra promossa dal Comune di Milano sempre alla Besana, nella quale, oltre a opere tradizionalmente intese di pittura e scultura²¹, erano stati inclusi anche lavori dell'emergente cinema *underground* d'oltreoceano²². La scelta di far intervenire un autore come Kaprow, quindi, non risulta casuale e rappresenta anche l'esito di un'attenzione sulla sua ricerca da parte di Restany e di van der Marck. Qualche anno prima, lo stesso direttore americano aveva invitato l'artista alla collettiva *Pictures to be Read/Poetry to be Seen* (Museum of Contemporary Art di Chica-

go, 24 ottobre-3 dicembre 1967)²³, individuando nella sua opera "the greatest breakthrough in the use of media and commingling of art and life"²⁴. Il lavoro commissionato era *Moving (for Milan Knížák)*²⁵, uno dei primissimi *happenings* di Kaprow a essere mai stato filmato (dopo *Household*, nel 1964)²⁶ e prodotto poi come *activity booklet* con fotografie di Peter Moore.

Sulla scia dell'esperienza di Chicago, per la circostanza meneghina Kaprow sviluppa *Print-Out (per George Brecht)*, un'operazione inedita e la prima a essere realizzata in Italia – cui seguiranno *Affect* (Torino, 15 ottobre 1974) e *Take-off* (Genova, Galleria Pourquoi pas?, 19 settem-

bre 1974). Nella descrizione del progetto (fig.2) si evince come l'articolazione dell'*happening* è divisa in due momenti complementari che convergono in una situazione finale di carattere video-espositivo. Nella giornata di sabato 11 settembre 1971 la prima parte dell'intervento è avviata nella zona di Comasina-Bruzzano (via Dora Baltea, altezza viale Rubicone)²⁷ nella periferia nord di Milano. Durante la mattinata una strada viene segnata con una linea bianca della lunghezza di un miglio (ottenuta con l'uso del traccialinee stradale per segnaletica orizzontale), dopodiché gli spettatori-attori²⁸, alla guida delle proprie auto transitano ripetutamente sulla linea fino al suo dissolvimento (fig.3). Nel corso del pomeriggio l'azione si sposta in un prato adiacente e inverte la sequenza degli eventi: dapprima le macchine, girando ininterrottamente in circolo, solcano una strada prima inesistente, quindi, con l'aiuto di un compresore, la grande traccia lasciata dalle auto è idealmente 'cancellata' spargendo della pittura bianca²⁹.

L'insieme delle operazioni appena individuate non sono isolate, ma si raccordano e confluiscono a loro volta in un intervento di più ampio respiro. Nella partitura del progetto, infatti, Kaprow chiarisce come l'azione sia posta in relazione a una ripresa in video³⁰, da rendere visibile in una fase successiva all'interno della mostra alla Rotonda di via Besana. Per la realizzazione del girato l'artista indica la necessità di avere "due unità TV portatili con monitors" con dei cameramen che, nel suo ordine di idee, avrebbero dovuto essere "artisti di talento o amatori che abbiano usato l'equipaggiamento e lo conoscano"³¹.

È probabilmente sulla base di queste richieste che Guido Le Noci, in veste di coordinatore tecnico dell'evento, coadiuvato da Carlo Massimo Asnaghi, pensa di affidare il ruolo di videomaker di scena a Luciano Giaccari³², allora assiduo fre-

quentatore proprio della Galleria Apollinaire. Quest'ultimo ha appena convertito le pratiche del suo Studio 970 2 da luogo-laboratorio di eventi artistici, fondato nel 1967, a centro di produzione e sperimentazione con il *videotape-recording*.

Nell'estate del 1971 egli acquisisce la strumentazione necessaria e il 6 luglio organizza presso la galleria Diagramma di Luciano Ingala a Milano una video-saletta. Qui invita critici, storici dell'arte e giornalisti a riflettere su un tema riguardante *le potenzialità dell'uso del videotape in arte e nell'informazione alternativa*, il tutto ripreso e ritrasmesso su monitor nelle varie sale dello spazio. A pochi mesi dall'inaugurazione della *Videobelisco AVR*, avvenuta nel maggio 1971 presso la Galleria L'Obelisco di Roma, il primo centro dedicato alla produzione videografica mai aperto in Italia e curato da Francesco Carlo Crispolti³³, e sulla scia di quanto offerto nel contesto di mostre fondative per l'infiltrazione e diffusione del dispositivo video in ambito nazionale come la *3a Biennale internazionale della giovane pittura, gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni* (Bologna, gennaio 1970) e *Telemuseo. Una mostra + un dibattito in circuito chiuso televisivo a Eurodomus 3* (Milano, 14-24 maggio 1970), anche Giaccari matura la volontà di avviare una produzione di videotape d'artista, quindi la video-documentazione di eventi e performance. Nel solco di questo egli risponde alla chiamata di Kaprow, occasione più che mai irrinunciabile, decidendo di noleggiare presso la Guicar Film Television di Milano parte dell'attrezzatura da lasciare poi in mostra³⁴ e usare sue dotazioni portatili per realizzare le registrazioni richieste³⁵. Le riprese – effettuate su due supporti a bobina *open reel ½"* standard dell'epoca – seguono la partitura che Kaprow aveva tracciato: le due parti dell'avvenimento devono essere registrate per almeno un'ora senza interruzione.

Figg. 4 e 5
Allan Kaprow, *Print-Out*
(per George Brecht), still
da video (produzione
Luciano Giaccari – Studio
970 2), particolare delle
riprese della mattina
e del pomeriggio dell'11
settembre 1971, Archivio
privato Luciano e Maud
Giaccari, Varese. Courtesy
Maud Ceriotti Giaccari



Nell'analizzare i video monocanale (figg. 4 e 5) si può vedere come il girato scorta gli eventi. Si notano in sequenza: la realizzazione della striscia di un miglio, il *meeting* iniziale tra Kaprow, Restany e il pubblico, e lo svolgimento della prima azione; poi la predisposizione e attivazione del secondo atto con i ripetuti giri circolari di auto che seguono la jeep su cui siede Kaprow, la preparazione dei barili di pittura, la copertura di bianco del solco-traccia lasciato dai veicoli mentre Restany e l'artista, issati su una gru, monitorano l'intera operazione dall'alto.

La registrazione restituisce il clima della giornata. A essere intercettati risultano i momenti di concitazione e confusione che anticipano l'avvio dell'azione, come anche l'avvicendarsi delle situazioni e la misura particolare in cui gli spettatori prendono parte al tutto. Un aspetto, quest'ultimo, rintracciabile ad esempio nel momento in cui la cancellazione della linea 'degenera' (fig. 6), quando cioè un gruppo divertito di bambini, una ragazza sui pattini o persone in bicicletta sostituiscono il ruolo che avrebbe dovuto essere solo delle auto. O, ancora, è chiaro come

lo spruzzo della pittura nel secondo atto sia eseguito da diversi spettatori assumendo divertiti la gestualità quotidiana dell'innaffiare i propri fiori e giardini. Una somma di eventualità che mostrano quella che è l'idea alla base dell'*happening* stesso, ossia l'essere progettato in studio ma aperto alla contingenza degli eventi nel suo svolgersi.

A questo sistema di registrazioni si sommano altre tipologie di riprese³⁶. In aggiunta ai due video intesi come parte complementare dell'evento, Kaprow richiede la presenza massiccia della stampa:

“l'azione non è qualcosa da osservare e [...] i giornalisti possono comporre un miglior reportage se essi realmente lo sperimentano (ne fanno parte). Questo sarà difficile se la stampa è tradizionalmente passiva; ma cominciate con i giovani che non hanno niente da fare con l'arte, che amano l'azione e amano pensare”³⁷.

L'esigenza di avere sul campo cronisti e reporter, precedentemente già accolta dall'artista per *Gas* (Amagansett Beach,

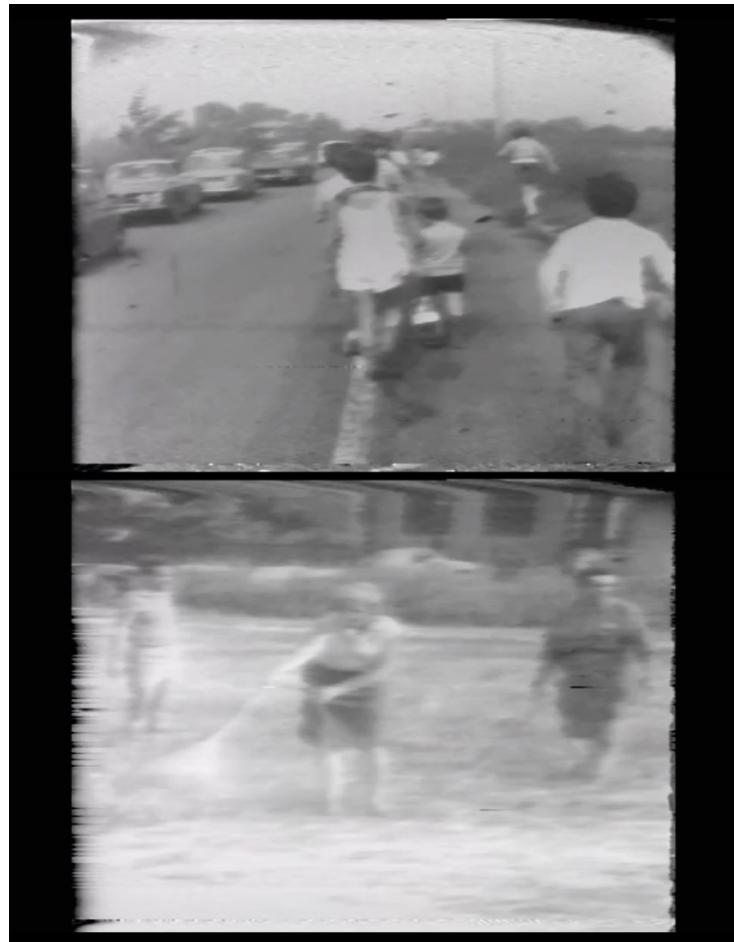


NY, estate 1966)³⁸ ma inscritta più in generale in quella sua necessità di rendere sentitamente coinvolti tutti gli spettatori³⁹, ha come scopo la possibilità di restituire al pubblico di massa cronistorie e sfumature dell'esperienza dell'*happening*. In accordo a questo, l'interesse che Kaprow ha a queste date di far concepire le sue operazioni “as a way of learning through social interaction – as a ‘social art’”⁴⁰, ossia secondo istanze tracciabili nel concetto di *participatory art*⁴¹, viene rafforzato ulteriormente proprio dal ruolo affidato alla resa d'insieme delle testimonianze. In questo quadro, il servizio RAI è documento-traccia necessariamente diverso dai video di scena. In apertura si ha una lunga introduzione in cui si susseguono la lettura del manifesto, una breve descrizione data da Restany, la registrazione di una parte della conferenza avvenuta presso Palazzo Sormani e la conversazione tra Kaprow e Restany in Piazza San Babila, seguita poi dalle riprese dell'evento⁴². Queste ultime alternano inquadrature di parte dei lavori di organizzazione e preparazione (dall'allineamento delle auto al focus sulla folla

intervenuta, fino a Restany e Kaprow intenti a coordinare l'azione), a interviste ai partecipanti (prima, durante e dopo le operazioni) in cui vengono chiesti i motivi della loro presenza all'evento, se sono a conoscenza di cosa sia un *happening* e di chi sia Kaprow e, ancora, quali siano le sensazioni provate nell'essere parte dell'esperienza.

Alla data del 1971 i lavori di Kaprow si inseriscono in una fase ormai matura della sua ricerca. Ha superato il ruolo interagente affidato agli oggetti, ai materiali e agli *assemblages*, ma anche l'elaborazione di sistemi di situazioni e azioni spesso complesse, articolate con una dose di ‘psycho drama’ (evocante la filosofia di John Dewey di un'arte come esperienza)⁴³, che accompagnava la sua opera nella fase primaria e cruciale degli *happenings*⁴⁴. Sul finire del decennio Sessanta e al passaggio dei Settanta le partiture di Kaprow si fanno più lineari. Il concetto di *happenings* è in certi casi declinato in quello di *event* o *activity* – termini adottati dall'artista a partire dal 1969⁴⁵ – e compreso quale momento di concezione di operazioni

Fig. 6
Allan Kaprow,
*Print-Out (per
George Brecht)*, still
da video (produzione
Luciano Giaccari –
Studio 970 2),
Archivio privato
Luciano e Maud
Giaccari, Varese.
Courtesy Maud
Cerotti Giaccari



come “formal structure, with a substructure manifested in the ‘direct images’; and a ‘pattern of meaning’”⁴⁶. Come notato da Jack Burnham, gli *happenings* da un “self-conscious and stagy event” sono rielaborati e trasformati da Kaprow in una “strict and elegant procedure”⁴⁷, basata sulla capacità di aumentare la consapevolezza autoriflessiva sulle dinamiche dell’interazione quotidiana, fra individui, gruppi e contesti socioculturali⁴⁸.

La partitura di *Print-Out* si inscrive in questa idea di linearità formale-processuale

che pare rendere un omaggio, attraverso quel ‘*per George Brecht*’, all’artista Fluxus che fra tutti aveva fatto della semplificazione e della ricerca di un minimalismo ante litteram la sua cifra stilistica⁴⁹. L’operazione di Kaprow riduce ai minimi termini il concetto stesso di *Happenings*, traendo invece dalla forma caratteristica degli *Events* – che, suggerisce Michael Kirby nel tentativo di distinzione fra le due forme d’arte⁵⁰, sono “pezzi brevi ed elementari”, come i concisi testi realizzati da Brecht e ribattezzati *event scores*⁵¹ – la

matrice di base di *Print-Out*: due semplici *events* (quello del mattino e quello del pomeriggio) che insieme compongono l'*happening finale*. Tuttavia, i riferimenti a Brecht sono da rintracciare anche in una peculiare casistica che si ravvisa nell'opera di Kaprow ed è anticipata da quel *Moving (for Milan Knížák)* del 1967 prima citato. In questo caso l'*happening* è compiuto fra le strade cittadine di Chicago: i partecipanti sono forniti di mobili usati con cui ricreare su marciapiedi e in case abbandonate degli ambienti domestici. La dedica a Knížák deriva a sua volta da un lavoro del 1962-63, *Environments on the Street*, che l'artista ceco – fra i nomi maggiori della sfera Fluxus europea – aveva realizzato assemblando oggetti di recupero e rifiuti lasciati dai netturbini in installazioni poste fra le strade di Praga. Nel caso di *Print-Out (per George Brecht)*, Kaprow pare evocare, invece, il ricordo di *Motor Vehicle Sundown (Event)*, la prima situazione a cui lo stesso Brecht poneva la specifica di *event* e che si proponeva come singolare concerto per automobili da attivare attraverso le istruzioni (*scores*) tracciate su ventidue *cards* nell'estate del 1960⁵². Un'operazione che Brecht aveva a sua volta dedicato “to John Cage” e che con l'omaggio resogli poi da Kaprow in *Print-Out*, sembra dare oggi forma a una ideale catena, o meglio triangolazione, fra i tre artisti: ai corsi di Cage si frequentano e conoscono gli stessi Brecht e Kaprow, e insieme sono fra le figure nodali non solo per l'esperienza Fluxus, ma anche per il tracciamento di nuovi linguaggi.

Oltre a una semplicità formale, in *Print-Out* si ravvisa una necessità di circolarità e di un “doing and undoing, accomplishing nothing other than enacting and endlessly, repeating the task itself”⁵³, che caratterizza, fra l'altro, le azioni elaborate da Kaprow a quella stessa altezza cronologica⁵⁴. Il lavoro di Milano si struttura come un singolare e lungo rituale, in cui

le conclusioni non sono altro che possibili variazioni risolutive o continuazioni di quanto realizzato al principio. Come Kaprow stesso suggerisce, i due atti non sono altro che l'attivazione di un *loop* visivo-concettuale. Nel primo caso, la linea dritta un miglio viene creata e cancellata, permettendo un ritorno a uno *status quo*; nel secondo, invece, il solco tracciato nel prato va a formare “una nuova strada”⁵⁵ tangibile e percorribile, che idealmente sparisce sotto la pittura bianca per far apparire “una strada solo per i pensieri”⁵⁶. Il concetto è ulteriormente spiegato dall'artista nel corso della conferenza stampa:

“Noi tutti sappiamo che piove, l'acqua al suolo evapora. Ripiove l'acqua al suolo rievapora e poi ripiove ancora. Noi facciamo dei segni sulla terra e questi segni spariscono. Ne facciamo altri e spariscono. Ne facciamo altri ancora e spariscono. La strada è un segno fatto dall'uomo. Le strade spariscono e riappaiono. L'uso del bianco non è solo un fatto reale, cioè il colore bianco sull'autostrada, ma è anche simbolicamente il colore della purificazione, della cancellazione”⁵⁷.

La serie di significazioni è evocata anche nell'etimologia originaria delle parole del titolo adottato, *print-out*, da intendersi come necessità di imprimere segni al di fuori della mente e osservare come questi diventino tracce e strade che, in un'idea di una naturale auto(distruzione) e conseguenziale rigenerazione, si cancellano o sono sovrascritte da nuove possibili tracce. Nel quadro di *Print-Out*, le registrazioni videografiche, così come il loro allestimento in mostra, assumono un senso decisivo e collocabile nelle istanze enucleate e ricercate da Kaprow fin dalla stesura della partitura.

Non è la prima volta che l'artista ricorre alla documentazione in immagine (statica

o in movimento) quale residuo dell'uso di strumentazione tecnologica nei suoi lavori. Se si segue il suggerimento di Mechthild Widrich di rivalutare le narrazioni che associano gli *happenings* e la *performance art* più in generale con l'effimero⁵⁸ – in opposizione alla lettura precedente di Peggy Phelan⁵⁹ – si giunge a rilevare come Kaprow sfrutta particolarmente nel suo lavoro la fotografia, seguita poi dalle riprese filmiche e videografiche, non quale pura e distaccata documentazione o traccia estetica dell'evento, ma come parte integrante (non interferente)⁶⁰ della processualità e significazione delle sue operazioni⁶¹. Se in un primo momento l'artista considera la fotografia “as a belated and partial, inert residues of a lost flesh-and-blood entity”⁶², certe sue riflessioni e alcuni riesami storico-critici (in ultimo lo studio restituito da Catherine Spencer nel suo *Beyond the happening. Performance art and the politics of communication*)⁶³ dimostrano invece come dalla seconda metà anni degli anni Sessanta egli intenda l'atto stesso del fotografare uno strumento conscientemente usato⁶⁴. Si pensi, per questo, soprattutto al caso di *Travelog* (estate 1968)⁶⁵, oppure a *Pose, Fine!, Shape* e *Giveaway* – le azioni che, insieme a *Charity* e *Purpose*, sono parte integrante di *Six Ordinary Happenings* (1969)⁶⁶.

Nelle operazioni di Kaprow la fotografia “convey more to a reader than some participants could be expected to derive from a performance”⁶⁷ e allo stesso tempo porta con sé un'affascinante risonanza⁶⁸. Nel momento in cui l'artista accoglie, però, la specificità delle riprese cine-videografiche si nota come diventino il modo per provare ad ampliare ulteriormente quanto esperito nell'*happening*, alla ricerca di un dialogo più diretto con il senso che risiede nelle azioni svolte⁶⁹, superando in questo modo i limiti dati di bidimensionalità, atemporalità e silenziosità della fotografia, come pure i report scritti⁷⁰.

In questa fase cronologica *Print-Out* è preceduto già da alcuni lavori in cui l'artista abbina alla realizzazione delle sue azioni la registrazione filmica o in video. È il caso del film *Gas*, frutto di una collaborazione tra Kaprow, Gordon Hyatt, Mordi Gerstein e Charles Fraizer⁷¹, o *Tag*, un gioco video-filmico realizzato ad Aspen nel 1971⁷². Entrambi i casi rispondono all'esigenza di Kaprow di provare a estendere il vissuto dell'*happening* a un pubblico maggiore, rispetto alle persone presenti all'azione. Per *Gas* questo si traduce nell'idea di realizzare un film-documentario (che include descrizioni e un commento critico) da trasmettersi in televisione⁷³. Tuttavia, l'esito raggiunto viene descritto da Kaprow come disastroso poiché il girato, svolto da una *crew* televisiva senza le indicazioni dell'artista, appare come un “collage of scenes, poorly and thoughtlessly edited”⁷⁴. Nel caso di *Tag*, invece, l'uso in sinergia di film e video non è pensato come semplice ripresa-documentazione, bensì come sistema con cui intercettare le azioni per riproporle poi in un singolare assemblaggio di visioni. Al momento dell'azione, un sistema di cinque videocamere riprende delle persone su una funivia, le quali si riguardano poi nei monitor⁷⁵. All'osservatore finale sono mostrate invece in contemporanea: le riprese video in bianco e nero, quelle a colori di un primo girato su pellicola e una seconda registrazione filmica inquadrante il monitor su cui era contestualmente trasmesso il video guardato dalle persone scese dalla funivia⁷⁶, producendo così una espansione della percezione dell'*happening* che valica la semplice captazione dell'azione.

L'ipotesi con cui Kaprow considera il video in connessione alla situazione di Milano allontana a ogni modo certi risultati emersi da questi due primi casi. Nell'esternare la sua apertura alle possibilità d'uso della televisione e, più precisamente, del *videotape-recorder*, in un'in-



Fig. 7. Installazione dei videotape di *Print-Out* (per George Brecht) alla Rotonda di via Besana, 1971, Archivio privato Luciano e Maud Giaccari, Varese. Foto Luciano Giaccari. Courtesy Maud Cerotti Giaccari

tervista a Richard Schechner nella primavera del 1968, l'artista aveva rivelato di essere "interested in a variety of modes including contemplation, observation, and participation"⁷⁷, aspetti che emergono in modo pratico già in *Hello* (1969), concepito come un 'tele-happening', un'orchestrazione di un network (o di un'arena di gioco/'TV-arcade') di comunicazione tecnologica⁷⁸. Per *Print-Out* la ricerca di

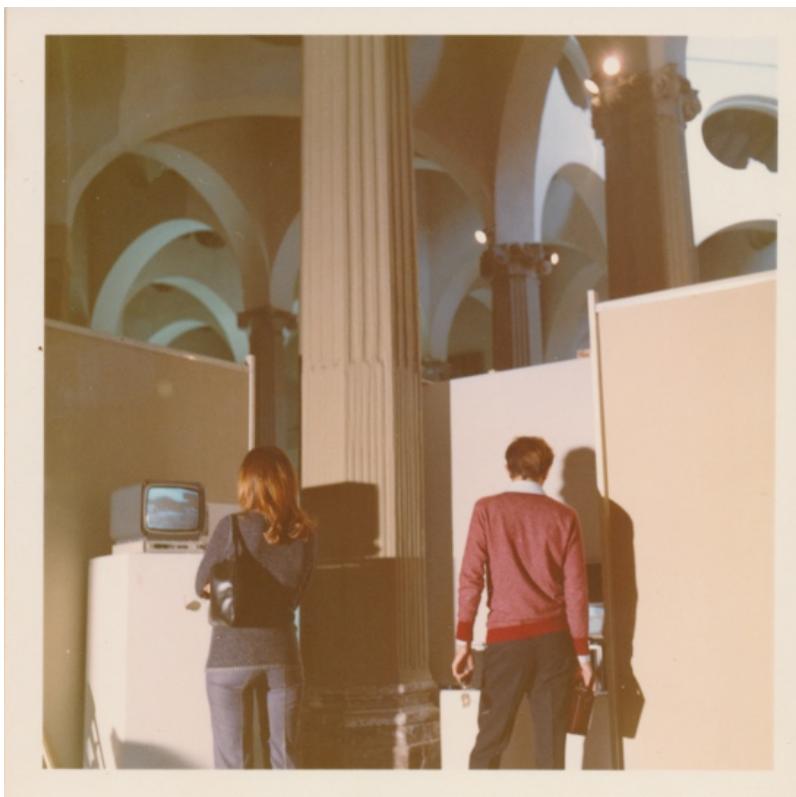
queste istanze è rintracciabile in quanto concettualmente proposto nella sua parte installativo-ambientale. Le due registrazioni di scena realizzate da Giaccari sono presentate presso la Rotonda di via Besana attraverso un allestimento studiato, rendendo così l'operazione milanese forse l'unico lavoro, a questa data, in cui Kaprow gestisce sia la resa in mostra del "repertoire [as] a corporeal mnemonic"⁷⁹



Figg. 8-10
Installazione dei
videotape di *Print-
Out* (per George
Brecht) alla Rotonda
di via Besana, 1971,
Archivio privato
Luciano e Maud
Giaccari, Varese. Foto
Luciano Giaccari.
Courtesy Maud
Ceriotti Giaccari



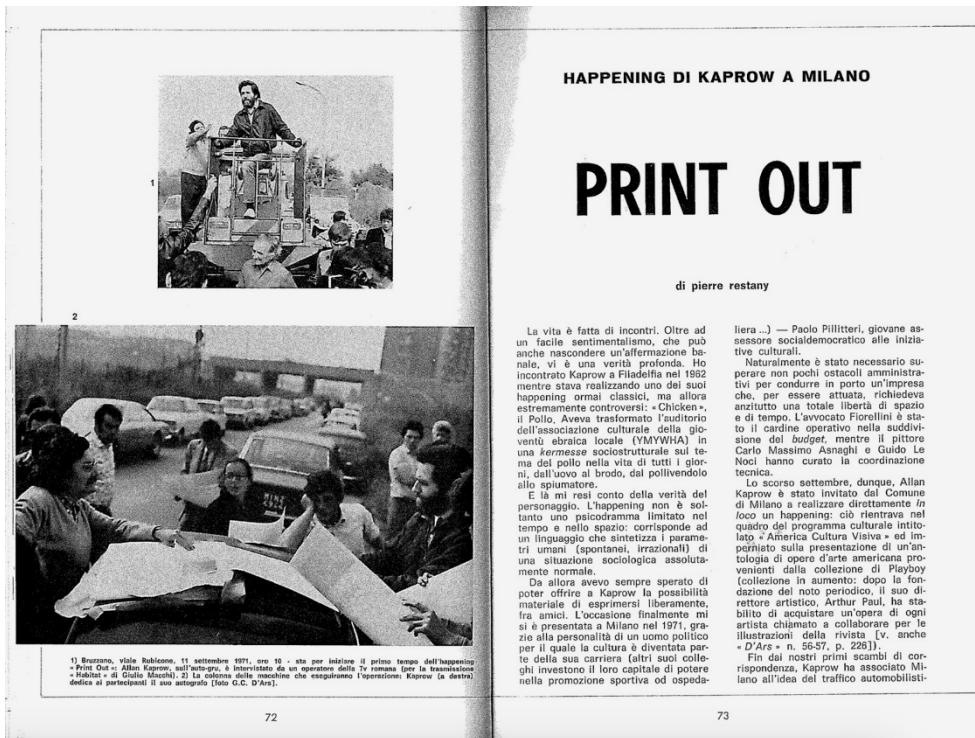
Figg. 11 e 12
Installazione dei videotape di *Print-Out* (per George Brecht) alla Rotonda di via Besana, 1971, Archivio privato Luciano e Maud Giaccari, Varese. Foto Luciano Giaccari.
Courtesy Maud Ceriotti Giaccari



sia la relazione con l'azione precedentemente compiuta. Due piedistalli sorreggono altrettanti monitor gemelli, rivolti in dialogo l'uno verso l'altro (figg.7-10), mentre i video scorrono trasmessi in sequenza, pervadendo in una continuità fronte-retro l'apparato visivo-sensoriale dello spettatore che si pone tra i due 'fuochi'. Il singolare gioco è amplificato da un terzo monitor, di minori dimensioni (non inizialmente previsto da Kaprow), che è accessorio integrato del videoregistratore Shabaden modello SV 800-UC, adoperato in mostra per la riproduzione dei due nastri e posto in posizione arretrata fra i due piedistalli (figg.11 e 12). La strutturazione dell'*environment* così determinato risente di quella volontà di trovare soluzioni installative nuove per la visione di *tape* già registrati o della creazione di veri e propri *video-environment* in cui giocare con la strutturazione di impianti videografici che, come già ricordato, erano realizzati e verificati a quell'altezza cronologica da artisti come Paik, Levine, Graham, Vostell, Nauman e altri. Oltre a situarsi in linea con queste sperimentazioni, nel suo caso specifico quanto progettato da Kaprow è posto al servizio di un'idea: accentua, infatti, quella necessità di circolarità, reiterazione e rigenerazione dell'operazione complessiva propria di *Print-Out*. Come radicato nella partitura, i nastri non sono "oggetti documentario" piuttosto "una intenzionale stanchevole parte dell'intero pezzo"⁸⁰. Il registrato videomagnetico diventa qui per Kaprow prolungamento significante dell'azione. Il fine ultimo non è quello di far rivivere un avvenimento, che deve essere compreso *live*, ma di creare uno spazio in cui mantenere il flusso di idee, concetti e di quella "strada per i pensieri". La soluzione ambientale dilata quindi il senso di circolarità, facendo coesistere in una temporalità lineare gli eventi della mattina e del pomeriggio, offerti in un *loop* consequen-

ziale continuo⁸¹. Inoltre, la possibilità di esporre i nastri fin dal giorno seguente le riprese dell'*happening* – grazie al fatto che il *tape* elettromagnetico non necessita di un lavoro di post-produzione, ma può essere da subito reso disponibile tramite l'ausilio di un sistema di circuito chiuso televisivo con videoregistratore – permette di connettere ancora più rapidamente le due parti di *Print-Out* per rendere così "the relationship between performance, embodiment and document as continual relay between past, present and future"⁸², ossia con un senso di continuità e relazionalità unico.

Rispetto ai lavori precedenti, nell'*happening* milanese il video è implicato da Kaprow in termini inediti e profondamente concettuali. Come reso dallo stesso nel suo *Video Art. Old Wine in New Bottle* del 1974, ma nelle quali *Print-Out* sembra integralmente (e anticipatamente) rispecchiarsi, con il nuovo strumento è possibile attivare "the heightening of consciousness and the enlargement of useful experience"⁸³. Anche se è curioso notare che Kaprow non cita mai il caso di Milano all'interno dell'articolo appena richiamato, la progettualità con cui imposta la registrazione videomagnetica per *Print-Out* si presenta come esemplificazione delle riflessioni offerte successivamente, ossia di come per lui "the closed-circuit, environmental videographers are trying to make use of what in the medium is not like film or other art"⁸⁴. I nastri per *Print-Out* sono il modo con cui Kaprow prova a porre "the emphasis upon situational processes, rather than upon some act canned as a product for later review"⁸⁵. Non un mezzo per limitarsi a convertire gli effetti e l'esperienza dell'*happening*, quindi, ma un loro *transfert*, un proseguo ideale della stessa azione, in cui, anche se rese in altre modalità, certe idee perdurano. Sono lavori, cioè, più significativamente iscrivibili in quanto asserito da Jonathan Furmanski in



HAPPENING DI KAPROW A MILANO

PRINT OUT

di pierre restany

La vita è fatta di incontri. Oltre ad un facile sentimentalismo, che può anche nascondere un'affermazione banale, vi è una verità profonda. Ho incontrato Kaprow a Filadelfia nel 1962 mentre stava realizzando uno dei suoi happenings più estremi, ma pure estremamente controversi: «Chicken», il Pollo. Aveva trasformato l'auditorium dell'associazione culturale della gioventù ebraica locale (YMWHA) in una sala messa fuori uso per la tempesta del pollo nella vita di tutti i giorni, dell'uovo al brodo, dal pollivendolo allo spumatore.

E mi resi conto della verità del personaggio. L'happening non è soltanto uno psicodramma limitato nel tempo e nello spazio: corrisponde ad un linguaggio che sintetizza i parametri (geometrici, irrazionali) di una situazione sociologica assolutamente normale.

Da allora avevo sempre sperato di poter cifrare in Kaprow la potenza materiale di esprimersi, gravemente, fra amici. L'occasione finalmente mi si presenta a Milano nel 1971, grazie alla personalità di un suo partner per la realizzazione: la divenuta parte della sua carriera (ai suoi colleghi investono il loro capitale di potere nella promozione sportiva o ospedaliera...).

— Paolo Pillitteri, giovane assessore socialdemocratico alle iniziative culturali.

Naturalmente è stato necessario superare non pochi ostacoli amministrativi per condurre avanti l'impresa che, per essere attuata, richiedeva anzitutto una totale libertà di spazio e di tempo. L'avvocato Fiorellini è stato il cardine operativo nella salvaguardia degli interessi: mentre il pittore Carlo Massimo Asprilli e Guido Le Noci hanno curato la coordinazione tecnica.

Lo scorso settembre, dunque, Allan Kaprow è stato invitato dal Comune di Milano a realizzare direttamente *In loco* un happening: ciò rientrava nel quadro del progetto culturale intitolato «Arte e Cultura Vievere» impostato sulla presentazione di un'antologia di opere d'arte americana provenienti dalla collezione di Playboy (collezione in autodromo dopo la decisione del direttore del periodico, il suo direttore artistico, Arthur Paul, ha stabilito di acquistare un'opera di ogni artista chiamato a collaborare per le illustrazioni delle riviste) (v. anche *D'ars*, n. 68-77, p. 229).

Fin dai nostri primi scambi di corrispondenza, Kaprow ha associato Milano all'idea del traffico automobilistico.

Fig. 13. Pierre Restany, *Print Out-Happening di Allan Kaprow a Milano*, "D'ars Agency", XIII (58-59), febbraio-marzo 1972, pp. 72-73

riferimento ai video realizzati dall'artista nei primi anni Settanta:

"They are not documentary works meant to be thought about, nor are they individual single-channel artworks to be thought through. These videos were created to exist alongside human interactions: something to be thought with"⁸⁶.

Alla luce di quanto evidenziato risulta enigmatico lo smarrimento di questo lavoro nel catalogo dell'artista, se si esclude il lungo report che nel 1972 Pierre Restany dedica all'evento sulle pagine di "D'ars Agency"⁸⁷ (fig.13) e, solo di recente, il contributo di

Gaspare Luigi Marcone. Lo stesso Kaprow sospende qualunque cenno a *Print-Out* nei suoi contributi sugli *happenings* nei primi anni Settanta e oltre.⁸⁸

Allora come oggi, per *Print-Out* esiste una raccolta eterogenea di materiali prodotti per e contestualmente all'evento, dei quali in primo luogo Kaprow non ha mantenuto organicamente traccia, concorrendo, forse, a farne perdere ogni riferimento. Eppure, i contatti con Luciano Giaccari permangono anche in anni successivi, come testimoniato dal carteggio in cui l'artista, oltre a chiedere le copie dei due nastri in standard americano⁸⁹, palesa la possibilità di proseguire la collaborazione con lo Studio 970 2 nel 1973 per la realizza-

zione di altri progetti in video⁹⁰, cosa tuttavia mai attuata⁹¹.

Nel caso di Giaccari, se da una parte ha avuto modo di conservare le fonti dirette all'interno del suo archivio (dal manifesto, al progetto, ai *tape*, alle immagini dell'installazione dei video – materiali che permetterebbero oggi un ipotetico *re-enactment* di una parte delle operazioni), dall'altra, ha contribuito, senza volerlo, a smarrire la parte rilevante del senso stesso dell'opera. Il lavoro di registrazione in video e l'allestimento in mostra erano posti al completo servizio del progetto di Kaprow e dei suoi contenuti concettuali impliciti. Tuttavia i videonastri dell'*happening* sono stati considerati nell'ambito della produzione di Giaccari (prima in relazione al suo Studio 970 2, poi, dal 1978, alla più nota Videoteca Giaccari) il momento inaugurale del suo personale percorso di documentazione in video delle azioni impermanenti e delle *performance* degli artisti, nei termini indicati nella teorizzazione della *Classificazione dei modi d'impiego del videotape in arte*, già richiamata in apertura. È in questa veste di sola memoria documentale degli eventi, cioè slegato da ogni rimando all'*happening* e alla video-installazione⁹², che il video è stato fin da subito riproposto nel corso di alcune rassegne⁹³ e, in particolare, nel 'videorapporto' che Giaccari cura e firma per il numero di "BolaffiArte" del 1975⁹⁴.

Sebbene la distanza storica e il venire meno della relazione coeva e immediata con l'operazione realizzata a Milano conferiscono oggi al video la doppia funzione di parte originale dell'opera e traccia d'archivio di quanto avvenuto, il fatto che sia stato restituito negli anni come semplice intercettazione di un'azione di carattere performativo ha concorso a disperdere il significato e il contenuto originario del lavoro e a ridurre così la forza d'insieme di *Print-Out*. Tuttavia, la possibilità di recuperare documenti e materiali apre ora l'oc-

casiōne di mostrarne la complessità concettuale, quindi l'opera effettivamente pensata ed elaborata da Allan Kaprow. Inoltre si propone come esempio paradigmatico – sia nell'opera dell'artista sia nella sperimentazione videografica dei primissimi anni Settanta – di come il ricorso all'uso del dispositivo videografico e l'installazione del video stesso da parte di Kaprow sia componente di un dialogo bilanciato con l'azione fatta svolgere al pubblico. L'*happening* acquisisce qui una forma inedita ed espansa. Da evento chiuso risponde, forse per la prima volta in modo riuscito nella ricerca dell'artista, al tentativo di raggiungere altri livelli di esperienzialità e processualità, di dilatazione di temporalità tracciata in una circolarità e reiterazione che tende all'infinito, così come inscritto nel senso sotteso della partitura di *Print-Out*.

Si desidera ringraziare in particolare Maud Cieriotti Giaccari (erede e responsabile dell'Archivio privato Luciano e Maud Giaccari) per aver condiviso e messo a disposizione di chi scrive documenti e materiali oggetto di questo studio.

1. Un accenno, in ambito italiano, in Mirella Bandini, *A Milano la mostra 'America cultura visiva'*, "Domus", (502), settembre 1971, p. 49; un approfondimento con corredo fotografico in Pierre Restany, *Print Out - Happening di Allan Kaprow a Milano*, "D'Arts Agency", XIII (58-59), febbraio-marzo 1972, pp. 72-81; e un'ultima eco, con il titolo modificato erroneamente in *Trafic*, in: Id., *Allan Kaprow: from 'Happening' to 'Activity'*, "Domus", (566), gennaio 1977, p. 52.
2. Cfr. Gaspare Luigi Marcone, *Da Labor Day a Print-Out, settembre 1971: documenti, immagini e video inediti o poco noti*, in *Allan Kaprow. I Will Always be a Painter-of Sorts. Drawing, Paintings, Happenings, Environments*, (Firenze, Museo Novecento, 20 febbraio-4 giugno 2020), a c. di Sergio Risaliti, Barry Rosen, Pisa, Bandecci & Vivaldi, 2021, pp. 269-289.
3. Alcuni dei quali (manifesto, fotografie e delle fatture in cui sono indicate le attrezzature videografiche richieste da Giaccari per l'allestimento della video-saletta) sono stati condivisi da chi scrive e dall'Archivio privato Luciano e Maud Giaccari (d'ora in avanti ALMG) con lo stesso Gaspare Luigi Marcone per la stesura del suo contributo.
4. Due *open-reel ½"* marcati Shibaden (le cui digitalizzazioni sono pervenute nel novembre 2021 all'ALMG) dedicati alle riprese del primo e del secondo atto dell'*happening* milanese. A questi si somma un terzo nastro (un Sony HD V-62 ½") con il raversamento integrale e conseguenziale dei due *tape* originali (v. ultima sezione del testo).
5. Si tratta di un testo in cui Giaccari rende una chiarificazione ideologica e metodologica sulla possibile classificazione degli esiti dell'implicazione del *videotape-recording*, distinguendo tra videotape d'artista, *video-performance*, *video-environment*, *video-documentazione di performance* d'artisti. Questa è elaborata nel 1972 e pubblicata a partire dal 1973. Cfr. Luciano Giaccari, *Arte e Videotape*, "Gala International", (60-61), 1973, pp. 26-27; Id., *È nata l'arte dell'era televisiva. VENI, VIDEO, VICI*, "BolaffiArte", VI (49), 1975, pp. 77-84; *Nuovi media. Film e videotape*, (Milano, Centro Documentazione e Ricerche Jabik, 1974), Milano, Centro Documentazione e Ricerche Jabik, 1974, p.n.; *Impact Art Video Art*, (Losanna, Musée des art décoratif, 1974), a c. di René Berger, Jole De Sanna, Parigi-Losanna, Galerie Impact, 1974;

Sirio Luginbuhl, Paolo Cardazzo, *Videotapes. Arte tecnica storia*, Padova, Mastrogiovanni Editore Images 70, 1980, pp. 53-56.

6. Per approfondimenti si rimanda a: Irene Boyer, *Studio 970/2 – Videoteca Giaccari*, in *Videoarte in Italia. Il video rende felici*, a c. di Cosetta Saba, Valentina Valentini, Roma, Treccani, 2022, pp. 139-146; Ead., *Luciano Giaccari e il suo Studio 970 2 a Varese (1967-1977)*, Tesi di Dottorato, La Sapienza Università di Roma, relatore Prof.ssa Francesca Gallo, correlatore Prof. Claudio Zambianchi, a.a. 2021-2022.
7. Messo poi in onda il 23 novembre 1971 sul secondo canale della RAI nel quadro della trentottesima puntata del programma *Habitat*, condotto da Gianni Ravasio.
8. Avvenuta il 10 settembre, giorno precedente l'*happening*, presso un bar in Piazza San Babila a Milano.
9. Le riprese originali sono messe a disposizione nel catalogo multimediale delle Teche RAI (identificatore teca: A7712, n. supporto: 1000451282306). È stato possibile visionare i filmati presso il servizio RAI TECHE della Biblioteca Braidense di Milano e della Biblioteca Universitaria di Pavia – MiBACT.
10. Cfr. *A Milano la mostra "America cultura visiva"*, "Domus", (502), settembre 1971, p. 49.
11. Alla cui guida vi era il giovane socialdemocratico Paolo Pillitteri.
12. Cfr. Arthur Paul, *Foreword*, in *America cultura visiva. (Beyond illustration. The art of Playboy)*, (Milano, Rotonda di via Besana, 10 settembre-3 ottobre 1971), Milano, Comune di Milano Ripartizione istituzioni iniziative culturali, 1971, p.n.n.
13. In nessuno degli inviti o dei comunicati stampa redatti (Archivi del Comune di Milano - Cittadella degli Archivi) compaiono i riferimenti a Paul o Hefner, ovvero l'accenno a "Playboy" o al reale titolo della mostra (si specifica che nel testo di Pillitteri sulla sovraccopertina del catalogo compare solo un ringraziamento "ai Signori Hugh Hefner e Arthur Paul").
14. *Ibidem*.
15. *Ibidem*.
16. "Comunicato per ufficio stampa Comune di Milano", Archivi del Comune di Milano - Cittadella degli Archivi.
17. La prima svolta in data 8 settembre e la seconda il 10 settembre 1971, giorno dell'inaugurazione della mostra; entrambe hanno luogo presso la Sala del Grechetto di Palazzo Sormani di Milano ("Comunicato stampa", Archivi del Comune di Milano - Cittadella degli Archivi).
18. "Comunicato per ufficio stampa Comune di

Milano”, in Archivi del Comune di Milano - Cittadella degli Archivi.

19. Per questa affermazione si veda: Robert E. Haywood, *Allan Kaprow and Claes Oldenburg: Art, Happenings, and Cultural Politics*, New Haven, Londra, Yale University press, 2017, p. 76. Il termine *Happenings* viene coniato da Kaprow nel 1958 e viene usato per la prima volta come titolo nell'anno successivo per *18 Happenings in 6 Parts*.

20. Cfr. Pierre Restany, *Print Out - Happening di Allan Kaprow a Milano*, cit., p. 73.

21. Si precisa che già in questa occasione molte delle opere selezionate provenivano dalla Playboy collection, cfr. *Nuova figurazione USA. Pittura scultura cinema*, (Milano, Rotonda di via Besana, 21 gennaio-18 febbraio 1970), Milano, [Ed. Studio Colore], [1970].

22. Con film di Bruce Baillie, Scott Bartlett, Ed Emshwiller, Jonas Mekas, Robert Nelson, Stan Vanderbeek.

23. Cfr. Jan van der Marck, *Pictures to be Read/Poetry to be Seen*, (Chicago, Museum of Contemporary Art, 24 ottobre-3 dicembre 1967), Chicago, Museum of Contemporary Art, 1967, p.n.n.

24. Ivi., p.n.n.

25. Cfr. Robert E. Haywood, *op. cit.*, pp. 152-154.

26. Cfr. Ivi., p. 85.

27. Invito, “Print Out: Happening di Allan Kaprow”, in ALMG.

28. Fra i presenti anche: Giancarlo Politi, Germano Celant, Daniela Palazzoli, Peppino Palazzoli, Maria Mulas e alcuni artisti come Elio Marchegiani, Umberto Mariani, Luciano Lattanzi e Ettore Sottsass.

29. Le specifiche riportate sul progetto sono poi trascritte sul manifesto (anche se le due azioni sono riportate invertite: “Guidando delle macchine in un prato / aperto fino a che queste traccino / una strada / Dipingendo la strada di bianco fino a / che venga cancellata/ Segnando una strada asfaltata con / una linea bianca/ Guidando delle macchine sulla linea / fino a che venga cancellata”) sia nella nota presente in basso allo stesso (presentando il medesimo ordine con cui le azioni sono effettivamente svolte: “NOTA: La linea si ottiene con una normale macchina da / segnaletica orizzontale, utilizzando pittura ad acqua / totalmente solubile. / La linea deve essere lunga un miglio. / La stessa pittura ad acqua viene spruzzata sulla strada / nel prato, utilizzando un normale compressore”). Le stesse sono poi riprese in: Mirella Bandini, *Allan Kaprow, “DATA”*, V (16-17), giugno 1975, p. 64.

30. Per la precisione, Kaprow usa erroneamente la terminologia di ‘ripresa filmica’, ma si comprende

che intende in realtà la registrazione in video (all’epoca persisteva ancora una certa confusione lessicale) poiché cita sempre la necessità di avere a disposizione dei nastri (e non delle pellicole), delle unità TV portatili e i monitor da cui vedere immediatamente le riprese (cosa possibil solo se si implica il *videotape-recording*).

31. Allan Kaprow, “Print Out”, progetto, in ALMG.

32. Il cui nome è precisato all’interno del manifesto che Kaprow fa realizzare per *Print Out* (in nota la scritta: “Le due attività vengono filmate e proiettate su monitors TV. / Riprese televisive: Luciano Giaccari, Studio 970-2 Varese”).

33. Cfr. Silvia Bordini, *Videobelisco*, in *Irene Brin, Gaspero del Corso e la Galleria L’Obelisco*, a c. di Vittoria Caterina Caratozzolo, Ilaria Schiaffini, Claudio Zambianchi, Roma, Drago, 2018, pp. 156-167.

34. Tra cui due monitor MN 4828 modello professionale, nastro 3M ½”, cavi di collegamento (Guicar Film Television, preventivo di noleggio per Studio 970 2, Milano, 9 settembre 1971, ALMG).

35. La ripresa concitata osservabile dalla digitalizzazione del nastro suggerisce l’uso da parte di Giaccari di una *handy-cam* e dello Shibaden modello 707E (l’unico videoregistratore ‘a spalla’ del parco macchine dello Studio 970 2 a quelle date, anch’esso prima noleggiato alla Guicar Film Television e poi rimasto in dotazione). Si specifica inoltre che il videoregistratore Shibaden con monitor modello SV 800-UC, che si può osservare nelle immagini relative alla video-saletta installata presso la Rotonda di via Besana, era anch’esso già di proprietà di Giaccari.

36. A queste sarebbe da aggiungere una probabile ulteriore registrazione, questa volta su pellicola, effettuata dallo stesso Kaprow. Nell’osservare le riprese della RAI e di Giaccari si nota come l’artista tiene in mano una piccola cinepresa, segno dell’esistenza di un ideale terzo filmato, del quale, a oggi, non si ha traccia.

37. Allan Kaprow, “Print Out”, progetto, in ALMG.

38. Robert E. Haywood, *op. cit.*, p. 92.

39. Cfr. Allan Kaprow, *Assemblages, Environments and Happenings*, New York, Harry N. Abrams, 1966, p. 265.

40. Catherine Spencer, *Beyond the Happening. Performance Art and the Politics of Communication*, Manchester, Manchester University Press, 2020, p. 35.

41. Robert E. Haywood, *op. cit.*, p. 98.

42. Realizzata con le riprese filmiche di Italo Lanzanò e il montaggio di Gilberto Gwisi.

43. Cfr. Catherine Spencer, *Beyond the Happening. Performance Art and the Politics of*

Communication, cit., p. 38 (più precisamente alle note nn. 51-53).

44. Per queste riflessioni si veda: Pierre Restany, *Allan Kaprow: from 'Happening' to 'Activity'*, cit.; Solomon Alan, *Interview with Lucas Samaras*, "Artforum", V (2), ottobre 1966, p. 41; Mirella Bandini, *Allan Kaprow*, cit., p. 65; Catherine Spencer, *Beyond the Happening. Performance Art and the Politics of Communication*, cit., p. 31.

45. Cfr. Mirella Bandini, *Allan Kaprow*, cit., p. 65.

46. Robert E. Haywood, *op. cit.*, p. 86.

47. Jack Burnham, *Systems Esthetics*, "Artforum", VII (1), settembre 1968, p. 35.

48. Per una lettura che sonda le implicazioni sociali, politiche e culturali del lavoro di Kaprow si rimanda a: Catherine Spencer, *Beyond the Happening. Performance Art and the Politics of Communication*, cit.; Ead., *A Calendar of Happenings: Allan Kaprow, Counter-Chronologies and Cataloguing Performance, c. 1970*, "Art History", (3), vol. 39, giugno 2016, pp. 568-599.

49. Cfr. Giorgio Zanchetti, «La poesia è una pipa...». L'unità complessa del linguaggio nelle ricerche artistiche verbovisuali delle seconde avanguardie, Milano, Cuem, 2004, pp. 104-105; Julia Robinson, *From Abstraction to Model: George Brecht's Events and the Conceptual Turn in Art of the 1960s*, "October", vol. 127, The MIT Press, 2009, pp. 92-93.

50. Michael Kirby, *Happenings*, New York, E.P. Dutton & Co., 1965.

51. Liz Kotz, *Post-Cagean Aesthetics and the "Event" Score*, "October", vol. 95, The MIT Press, 2001, pp. 56-59; Julia Robinson, *op. cit.*

52. Cfr. George Brecht, *The Origin of Events*, in *Happening & Fluxus*, a c. di Harald Szeeman, Hans Sohm, Köln, Kölnerische Kunstverein, 1970 (voce Brecht); Liz Kotz, *op. cit.*, p. 70.

53. Robert E. Haywood, *op. cit.*, p. 98.

54. Cfr. Mirella Bandini, *Allan Kaprow*, cit., p. 65.

55. Allan Kaprow, in conversazione con Pierre Restany, Milano, Piazza San Babila, 10 settembre 1971, in filmato RAI.

56. *Ibidem*. Il medesimo concetto, con parole diverse è riproposto da Kaprow ai partecipanti prima di iniziare l'*happening*.

57. Allan Kaprow, testo letto in occasione della conferenza stampa presso Palazzo Sormani di Milano in data 8 settembre 1971 (in filmato RAI).

58. Mechtild Widrich, *Performative Monuments: The Rematerialisation of Public Art*, Manchester, Manchester University Press, 2014, p. 31

59. Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, New York, Routledge, 2006 [1993], p. 148.

60. Per questa precisazione si veda: Jeff Kelley, *Childsplay: The Art of Allan Kaprow*, Berkeley,

University of California Press, 2004, p. 130.

61. Istanza da subito rilevata alla fin dagli anni Sessanta in: Thomas Albright, *Heavy Slices of Existence*, "Rolling Stone", (1), 2 luglio 1969, p. 20.

62. Allan Kaprow, *The Happening are Dead – Long Live the Happenings!*, "Artforum", IV (7), marzo 1966, p. 37.

63. Catherine Spencer, *Beyond the Happening. Performance Art and the Politics of Communication*, cit.

64. Cfr. Robert E. Haywood, *op. cit.*, p. 5.

65. Catherine Spencer, *Beyond the happening. Performance art and the politics of communication*, cit., pp. 46-51.

66. Ivi, pp. 40-45, 55-60.

67. Lawrence Alloway, *Allan Kaprow, Two Views* (prima suddiviso in due pubblicazioni: *Art in Escalation: The History of Happenings. A Question of Sources*, "Arts Magazine", (3), dicembre 1966-gennaio 1967, pp. 40-43; e *Art*, "The Nation", 20 October 1969), in *Topics in American Art since 1945*, New York, W.W. Norton and Company, 1975, p. 200.

68. La riflessione emerge in: Alex Potts, *Experiments in Modern Realism: World Making, Politics and the Everyday in Postwar European and American Art*, New Haven, Yale University Press, 2013, p. 355.

69. Cfr. Robert E. Haywood, *op. cit.*, p. 92.

70. Ivi, p. 177.

71. Ivi, pp. 92-93; Catherine Spencer, *Beyond the Happening. Performance Art and the Politics of Communication*, cit., p. 35.

72. Dall'elenco si esclude qui momentaneamente *Hello* (1968), ricordato poi più avanti nel testo.

73. Cfr. Robert E. Haywood, *op. cit.*, pp. 96-97.

74. Ivi, p. 97.

75. Cfr. Jonathan Furmanski, *The Allan Kaprow Papers: Video before Then*, "Getty Research Journal", (1), 2009, pp. 206-208.

76. Ivi, pp. 208-209.

77. Allan Kaprow e Richard Schechner, *Extensions in Time and Space: An Interview with Allan Kaprow*, "The Drama Review: TDR", (3), primavera 1968, p. 155.

78. Inoltre di *Hello* viene tratta una registrazione, in parte confluita nel programma *The Medium Is The Medium* trasmesso sulla WGBH-TV di Boston nel 1969 (cfr. Robert E. Haywood, *op. cit.*, pp. 172-175; Catherine Spencer, *Beyond the Happening. Performance Art and the Politics of Communication*, cit., p. 64).

79. Per il concetto di repertorio come "mnemonico corporeo" si veda: Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham, NC and London, 2010, p. 71.

80. Allan Kaprow, "Print Out", progetto, in ALMG.

81. L'idea di giocare con la temporalità degli eventi non è nuova nel lavoro di Kaprow: un esempio emblematico e paradossale è sviluppato in *Days Off: A Calendar of Happenings* (1970, commissionato e prodotto dal Junior Council of the Museum of Modern Art). Se ne veda la ricostruzione e la rilettura offerta in: Catherine Spencer, *A Calendar of Happenings: Allan Kaprow, Counter-Chronologies and Cataloguing Performance, c. 1970*, cit.

82. Ivi, pp. 27-28.

83. Allan Kaprow, *Video Art: Old Wine in New Bottle*, "Artforum", XII (10), giugno 1974, p. 49.

84. Ivi, p. 46.

85. *Ibidem*.

86. Jonathan Furmanski, *op. cit.*, pp. 206-208.

87. Cfr. Pierre Restany, *Print Out-Happening di Allan Kaprow a Milano*, cit.

88. Mancano infatti citazioni a *Print Out* all'interno degli scritti di R. E. Haywood (*op. cit.*) e J. Furmanski (*op.cit.*) o dello stesso Kaprow (*Video Art: Old Wine in New Bottle*, cit.).

89. Allan Kaprow, lettera a Luciano Giaccari, s.l., 6 giugno 1973, ALMG.

90. Luciano Giaccari, minuta di lettera ad Allan Kaprow, Varese, 9 luglio 1973, ALMG (in cui Giaccari invita l'artista a collaborare per un videotape "con la tua presenza [...] oppure [...] sarebbe molto interessante realizzare con un gruppo italiano la 'Partitura' di un tuo lavoro su tue istruzioni"); Allan Kaprow, lettera a Luciano Giaccari, s.l., 22 dicembre 1973, ALMG (in cui spiega che sarebbe potuto andare a Milano nel corso dell'inverno e che gli sarebbe piaciuto realizzare nuovi *tape* con lo Studio 970 2).

91. Questo interesse, tuttavia, sfocerà nella collaborazione con un altro centro di produzione videografica italiano, art/tapes/22, con cui Kaprow nel 1974 realizza i videotape d'artista *Then* (in collaborazione con la Galleria Multipla di Milano) e *Third Routine* (cfr. *Arte in videotape. Art/tapes/22, collezione ASAC – La Biennale di Venezia. Conservazione restauro valorizzazione*, a.c. di Cosetta G. Saba, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007, pp. 39, 45-46, 246).

92. Si precisa che i due girati sono trasferiti da Giaccari su un unico nastro *open-reel Sony ½"*, nel tentativo di salvarne e mantenerne leggibile il contenuto (visto il cambio di tecnologie avvenuto nel parco macchine dello Studio 970 2 e a livello di standard internazionali a quelle date).

L'osservazione oggi del registrato rende possibile prendere nota di alcune criticità e riflessioni. Si nota come non ci sia una ripresa integrale ma vi siano stati in origine spesso cambi di inquadratura e momenti non captati, segno di come sia stato operato un 'montaggio in corso d'opera'

(banalmente con l'accensione e spegnimento del *videotape-recorder*), resosi necessario dalla richiesta di Kaprow di avere un girato totale dei due *tape* di circa un'ora. Confrontando le tracce audio dei due nastri originali (l'unica componente che si è riusciti attualmente a salvare) con il sonoro e le immagini del riversamento finale successivo, si è potuto constatare come i tempi coincidano del tutto, la qual cosa, se da una parte garantisce che il riversamento è stato fatto in forma completa, dall'altra, la durata totale di 45' ca. suggerisce come in origine i due diversi *tape* registrarono in realtà poco più di una ventina di minuti ciascuno e non l'ora prevista da Kaprow.

93. *Print Out* è presentato dallo Studio 970 2 presso lo SKC – Studentski Kulturni Centar di Belgrado nel corso del *I Aprinski Susret – Prosireni Medij* (April Meetings – Festival Expanded Media), tra il 4-11 aprile 1972 (cfr. Luciano Giaccari, minuta di lettera manoscritta su carta intestata 'TV-OUT', s.l., s.d. [ante 4 aprile 1972], ALMG; <http://arhivaskc.org.rs/rs-yu/velike-manifestacije-2/62-i-aprinski-susret-04-11-04-1972.html>, data ultima consultazione 19 febbraio 2023). A quasi due decenni di distanza è poi esposto nel corso di *Memoria del video. 1. La distanza della storia. Vent'anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari* (cfr. *Memoria del video. 1. La distanza della storia. Vent'anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 15 dicembre 1987- 31 gennaio 1988), a.c. di Marco Meneguzzo, Luciano Giaccari, Milano, Nuova Prearo, 1987).

94. Cfr. Luciano Giaccari, *È nata l'arte dell'era televisiva. VENI, VIDEO. VICI?*, cit.



Fig 1. Silvestre Loconsolo, *Funerali dello studente Roberto Franceschi*, 1973, © Archivio del Lavoro, Sesto San Giovanni

Attorno al monumento in ricordo di Roberto Franceschi. Metafora, invenzione strutturale e funzionalità nel dibattito della cultura militante di metà anni Settanta

Andrea Capriolo

All'interno di un clima culturale fortemente ideologizzato, dove i partiti egemonizzavano il dibattito politico e le piazze cittadine¹, il 23 gennaio del 1973 lo studente bocconiano Roberto Franceschi veniva colpito a morte da un proiettile sparato delle forze dell'ordine (fig. 1). Il decesso del ragazzo avvenne durante una manifestazione di protesta indetta per contestare la decisione del rettore della Bocconi Giordano Dall'Amore che impediva, a chi non fosse studente dell'ateneo, di poter partecipare alle assemblee dell'istituto².

Nei giorni successivi alla morte del giovane, sul luogo della tragedia – la strada perimetrale che conduceva all'ingresso dell'università (fig. 2) – venne posizionata una semplice targa commemorativa la quale, tuttavia, venne infranta più volte da persone di orientamento politico opposto a quello di Franceschi, militante del Movimento Studentesco³. All'ennesimo sfregio, alcuni studenti della Bocconi decisero di chiedere consiglio ad Alik Cavalieri su come potersi comportare, e su come poter agire, per evitare altrettanti “insulti” alla memoria del loro amico. La scelta del collettivo politico di affidarsi a Cavalieri, artista innegabilmente impegnato nella causa “democratica”, come per la lotta in aiuto degli esuli cileni e delle lotte operaie, fu dettata non solo dal fatto che lo studio dell'artista distava solo poche centinaia di metri dalla facoltà frequentata da France-

schi, ma anche dal fatto che alcuni allievi dello scultore, docente a Brera, erano partecipi delle campagne politiche del Movimento Studentesco. In un primo momento a Cavalieri fu chiesto di rifare una nuova lapide in luogo di quella esistente: pur mostrandosi incline alle richieste studentesche, lo scultore decise al contempo di promuovere un dibattito fra gli artisti milanesi, per ampliare “democraticamente” la platea di idee.

Il 28 gennaio del 1974 – a un anno esatto dalla morte del ragazzo – fu pertanto organizzata un'assemblea di artisti, ma al tempo stesso aperta a tutta la cittadinanza, al Club Turati. In questa occasione si formò il *Comitato promotore per il monumento a Roberto Franceschi e ai caduti nella Nuova Resistenza dal '45 ad oggi*, la cui presidenza venne assunta da Cavalieri stesso, coadiuvato da Mino Ceretti, Gianfranco Pardi, Mauro Staccioli e Tino Vagliari⁴. Poche settimane dopo questa prima assemblea, intorno alla metà di febbraio, venne diffuso un breve comunicato, pubblicato “ufficialmente” nell'autunno dell'anno successivo sul quinto numero della rivista *“Lavoro Liberato”*, che fu curato da Enzo Mari, dedicato alla *Discussione e proposta per il Monumento a Franceschi nella università di Milano*. All'interno del breve fascicolo, si riportavano le proposte avanzate dal Comitato l'anno precedente tra le quali spiccava quella di indire un concorso di idee per la realizzazione di un nuovo monumento: i progetti inviati entro il 31 marzo alla sede del club Turati sarebbero stati esposti in una mostra da inaugurarsi il 25 aprile (data, ovviamente, non casuale per la memorialistica “democratica”).

Nel comunicato stampa che annunciava il concorso, il Comitato promotore dell'iniziativa avanzava determinate richieste “politiche”⁵ in merito alle caratteristiche che il monumento avrebbe dovuto avere. Oltre a dover ricordare la morte di Franceschi e tut-



Fig 2. Uliano Lucas, *Luogo della morte dello studente Roberto Franceschi*, 1973, © Uliano Lucas – Fondo Agenzia Grazia Neri, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo

te le forme di “resistenza” del secondo dopoguerra, il comitato precisava che il monumento avrebbe dovuto essere realizzato “senza alcuna compromissione con quelle forze politiche ed economiche che sono le vere responsabili di queste morti”, ossia avrebbe dovuto essere promosso “in modo unitario dalle forze di base, cioè senza strumentalizzazioni unilaterali da parte di organizzazioni politiche”⁶. Allo stesso tempo, va sottolineato, il documento enunciava delle “ferme” volontà culturali:

“gli artisti ritengono che la qualità politica della loro partecipazione si attua se contemporaneamente alla progettazione del monumento si sviluppa il dibattito culturale sul rapporto fra ricerca artistica al più alto livello e classe. Rapporto altrimenti impedito dalla diversità di linguaggio e tendenza di

ricerca artistica che una critica, ancora di tipo idealistico, continua a mantenere contrapposte e separate identificando le ragioni e la qualità non anche nello specifico materiale di ciascun settore di ricerca ma solo nell’appartenenza o meno a una determinata tendenza di ricerca”⁷.

Questo, secondo il Comitato, avrebbe portato, da un lato, al rinnovarsi continuo delle analisi di mero stampo ideologico – quindi al loro consumo come merce, o alla loro immutabilità quale portato di idee “astoriche” utili solo alla strumentalizzazione politica; dall’altro avrebbe condotto all’adozione di un linguaggio attardato ancora legato al “realismo” artistico, inteso non come momento specifico della storia culturale occidentale, ma in quanto unica e possibile posizione estetica “di classe” con la quale si sarebbe po-

tuto portare avanti il dibattito politico sul monumento:

“La stessa tensione politica che coinvolge gli artisti consente loro di superare l’antagonismo dato dall’appartenenza a diverse tendenze di ricerca e di affrontare il lavoro intorno a questo monumento come momento per una ricerca comune. Questa ricerca può essere l’occasione per sperimentare un superamento della loro separatezza e gli artisti ritengono che tale superamento possa essere tentato se si attua una progettazione di tipo unitario ed effettivamente collettiva, in cui cioè sia presente l’esperienza di lavoro di tutti i partecipanti. È utile qui precisare che s’intende con esperienza di lavoro non riduttivamente la sola capacità tecnico-manuale (che come tale è funzionalizzata alla separatezza di ricerca) ma la capacità critica e progettuale (unico termine qualificante dell’attività intellettuale) intesa come momento liberatorio in quanto non dipendente strettamente dal proprio prodotto-merce.”⁸

Per questo, i membri del Comitato si chiedevano se fosse corretto testimoniare la morte e le lotte di Franceschi e dei morti della Resistenza attraverso un monumento, per due ragioni: la prima era che questa forma artistica era utilizzata dal potere istituzionale per autocelebrare i propri valori, la seconda motivazione, più pregnante, era di non voler praticare una semplice commemorazione “militante” di un “compagno” scomparso, poiché il momento di “lotta” non avrebbe dovuto essere fissato in una celebrazione asfittica “concludibile all’interno del processo rivoluzionario”⁹.

In tale senso, allora, fu deciso di lavorare in due direzioni opposte: la creazione di un monumento che fosse al tempo stesso rappresentazione della lotta rivoluzionaria e incitamento alla stessa, e che, contem-

poraneamente, si contrapponesse alle opere di mero carattere celebrativo. In questo dibattito, tuttavia, interveniva a “gamba tesa” anche Raffaele De Grada, protagonista dell’apparato culturale del Movimento Studentesco. In un breve articolo pubblicato su “Fronte Popolare” – rivista ufficiale del Movimento Studentesco – il critico analizzava le istanze di fondo sottese al monumento. De Grada, approvando l’idea di non voler erigere una scultura “celebrativa” in stile ottocentesco – anche se gli articoli di De Grada e della redazione di “Fronte Popolare” riguardavano essenzialmente il realismo otto-novecentesco, Guttuso, il Neorealismo cinematografico, Corrente¹⁰ –, criticava la rinuncia a qualsiasi proposta “artistica” in favore di una decisione da lui definita “comportamentistica”. Indicando con tale termine “il disprezzo per qualsiasi soluzione artistica del monumento, come se oggi non esistessero gli artisti capaci di rappresentare simbolicamente, anche con simboli di immediata comprensione, il sacrificio dei giovani per l’affermazione della democrazia e del socialismo”, De Grada stigmatizzava tale proponimento, in quanto “il monumento non è un ‘gesto’, è un ricordo, una costruzione storica nel tempo”¹¹. Fu forse recependo queste ultime indicazioni, che contemporaneamente alla progettazione del monumento bocciano due artisti membri del Comitato – Cavaliere e Giuseppe Spagnulo – erano impegnati, volontariamente e gratuitamente, nella realizzazione del portale della tomba di Roberto Franceschi nel cimitero di Dorga¹², “ripudiando” molti degli “indizi” proposti nella *Discussione*. In questo caso, infatti, i battenti sono esplicitamente un manufatto celebrativo e furono composti senza una discussione critica e progettuale: le due ante recano la stilizzazione della figura del sole – chiaro il riferimento al “sol dell’avvenire” – mentre sorge squarcianto la calotta terrestre, con

Fig. 3
 Giuseppe Spagnulo e
 Alik Cavalieri, *Tomba di*
Roberto Franceschi (dettaglio),
 1974, Dorga, cimitero.
 © Cesare Lopopolo.
 Fondazione Roberto
 Franceschi Onlus



sotto, incise nel bronzo, la citazione maoista “Le montagne sono alte ma non possono diventare ancora più alte; ad ogni colpo di zappa esse diventeranno più basse”¹³ e l’ultima frase pronunciata dal ragazzo alla madre Lydia prima di uscire di casa la sera della morte: “Se mi dovesse capitare qualcosa tu devi continuare nella mia lotta”¹⁴(fig. 3).

In conseguenza di ciò, scaduti i termini di consegna, tra l’aprile e il giugno del 1974 i progetti presentati furono esposti in una mostra itinerante presso il Circolo Turati, alla Palazzina Liberty, alla Camera del Lavoro e al Festival del Movimento Studentesco al parco Ravizza: le proposte furono numerose, circa una quarantina, e – co-

me ricordava Paola Mattioli in un articolo su “NAC – Notiziario Arte Contemporanea” – si suddividevano in tre nuclei: “opere tradizionali”, di contestazione del concetto stesso di monumento e, infine, di ripensamento dello spazio urbano. Nel primo gruppo rientrava la struttura di ferro delineata da due bandiere rosse che Spagnulo propose di collocare ai bordi del marciapiede dove Franceschi trovò la morte, o la piramide rossa rovesciata e sostenuta da cavi presentata da Pardi. Nel secondo, Mattioli citava il lavoro di Valentina Berardinone, che aveva progettato di affiggere a cadenza regolare sui muri di Milano un manifesto con disegnati dei proiettili, e

quello di Staccioli, che voleva inscrivere sul marciapiede dinnanzi alla Bocconi i nomi dei caduti dalla Liberazione al 1973, mentre Cavaliere avrebbe voluto realizzare lo stesso intervento sulla facciata dell'università. Per la terza tipologia Mattioli non menzionava autori specifici, ma ricordava come molti artisti avevano proposto progetti che si indirizzavano “verso un uso alternativo dello spazio da dedicare ad attività politiche o culturali e organizzabile attraverso strutture di vario tipo”¹⁵: tra questi probabilmente rientrava il gruppo composto da Pardi, Ceretti, Staccioli e Alberto Ghinzani, che avevano proposto di erigere una copia del “podio di Lenin” di El Lissitskij, oppure Fernando De Filippi, che avrebbe voluto scavare una buca sul cui fondo sarebbe stata posta una lapide con la dicitura “compagno, il più bel monumento è la fossa scavata per l'ultimo capitalista rovesciato”. Ma, nonostante l'analisi tipologica proposta da Mattioli rilevasse la maggiore attualità di queste scelte, incombente era la “voce esterna” del Movimento Studentesco, che “spingeva” – anche tramite Raffaele De Grada – verso soluzioni “neorealiste”¹⁶, quale richiesta “di un dato concreto, di un monumento in carne ed ossa.”¹⁷

In questo momento, tuttavia, il Comitato organizzatore incominciò a focalizzare la propria attenzione sui materiali industriali. I membri, infatti, in un primo momento avevano avallato il progetto di Lino Marzulli, Fabrizio Merisi e Vitale Petrus di porre sul luogo della morte di Franceschi un monumentale crogiolo di ghisa proveniente dalla Breda, all'interno del quale, a inizio secolo, era morto un operaio. Come ricordato da Marzulli, infatti,

“noi artisti e gli operai vedevamo un collegamento fra l'apparente accidentalità di queste morti atroci, simbolo della

condizione operaia e la morte di Franceschi, caduto nella lotta per capovolgere questa situazione.”¹⁸

Fu alla fine del processo di selezione delle opere che all'interno della “schiera” di artisti che si erano impegnati nel Comitato si creò una prima frattura; si erano evidenziate, di fatto, tre differenti anime: quella rappresentata dagli “artisti-artisti”, quella dei “tecnicici”, e quella sostenuta dal Movimento Studentesco, che richiedeva un monumento in linea con il “realismo” figurativo.¹⁹ Fu lo stesso Cavaliere, tra i primi a impegnarsi per ricordare Franceschi, a rammentare questo dissenso nei suoi taccuini:

“Siamo contestati [noi artisti] come organizzatori del monumento a Franceschi per le scelte fin qui compiute:
1) comitato unitario e gestione autonoma (cioè il non avere affidato ad una forza politica organizzata la gestione)
2) le proposte iniziali (cioè non aver subito dato una base scientifica al progetto; 3) l'aver fatto una mostra alla Camera del Lavoro; 4) l'aver richiesto una commissione per il progetto unico, fin da questa fase.”²⁰

Come ricordato nell'ultimo punto specificato da Cavaliere, nella difficoltà di poter scegliere l'opera adatta, e di fronte ai “campanilismi” dei singoli artisti, nel gennaio del 1975 si decise di nominare una commissione ristretta che avrebbe avuto lo scopo di esaminare le varie proposte e di sondare in modo progettuale la possibilità di realizzare il monumento. Tale commissione venne composta da Mari, Petrus e Paolo Gallerani. Essa, di fatto, proseguì con le indicazioni proposte nel prospetto elaborato l'anno precedente (che nel novembre del 1975 verrà poi pubblicato sulla rivista “Lavoro Liberato”). Nel documento *Valutazione delle*

ipotesi di intervento presentato in marzo – al quale pose la propria adesione anche l'ADI (l'Associazione per il Disegno Industriale) – sarebbero state vagliate le seguenti varietà di proposte, che risentivano delle differenti tipologie artistiche “novecentesche”:

“monumenti di tipo convenzionale, in cui l’artista propone il proprio linguaggio formale”;

“interventi in cui l’artista propone un linguaggio diverso ritenendo il proprio inadatto”;

“monumenti o interventi in cui si cerca di condizionare fisicamente il pubblico obbligandolo a passare attraverso barriere o altro”;

“proposte di spazi utilizzabili in permanenza dagli studenti come luogo d’incontro utile alla crescita politica”; “proposte diverse”;

“proposte di utilizzare grandi opere o progetti esistenti elaborati in altre occasioni di lotta o di celebrazione”;

“monumenti da approvare o da rifiutare per l’interpretazione che parti politiche danno del loro grado di recepimento da parte della base popolare”²¹.

Una serie di proposte che non lasciarono definitivamente entusiaste tutte le anime partecipanti all’“avventura” della ricerca del manufatto: ancora Cavaliere, nei suoi taccuini, ricordava come non tutti erano stati inclini ad approvare questa seconda commissione: “da un lato Pardi e altri che volevano la giuria popolare, dall’altra tutti coloro che vedono nella commissione per l’unificazione dei bozzetti la castrazione.”²² Del resto, fin dai primi giorni della sua formazione, Mari sembrava sempre più prendere il sopravvento all’interno della “giuria”, e questo fatto portò malumori soprattutto fra gli “artisti-artisti” come, appunto, Cavaliere, tanto che quest’ultimo, sempre più in aperta

discussione con Mari, arrivò a definire la ricerca del monumento “una follia”²³:

“La ricerca, fine a sé stessa, astratta o pseudo astratta rispetto alla pratica o alla realtà, non rientra nella mia mentalità”²⁴,

in quanto, come osserva poco dopo l’artista, sempre nei suoi taccuini:

“non dovevamo fare, ma piuttosto prima raggiungere una certezza scientifica del prodotto, innestata su una certezza politica.”²⁵

Da tali discussioni, il “comitato ristretto” pervenne a quella che fu definita come “Ipotesi progettuale collettiva” che avrebbe dovuto definire e precisare il significato politico dell’intervento (dunque, non solo cosa posizionare, ma anche dove, e con quale dedica), nonché sodare quali forze politiche e sociali avrebbero dovuto intervenire nell’ideazione dell’opera. Il dibattito, dunque, si poneva nell’indagare se si sarebbero dovute porre delle relazioni con le autorità comunali o meno, nonché sugli aspetti economici e tecnici. Soprattutto, l’“Ipotesi progettuale” avrebbe dovuto tuttavia definire “la tipologia formale”, “la valutazione della qualità politica” e la

“preganza simbolica (cioè il grado di recepimento effettivo da parte della base popolare o secondo l’interpretazione data dalla linea culturale di parti politiche)”²⁶.

Per questo, il nuovo comitato creò tre differenti modalità d’intervento: di minima, intermedia e di massima.

Quello di minima prevedeva di realizzare un monumento convenzionale, che fosse ispirazione di un singolo artista, ridotto alle sue componenti tipologiche elementari, pur non rinunciando agli aspetti quantomeno convenzionali e formali, come un simbolo del socialismo, “un o-



Fig. 4. Beppe De Nardin, *Inaugurazione del monumento a Roberto Franceschi*, 1977,
© Beppe de Nardin – Fondazione Roberto Franceschi Onlus

maggio al sacrificio”. Quello intermedio sarebbe consistito nello sviluppo di un lavoro preparatorio all’intervento di massima ma che fosse, già di per sé stesso, formalizzato e utile a una larga diffusione sia dei significati politici che di quelli inerenti al dibattito culturale. Infine, quello di massima veniva riassunto nella seguente definizione:

“[il monumento] mentre implica il rifiuto all’utilizzazione di un linguaggio astorico e di una simbologia ovvia e obsoleta, deve contenere elementi (sia dal punto di vista formale e simbolico sia da quello del significato) utili alla sua crescita nel tempo”.

Tale significato, sottolineavano i redattori dell’intervento, avrebbe dovuto essere dato

“non dalla simbologia del momento di lotta e di morte, ma da quella delle ragioni che portano a queste lotte e a queste morti”²⁷.

Esso, inoltre, sul piano operativo avrebbe implicato la partecipazione attiva, in tutte le fasi, di artisti, studenti e operai. Agli artisti era demandata la specifica del rifiuto di delega a un singolo operatore artistico ma l’obbligo di lavorare in collettivo quale momento di crescita del dibattito culturale. Per quanto riguardava studenti e operai, invece, per far sì che la ricerca dell’opera non cadesse in un mero idealismo, avrebbero anche loro dovuto partecipare alla costruzione formale dell’idea politica dell’opera d’arte: in particolare, contributo specifico era demandato ai “compagni operai” i quali avrebbero potuto contribuire

“non come forza-lavoro a progetto ultimato ma partecipare direttamente,

con la loro consapevolezza tecnica, alla definizione del progetto stesso”²⁸.

Da queste proposte si può comprendere come il naturale “percorso” dell’ideazione del prospetto fu inserito da Enrico Crispolti come uno dei progetti cardine della sezione *Documentazione aperta*²⁹ della mostra *Ambiente come sociale* alla Biennale veneziana del 1976; non prima che, tuttavia, il monumento venisse selezionato secondo la modalità d’intervento di “massima”: venne infatti ipotizzato, tra maggio e giugno, grazie anche a incontri effettuati con il Sindacato Unitario dei Metalmeccanici (Flm) di Sesto San Giovanni e con i consigli di fabbrica di Breda Siderurgica, Breda Fucine, Breda Termomeccanica, Magneti Marelli, Ercole Marelli, Italtrafo e Falk Unione, di poter proporre come monumento in memoria di Franceschi un maglio industriale (fig. 4) di cinquanta tonnellate fabbricato in Germania nel 1941 e impiegato in diversi paesi e industrie europei. Nella mentalità collettiva dai partecipanti al Comitato, avrebbe dovuto sia simboleggiare la “partecipazione operaia” all’edificazione del socialismo, sia rappresentare – per le sue “proporzioni architettoniche di grande monolito, sia per il fatto, ricordava Mari, che simbolicamente è un martello gigante, il simbolo primario del lavoro, da gran tempo intrinseco all’araldica della sinistra” – la partecipazione collettiva alla costruzione culturale della società.

“La tensione a riappropriarsi della qualità formale dell’opera umana”, ricordava ancora l’artista, “è un ulteriore messaggio del monumento. Il monumento a Franceschi è tale proprio perché denuncia la necessità, impone l’idea della riappropriazione politica e culturale del sapere e del fare.”³⁰

Del resto, lo stesso Crispolti, nella presentazione alla mostra veneziana, ricordava come l'ottica implicita delle esperienze che si sarebbero potute vedere alla sezione *Documentazione aperta* della Biennale era quella di sollecitare incontri e dibattiti, per portare entro il contesto della Biennale problemi ed esperienze al momento nel vivo del loro dibattersi “in modo da permettere alla Biennale stessa di farsi strumento di reale creativa presenza nel dibattito socioculturale attuale”³¹, e di posizionare “l'operatore culturale” all'interno di una visione dove esso sarebbe diventato “co-operatore” dell'ideazione artistica, e non creatore solitario. Questo lo avrebbe guidato a mettere in gioco i suoi privilegi specifici di artista, per agire non più unilateralmente ma in modo “dialogico” e partecipativo. Solo in questo modo avrebbe potuto diventare un “sollecitatore culturale” disposto tanto a dare quanto a ricevere, “in un'esperienza che diviene comune, bilaterale” e in una compartecipazione che lo avrebbe condotto ad accettare le proposte creative di coloro i quali di fronte a lui non erano più visti come “semplici fruitori di emissioni unilaterali”³². La progettazione estetica, e artistica, doveva per Crispolti divenire una ricerca non di puro linguaggio, ma di rapporti, e avrebbe dovuto orientarsi recuperando una corretta strategia di risposta comunicativa a una domanda di massa:

“non si tratta di surrogare con ragioni puramente di natura sociologica di azione politica, come neppure puramente antropologica, l'operazione visiva tradizionale [...], ma di rappresentare in senso documentario esauriente, e in un tentativo molto attuale e per la prima volta proposto con tale ampiezza [...] il quadro fenomenologico di queste proiezioni dell'operatore culturale, e visivo in particolare, nel contesto sociale, in una esperienza cioè al di fuori dei

termini canonici del consumo dell'arte: artisti – oggetto estetico – galleria d'arte privata o museo – fruitore-collezionista”³³, ricordava ancora il critico d'arte.

Anche Mari, del resto, vedeva di buon occhio le proposte di Crispolti. In un messaggio in risposta a Carlo Ripa di Meana³⁴ – che si era premurato di invitare Mari e i responsabili del Comitato alla Biennale – il designer milanese dichiarava di aver aderito all'iniziativa lagunare per una serie di motivi, che vale la pena indagare. Mari vedeva nell'impostazione data da Crispolti una soluzione non definitiva, ma appunto “aperta”, delle problematiche legate all'arte nel sociale. Questo rendeva ottimale una discussione dove anche il Monumento a Franceschi avrebbe potuto dare il suo contributo, di contro, ricordava il designer, ad alcuni artisti che lavoravano “attorno” al monumento: questi ultimi, al fine di essere “coerenti” con la loro “militanza”, per Mari perseguitavano un'idea di arte demagogica e populista. A confutare quest'ultima tesi, Mari dichiarava nella lettera a Ripa di Meana: “la nostra ricerca ci ha confermato, nelle sue diverse fasi, che l'apporto di uno specifico intellettuale è significante nei termini della lotta di classe solo a condizione di essere svolto al suo più alto livello tecnico”³⁵. Ancora, Mari confessava che la Biennale sarebbe stata il posto ideale per esporre le idee alla base del monumento in quanto, da come Crispolti stava tentando di crearla, la mostra non sarebbe diventata una semplice esposizione dove accogliere le opere “artistiche”, ma luogo atto al dibattito aperto alla collettività.

Il maglio, difatti, si sarebbe posto alla realtà sociale milanese secondo quanto Crispolti stesso aveva teorizzato sotto l'ipotesi di “una presenza urbana conflittuale”, ossia si sarebbe posto come una documentazione consapevole e “attiva nel

sociale urbano” di una realtà “antagonista”, quale

“momento di forte impatto emotivo, nella frizione che lo stacco e la contrapposizione creano, un momento di ‘avvertimento’ ideologico, di memoria, che raccoglie passato e presente, e che intendo appunto proporre al sociale urbano una sollecitazione rivelatoria, operando una frattura, rompendo dunque un equilibrio fittizio [...] in una prospettiva problematica diversa: suggerisce emotivamente [...] un diverso ordine di ragioni, una diversa consapevolezza della realtà della condizione sociale urbana”³⁶.

Nonostante tutto, e nonostante che il maglio fosse ormai stato scelto, le incomprensioni all’interno del Comitato continuarono a permanere: Cavaliere, difatti, giudicava il monumento come uno “sgradevole equivoco [...] retorico, avanguardistico, politicamente equivoco.”³⁷

Nel tentativo di sollecitare la Commissione, il Movimento Studentesco decise di incaricare un proprio rappresentante, Ezio Rovida, quale referente per le relazioni con il Comitato per la scelta del monumento. Fu anche grazie alla mediazione di quest’ultimo che si arrivò alla definitiva scelta del maglio e si pervenne alla pubblicizzazione dell’iniziativa per una serie di eventi – una “esposizione metodologica dei risultati”³⁸, si ricordava nel catalogo della Biennale – che si sarebbero tenuti (dal 22 al 31 agosto) alla rassegna lagunare. Durante tali eventi si sarebbero esposti i risultati attraverso un dibattito promosso da un comitato composto da politici ed esponti della cultura democratica e partigiana italiana: Sandro Pertini, Davide Turollo, Giorgio Benvenuto, Giuseppe Alberganti, Riccardo Lombardi, Lelio Basso, Giulio Carlo Argan, Guido Quazza, Giovanni Pesce, A-

rialdo Banfi, Giuseppe Branca, Umberto Terracini e Ferruccio Parri. Non va del resto dimenticato che, accanto a Crispolti, come Commissario delegato per il Padiglione Italia vi era Raffaele De Grada, “capo” della sezione culturale del Movimento Studentesco. Fu con ogni probabilità quest’ultimo a sollecitare Crispolti a portare a Venezia l’esperienza del monumento a Franceschi. Interessante, in questo contesto, quanto ricordava il critico del Movimento Studentesco sul catalogo della mostra in relazione al concetto di “Ambiente”. Constatando che esso si era trasformato grazie alla funzione esercitata dalla volontà di rivalsa sociale delle masse popolari – che erano state in grado di occupare case, di richiedere l’accesso al tempo libero e al riposo, e di autoridursi le tariffe – De Grada osservava che in un contesto di creatività “sociale” e di ricerca estetica diffusa come quello di metà anni Settanta, le opere pubbliche a carattere commemorativo erano chiamate a creare nuove connessioni tra socialità e produzione artistica. “Questo tipo di intervento estetico – ricordava – di nascita spontanea e popolare, è ben diverso dall’‘intervento’ estetico dell’artista che intende reagire all’ambiente storico inserendo per esempio una scultura moderna in una piazza, accanto a un monumento. E non ha nulla a che vedere con la piatta analisi sociologica dell’ambiente, che registra una eventuale trasformazione senza farsene elemento di trasformazione”³⁹.

In tale occasione, sia per raccogliere fondi destinati all’acquisto del maglio, sia per propagandare le idee sottese alla realizzazione dell’opera, venne concepito un manifesto murale (fig. 5) presentato a Palazzo Grassi il 14 settembre, durante uno degli eventi programmati nei giorni della Biennale⁴⁰. Al suo interno vi sono importanti passaggi che consentono di ricostruire l’immaginario collettivo – politico e sociale – che caratterizzava le diverse anime

lavoro di analisi e verifica collettiva che è garante della qualità complessiva dei contenuti politici e dalla loro forma.”⁴²

Infine, veniva esplicitato il carattere formale della ricerca artistica:

“il grande oggetto scelto accuratamente in funzione della sua pregnanza formale sarà disposto in funzione dell’immagine complessiva: contrasto violento e inusuale fra l’oggetto concreto – simbolo del lavoro, oggi alienato – e l’edificio dell’Università – simbolo della cultura, oggi separata”⁴³.

Oltre alla presentazione del manifesto, nel medesimo giorno venne organizzata una conferenza stampa il cui parziale resoconto fu pubblicato sulla rivista “Fronte Popolare”. In particolare, venne ospitato l’intervento di Franco Russoli, che sottolineava come il monumento esprimeva – “nel modo più semplice e diretto” – l’indissolubile legame tra ricerca, progetto ed esecuzione in ogni stadio del lavoro, “per una finalità di beneficio collettivo e per un vero progresso civile”⁴⁴, non tanto perché il maglio rispondeva a motivi di gusto e di tendenze formali, ma perché la sua definizione formale stessa nasceva dalla fusione di invenzione strutturale e funzionalità⁴⁵.

Sempre nell’ottica di ricerca dei finanziamenti per l’erezione del monumento, il Comitato Promotore decise di portare l’iniziativa in diverse città italiane e in diversi contesti politici: il 3 dicembre 1976 venne indetta una manifestazione alla Cavallerizza di Brescia dove parlò Manlio Milani⁴⁶, per connettere la morte di Franceschi con la strage di piazza Della Loggia. Successivamente, presso la Galleria Milano di Carla Pellegrini, dal 15 al 24 ottobre venne organizzata una mostra – della quale si è ritrovato l’invito presso gli archivi della Fondazione Roberto

Franceschi – dove vennero esposte delle opere per racimolare soldi per l’acquisto e il trasporto del monumento⁴⁷; ad esporre, tutta un serie di artisti che già in prima istanza avevano partecipato al dibattito sulla scelta dell’opera da porre sul luogo della scomparsa del ragazzo: tra gli altri, Vittorio Basaglia, Gabriele Amadori, Vitale Petrus, Dimitri Plescan, Arnaldo Pomodoro, Enzo Mari, Agostino Bonalumi, Mauro Staccioli, Tino Vaglieri, Nanni Valentini, Grazia Varisco e Giovanni Rubino⁴⁸. Anche in questa occasione, intervenne Russoli, ricordando come il maglio, nella sua formulazione basilare, esprimeva ed esplicitava che “ricerca, progetto ed esecuzione” erano “indissolubilmente e organicamente congiunti a ogni stadio del lavoro, per una finalità di beneficio collettivo e per un vero progresso civile”⁴⁹. Per di più, Russoli recuperava la ricerca intellettuale così come proposta da Mari, immettendola tuttavia all’interno di un processo culturale popolare che facesse del monumento non solo un lavoro di analisi formale, ma un processo di socializzazione e collettivizzazione delle idee:

“L’oggetto monumentale, il maglio, ha valore estetico non perché risponde a motivi di gusto e tendenza formali, ma perché la sua definizione formale nasce appunto dalla fusione di invenzione strutturale e funzionalità. La collocazione non è stata proposta soltanto in base a motivi di armonia spaziale, ma perché mette a fuoco l’unità dei luoghi del lavoro, fabbrica e scuola. Il processo formativo del monumento ha coinvolto il contributo degli artisti e quello degli altri lavoratori, in una verifica dialettica delle proprie competenze ed esigenze a ogni livello. [...] Il concetto di cultura interdisciplinare trova conferma alla propria validità nell’essere azione

politica unitaria. Il monumento diviene così atto di riflessione e di stimolo per una globale coscienza culturale rivoluzionaria, strumento di lotta. Non celebrativo, ma problematico e attivo, rifiuta le convenzioni consolatorie e alienanti. Tiene fede all'impegno che Franceschi, secondo la testimonianza di sua madre, chiedeva ai compagni: portate avanti la nostra lotta.”⁵⁰

Considerazioni analoghe vennero riproposte anche nel *Documento degli artisti*, un breve comunicato scritto il 1° marzo del 1977 e pubblicato sulla rivista “Fronte Popolare”, dove in particolare veniva posta attenzione riguardo al legame del monumento con la sede dell’Università Bocconi: “Questo rapporto assume valore in quanto determina la contraddizione tra la concretezza della macchina, assunta come simbolo del lavoro e la concretezza dell’edificio quale segno della cultura separata e del potere economico che la esprime”. Senza questo legame, infatti, per i firmatari del comunicato, il monumento sarebbe stato “mutilato” nella sua impostazione “ideologica” al punto tale da riacquistare le connotazioni “reazionarie proprie dei monumenti espressi dal Potere”⁵¹. Un legame del resto sottolineato anche nella lettera di risposta della madre di Roberto, Lydia, la quale chiedeva l’immediata posa del maglio nel luogo della morte del figlio – e non al parco Ravizza, adiacente alla Bocconi, come chiedevano le forze politiche per non meglio precisati motivi, forse di “sicurezza”⁵² – altrimenti avrebbe preferito che esso fosse posto provvisoriamente davanti all’entrata della Biennale di Venezia per consentire un maggior dibattito all’interno dell’opinione pubblica e per contestualizzare il monumento come atto di denuncia del dissenso dei cittadini dell’ovest europeo nei confronti dei loro governi⁵³. Parallelamente, anche

il Comitato ricordava come fuori da quella specifica situazione il monumento avrebbe assunto una connotazione reazionaria e propria dei “monumenti espressi dal potere”⁵⁴.

Fu in questo contesto, dove ogni dettaglio era curato nei suoi più minimi particolari, che alla base del maglio, il giorno della sua posa⁵⁵ – il 16 aprile 1977, giorno della morte, nel 1975, dei militanti Giannino Zibecchi e Claudio Varalli⁵⁶ – venne posta una targa sulla quale venne inciso “A Roberto Franceschi e a tutti coloro che nella Nuova Resistenza, dal ’45 ad oggi, caddero nella lotta per affermare che i mezzi di produzione devono appartenere al proletariato.” Mentre in una prima versione dell’iscrizione, al posto del termine “proletariato” figurava la forma “a chi li usa”⁵⁷ meno ideologica e più omnicomprensiva: un messaggio, come recentemente ricordato da Rovida, che sottolineava come “solo chi possiede i mezzi di produzione con cui opera e lavora è libero, in caso contrario resta pura forza lavoro soggetta allo sfruttamento.”⁵⁸ Una dicitura, quella infine scelta, che accontentava non solo le prese di posizione del Movimento Studentesco, ma anche lo stesso Mari il quale, come ricordava Cavaliere, voleva che la frase scelta per l’iscrizione potesse “essere giusta fra quarant’anni”⁵⁹.

Può risultare utile un paragone con il monumento dedicato a Zibecchi e Varalli in piazza Santo Stefano, luogo dove il Movimento Studentesco aveva la propria sede “istituzionale”. Come Franceschi i due giovani uccisi appartenevano alla “galassia” della Nuova sinistra milanese⁶⁰, ma al contrario che per il monumento eretto davanti alla Bocconi, questo dedicato a Zibecchi e Varalli non subì un processo di verifica e revisione altrettanto elaborato. Venne invece commissionato direttamente all’artista genovese Nicola Neonato dal Coordinamento dei



comitati antifascisti milanesi: il suo posizionamento al centro della piazza – come testimoniano anche una serie di fotografie di Carla Cerati e un cortometraggio della commissione Cinema del Movimento Studentesco milanese che riprendeva i momenti della posa della stele⁶¹ – avvenne il 1° maggio 1976, solo un anno dopo la morte dei ragazzi, senza chiedere alcuna autorizzazione al Comune⁶².

Neonato, capo-brigata partigiana durante la Seconda Guerra Mondiale con il nome di Pollaiolo – chiaro il riferimento all'artista rinascimentale fiorentino – al momento della posa della scultura aveva 64 anni e teneva studio in via Solferino a Milano: la sua cultura figurativa affondava le radici nella tradizione tardo-simbolista italiana, avendo studiato dal 1936 con Felice Carena a Firenze. Il suo impegno civico non venne mai meno, tanto che più volte nella sua carriera venne chiamato, tra Liguria e l'Alessandrino, a comporre tele e monumenti per ricordare i morti della Resistenza e della lotta partigiana: la sua commissione più importante fu, forse, l'affresco per la cappella votiva nel campo di concentramento di Dachau nel 1963⁶³. Fu sicuramente a “causa” di questo suo impegno civile che al momento della morte dei due giovani immediatamente il Movimento Studentesco pensò di commissionare all'artista ligure una scultura a loro dedicata⁶⁴.

L'opera, intitolata *Ora e sempre resistenza* (fig. 6), si radica all'interno della cultura realista, tipica di certa produzione scultorea degli anni Trenta e Quaranta – si può pensare, a titolo d'esempio, ai membri del gruppo milanese Corrente o a certi rilievi di Sironi – e tipica, del resto, di tutta l'esperienza artistica di Neonato: si può accostare il monumento di piazza Santo Stefano con l'altorilievo dedicato dall'artista ligure ai “martiri”



pagina a fronte:
Fig. 6. Nicola Neonato, *Ora e sempre resistenza*. Monumento a Giannino Zibecchi e Claudio Varalli, 1977



Fig. 7. Nicola Neonato, *Monumento ai "martiri" della battaglia partigiana di Cantalupo, 1945*, da Neonato: *l'arte nella Resistenza*, (Ovada, Chiostro Santa Maria di Castello, 25 aprile - 6 maggio 1978), a c. di Comitato permanente antifascista di Lavagna in collaborazione con l'amministrazione comunale, Rapallo, Officine grafiche Canessa, 1978



Figg. 8 e 9. Nicola Neonato, *Particolari del monumento a Giannino Zibecchi e Claudio Varalli: Zibecchi riverso a terra, Corteo operai e studenti*, 1977

della battaglia partigiana di Cantalupo (fig. 7). Il monumento milanese reca nella parte superiore i ritratti dei due giovani con al centro la scritta “16-17 aprile 1975”; al di sotto, il corpo martoriato di Zibecchi, con il cranio fracassato a causa di un autocarro dei carabinieri che lo schiacciò, è affiancato dalla scritta “Caduti partigiani della / nuova resistenza” (fig. 8), mentre nella parte inferiore della “stele” sono raffigurati scene di scontri – con baricate e il clangore delle bombe stordenti – e un corteo di operai e studenti i quali imbracciano cartelli con le scritte “No allo / stato / della / violenza” e “Pagherete / caro / pagherete / tutto” e uno striscione con la scritta “No al fascismo” (fig. 9). Interessante per comprendere la distanza rispetto alle modalità collettive di progettazione del monumento a Franceschi è vedere quanto affermato dallo stesso artista riguardo all’esecuzione di quest’opera: “Per fare il ritratto di Zibecchi mi hanno dato una fotografia. Per Varalli avevo una foto di quando faceva il campanaro nella chiesa del suo paese”⁶⁵. Difatti, il rilievo plastico che mostra Zibecchi riverso a terra era una libera interpretazione dalle fotografie scattate da Aldo Bonasia⁶⁶ e da Uliano Lucas del cadavere del giovane acciuffato sul manto stradale⁶⁷ (fig. 10).

Paragonando i due monumenti emergono chiaramente due differenti impostazioni “ideologiche”: da una parte, la “metaforizzazione” contenutistica propugnata da Mari per il monumento posto difronte alla Bocconi, dall’altra, l’appiattimento sulla cultura realista voluta dal Movimento Studentesco e dai Comitati antifascisti milanesi. Del resto, Raffaele De Grada faceva di questo genere di realismo un proprio principio vigorosamente sostenuto sulle pagine della rivista “Realismo” da lui diretta. Interessante vedere tuttavia come l’impostazione più politicizzata della Nuova sinistra – ossia quella legata al Movimento Studentesco – propugnava la let-

tura della morte dei giovani militanti sotto la medesima impostazione culturale: su “Fronte Popolare” venivano ricordati come “partigiani della nuova resistenza”⁶⁸. A questo proposito, andrebbe anche riletto quanto scritto da Alik Cavaliere – che si poneva in una situazione mediana tra la frangia culturale guidata da Mari e quella di De Grada – nel catalogo della mostra *Tra rivolta e rivoluzione* organizzata a Bologna nel 1972. Ricordando come il proprio discorso si poneva come “reazionario”, ma utile come metro di confronto per verificare la consistenza dei discorsi “rivoluzionari”, muoveva una velata critica a questi ultimi (e pare di vedere in sottraccia una critica a Mari e ai “progettisti”). Per Cavaliere, infatti, il “fare rivoluzionario” si era posto all’opinione pubblica come un mestiere, ristretto a compiere operazioni formali e, perlopiù, “sciocche e gratuite” nonché “violente”, che non si sarebbero curate del contesto in cui avrebbero trovato natalità. A questo atteggiamento Cavaliere opponeva gli artisti che avevano maturato un reale e proficuo rapporto con la realtà circostante, che potevano inserire il gesto artistico in un contesto di pensiero più ampio; per questo, ricordava, a proposito del proprio lavoro:

“nel mio caso [...] ho solo cercato di stabilire un rapporto (più limitato, ma più preciso), contraddittorio, con le strutture artistiche, che subisco quotidianamente, come momento dello sviluppo storico che vivo ‘professionalmente’ in presa diretta. [...] personalmente sono convinto che non esistano tempi e momenti alternativi di impegno politico ‘fuori’ da quello che è il nostro lavoro, il modo con il quale viene prodotto, viene propinato al pubblico, viene venduto e mitizzato. [...] l’impegno politico è sempre individuale, deve essere più possibile totale, ed è valido solo se avviene all’interno dell’ambiente sociale nel quale ognuno di noi opera.



Fig. 10. Uliano Lucas, *Il corpo di Giannino Zibecchi a terra investito da un camion dei carabinieri*, 1975.
© Uliano Lucas. Fondo Agenzia Grazia Neri, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo

Ed oggi è costituito dal risultato di una serie di piccole azioni assolutamente non clamorose, forse modeste, costantemente verificate, senza quelle roboanti teorizzazioni che così spesso ricordano la montagna che partorisce un topolino⁶⁹.

Chissà se in questa “montagna” Cavaliere vedesse le “roboanti teorizzazioni” di Mari. Lo scultore, concludeva, tuttavia, aprendo quantomeno minimamente alle volontà “socializzanti”, ricordando come l’impegno individuale e attivo avrebbe in ogni caso dovuto trovare sfogo in un discorso corale, collettivo, di circolazione di idee e di confronto dialettico con la realtà⁷⁰.

Il monumento a Franceschi, in questo senso, si poneva, e si pone ancora, non tanto come “ricordo”, ma diventa un ve-

ro a proprio ammonimento per la collettività, lo Stato e i cittadini. Anche la sua dimensione estetica di vero e proprio ready-made, quale nei fatti è, viene a decadere, in quanto riallaccia significati che ne spostano lo statuto da quello di oggetto “già fatto”, legato alla cultura artistica delle avanguardie, a emblema della cultura materiale della società degli anni Settanta. Come ricordava alcuni anni dopo Enzo Mari, il monumento a Franceschi porta con sé il messaggio e l’idea “della riappropriazione politica e culturale del sapere e del fare”.⁷¹ Il Comitato che portò a compimento il processo di scelta del maglio si mostrò desideroso di rivolgersi alla cittadinanza, affinché potesse ricordare come il potere fosse stato utilizzato in modo inappropriato permettendo che sfociasse in momenti di violenza.

1. Un testo su tutti può essere preso a riferimento per studiare questi temi:

Nanni Balestrini, Primo Moroni, *L'orda d'oro. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano, SugarCo, 1988.

2. Per leggere i fatti che portarono alla morte di Roberto Franceschi è necessario riferirsi al volume Francesco Poli, Ezio Rovida, *Che cos'è un monumento. Storia del monumento a Roberto Franceschi*, Milano, Mazzotta, 1995.

3. Si intende in questo contesto l'organizzazione studentesca di estrema sinistra nata all'Università Statale di Milano in concomitanza al movimento del Sessantotto, e che vedeva il gruppo dirigente composto da alcune decine di militanti, fra i quali si ricordano le figure di Mario Capanna, Salvatore Toscano, Luca Cafiero, Giuseppe Liverani e Fabio Guzzini.

4. Gli artisti che fecero parte del comitato, o che quantomeno aderirono formalmente all'iniziativa, erano più di settanta; questi sono i nomi ricordati in Francesco Poli, Ezio Rovida, *op. cit.*, p. 95: Gianni Dova, Bruno Di Bello, Gabriele Amadori, Vittorio Basaglia, Agostino Bonalumi, Gustavo Bonora, Davide Boriani, Gabriele De Vecchi, Giovanni Canu, Eugenio Carmi, Nicola Carrino, Enrico Castellani, Mino Ceretti, Nino Crociani, Fernando De Filippi, Salvatore Esposito, Attilio Forgioli, Giansisto Gasparini, Alberto Ghinzani, Maurizio Giannotti, Umberto Mariani, Franco Mazzucchelli, Giuseppe Migneco, Vitale Petrus, Dimitri Plescan, Arnaldo Pomodoro, Giovanni Rubino, Emilio Scanavino, Paolo Schiavocampo, Francesco Somaini, Pippo Spinoccia, Alberto Trazzi, Luigi Volpi.

5. *Discussione e proposta per il Monumento a Franceschi nelle università di Milano, "Lavoro Liberato"*, (5), novembre 1975, p. 3.

6. *Ibidem*.

7. *Ibidem*.

8. *Ivi*, p. 4.

9. *Ibidem*.

10. Tra gli articoli di De Grada ospitati su "Fronte Popolare" si possono ricordare *L'ora di Guttuso* (30 marzo 1973), *La nascita della rivista "Corrente"* (20 aprile 1975), *Il movimento di Corrente* (agosto 1975), *Ricordo di Carlo Levi* (9 febbraio 1975), *Agli artisti e agli intellettuali democratici* (4 maggio 1975).

11. Raffaele De Grada, *Sul monumento a Roberto Franceschi, "Fronte Popolare"*, (10), 16 marzo 1975, p. 11.

12. La famiglia Franceschi era di fatti solita

passare le vacanze estive in questo paesino bergamasco.

13. Il passo è ripreso da *La leggenda di Yu Kong* scritta da Lie Yukou, contenuta nel *Lieh Tzu*, un testo altrimenti conosciuto con il nome di *Trattato del Vuoto Perfetto*. Mao Zedong lo riprese nel discorso di chiusura del VII Congresso nazionale del Partito Comunista Cinese, l'11 giugno 1945, a sottolineare la tenacità delle volontà umane.

14. Le medesime considerazioni si possono fare anche per altri interventi artistici fatti in ricordo di Franceschi. Ad esempio, il murale eseguito da alcuni militanti del Movimento Studentesco nell'aula IV dell'Università degli Studi di Urbino in stile "neocostruttivista". L'opera in questione si divide in due momenti: il primo, figurativo, ha come tema fondamentale la rappresentazione della lotta di classe. Sono, infatti, raffigurate le masse popolari che salgono con impeto le scale che portano al "potere" della società distruggendo una idealizzata borghesia (rappresentata dai simboli che le sono propri: militari, denaro, magistrati). La seconda parte è formata dal nome di Franceschi ripetuto circa 200 volte a dimostrare come "nella lotta e nella morte del ragazzo si sintetizza la lotta e la morte degli operai e dei giovani partigiani". *Intitolata a R. Franceschi l'aula principale dell'Università, "Fronte popolare"*, (19), 18 maggio 1975, p. 21. Altro intervento che si può ricordare a tal proposito è il murale fatto sempre da alcuni studenti del Movimento Studentesco sulla facciata principale dell'Istituto Franceschi di Gallarate: anche in questo caso, il mosaico, in stile "maoista", raffigura in primo piano un corteo di studenti e operai, mentre in secondo piano, a fare da sfondo al corteo, il volto del ragazzo con la sua data di morte a fianco.

15. Paola Mattioli, *30 idee per un antimonumento*, "NAC. Notiziario Arte Contemporanea", (6/7), giugno-luglio 1974, p. 3. Mattioli, in particolare, si riferisce ai progetti presentati alla Palazzina Liberty.

16. Alcuni di questi progetti sono ricordati nell'articolo *Per non metterci una pietra sopra, "Panorama"*, 16 maggio 1974, pp. 118-119.

17. Paola Mattioli, *op. cit.*, p. 3

18. Francesco Poli, Ezio Rovida, *op. cit.*, p. 57.

19. Presso la Fondazione Roberto Franceschi è conservato un manifesto del Movimento

- Studentesco impaginato nel secondo anno della morte del ragazzo: secondo l'impostazione "militante" tipica della cultura del partito, mostra, con una raffigurazione realista, dietro un popolo giovanile in festa con pugni chiusi alzati e una bandiera rossa, il volto di Roberto Franceschi.
- 20.** Taccuini privati di Alik Cavalieri conservati presso il Centro Artistico Alik Cavalieri, visionati in scansione digitale.
- 21.** *Valutazione delle ipotesi di intervento*, "Lavoro Liberato", (5), novembre 1975, p. 6.
- 22.** Taccuini privati di Alik Cavalieri conservati presso il Centro Artistico Alik Cavalieri, visionati in scansione digitale.
- 23.** *Ibidem*.
- 24.** *Ibidem*.
- 25.** *Ibidem*.
- 26.** *Valutazione delle ipotesi di intervento*, cit., p. 7.
- 27.** *Ibidem*.
- 28.** *Ibidem*.
- 29.** "Documentazione aperta", nei progetti di Crispolti, avrebbe dovuto esplicitarsi come una serie di iniziative atte a offrire un'apertura al dialogo sui problemi dell'attualità integrando la documentazione, proposta nelle altre sezioni, sui differenti metodi di operatività sociale. *Annuario 1978. Eventi del 1976-77*, a c. di Archivio storico delle arti contemporanee, La Biennale di Venezia, 1979, p. 221.
- 30.** Francesco Poli, Ezio Rovida, *op. cit.*, p. 21.
- 31.** Enrico Crispolti, *Padiglione Italia*, in *B76. La Biennale di Venezia. Settore arti visive e architettura*, vol. 1, (Venezia, Padiglione Italia ai Giardini di Castello, 18 luglio-10 ottobre 1976), a c. di Enrico Crispolti e Raffaele De Grada, Venezia, Edizioni della Biennale di Venezia, 1976, p. 109. Vedi anche Enrico Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale. Da "Volterra 73" alla Biennale del 1976*, Bari, De Donato, 1977, pp. 309-310.
- 32.** Enrico Crispolti, *Padiglione Italia*, cit., p. 106. Vedi anche Enrico Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale. Da "Volterra 73" alla Biennale del 1976*, cit., pp. 295 - 296.
- 33.** Enrico Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale*, cit., pp. 293-294.
- 34.** Allora direttore della manifestazione lagunare. Per una biografia culturale di Ripa di Meana vedere: *Carlo Ripa di Meana. Le mie Biennali 1974-1978*, a c. di Lucrezia Lante della Rovere, Andrea Ripa di Meana Cardella, Lorenzo Capellini, Milano, Skira, 2018.
- 35.** Enzo Mari, *L'esperienza del Monumento a Roberto Franceschi*, ASAC – Archivio storico delle arti contemporanee, serie b. 249, fascicolo 1, Enzo Mari.
- 36.** Enrico Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale*, cit., p. 299.
- 37.** Taccuini privati di Alik Cavalieri conservati presso il Centro Artistico Alik Cavalieri, visionati in scansione digitale.
- 38.** *Documentazione aperta. Padiglione Italia*, in *B76. La Biennale di Venezia. Settore arti visive e architettura*, vol. 1, (Venezia, Padiglione Italia ai Giardini di Castello, 18 luglio-10 ottobre 1976), a c. di Enrico Crispolti e Raffaele De Grada, Venezia, Edizioni della Biennale di Venezia, 1976, p. 113.
- 39.** Raffaele De Grada, *Per una mostra dell'«ambiente»*, in *B76. La Biennale di Venezia. Settore arti visive e architettura*, vol. 1, (Venezia, Padiglione Italia ai Giardini di Castello, 18 luglio-10 ottobre 1976), a c. di Enrico Crispolti e Raffaele De Grada, Venezia, Edizioni della Biennale di Venezia, 1976, p. 109.
- 40.** *Annuario 1978. Eventi del 1976-77*, cit., p. 225.
- 41.** *Un monumento a Roberto Franceschi e a tutti i caduti delle lotte popolari dal '45 ad oggi*, manifesto murale, La Biennale, 1976.
- 42.** *Ibidem*.
- 43.** *Ibidem*.
- 44.** *Il monumento a Roberto Franceschi verso la realizzazione*, "Fronte Popolare", (81), 26 settembre 1976, p. 24.
- 45.** *Ibidem*.
- 46.** Presidente dell'Associazione familiari dei caduti di Piazza Loggia.
- 47.** In merito a tale fatto si veda una breve lettera di invito datata 15 agosto 1976 dove si ricordava che i membri del Comitato Promotore si sarebbero impegnati a donare "un'opera significativa per la raccolta dei fondi necessari per la realizzazione" del monumento. Documento conservato presso la Fondazione Roberto Franceschi. Menzioni della mostra alla Galleria Milano sono ricordate anche in un articolo di Paolo Calcagno in un giornale ancora non identificato, dal titolo *È un gigantesco maglio il monumento a Franceschi*.
- 48.** Nomi ricordati in *La storia del monumento, in 1966-1976. Milano e gli anni della grande speranza*, (Milano, Università Commerciale Luigi Bocconi, 23 gennaio-10

aprile 2013), a c. di Francesco Poli, Francesco Radino, Milano, Dalai Editore, 2013, p. 94.

49. Franco Russoli, testo presente nell'invito alla mostra della Galleria Milano conservato presso la Fondazione Roberto Franceschi Onlus.

50. Ibidem.

51. *Il documento degli artisti*, “Fronte Popolare”, (110), 17 aprile 1977, p. 5.

52. Lydia Franceschi, *Agli artisti del comitato promotore per “un monumento a Franceschi e a tutti i caduti delle lotte popolari dal '45 ad oggi”*, 23 febbraio 1977, documento conservato presso la Fondazione Roberto Franceschi Onlus.

53. *Tutto è pronto per la collocazione del monumento*, “Fronte Popolare”, (110), 17 aprile 1977, p. 5.

54. Comitato Promotore, *Il monumento a Roberto Franceschi e a tutti i caduti delle lotte popolari dal '45 ad oggi è pronto*, 1° marzo 1977, documento conservato presso la Fondazione Roberto Franceschi Onlus.

55. In relazione alla posa del monumento esiste un breve filmato girato da Ranuccio Sodi che mostra la manifestazione per il funerale di Franceschi. A seguire, l'allestimento del monumento in sua memoria: dapprima si vede Mari scegliere il maglio, poi il suo caricamento sull'autoarticolato per il trasporto, la successiva installazione e la manifestazione per ricordare il ragazzo ucciso, poco dopo la definitiva posa dell'opera. Ranuccio Sodi, *Monumento a Franceschi, 6'15'*, muto, Archivio Nazionale Cinema d'Impresa, 1977.

56. Zibecchi, in realtà, morì il 17 febbraio 1975. Alla posa del maglio vi furono numerosi comizi, da quello di Lydia Franceschi, a quello di Giuseppe Alberganti, presidente del Movimento Lavoratori per il Socialismo, ad alcuni operai di ditte milanesi, fino al Raimondo Varalli, padre di Claudio. *Partigiani della nuova resistenza*, “Fronte Popolare”, (111), 24 aprile 1977, p. 3.

57. *Discussione e proposta per il Monumento a Franceschi nelle università di Milano*, cit., p. 11. Per l'occasione, il Comitato Promotore pubblicò anche un breve libello, intitolato *Vittime delle lotte popolari dal 1946 al '76*, nel quale si dava un elenco dei morti causati dalle forze dell'ordine e dai militanti fascisti. Opuscolo conservato presso la Fondazione Roberto Franceschi Onlus.

58. Ezio Rovida, *Artisti, studenti, lavoratori fra impegno e utopia, in 1966-1976. Milano e gli anni della grande speranza*, (Milano, Università Commerciale Luigi Bocconi, 23 gennaio-10 aprile 2013), a c. di Francesco Poli, Francesco Radino, Milano, Dalai Editore, 2013, p. 14.

59. Taccuini privati di Alik Cavalieri conservati presso il Centro Artistico Alik Cavalieri, visionati in scansione digitale.

60. Zibecchi faceva parte del Coordinamento dei comitati antifascisti della zona Ticinese mentre Varalli militava nel Movimento Studentesco.

61. Commissione Cinema del Movimento Studentesco Milanese, *Monumento a Zibecchi, 6.51'*, Archivio Nazionale Cinema d'Impresa, 1976. La parte finale del filmato si riferisce invece alla manifestazione in ricordo di Gaetano Amoroso, morto il 30 aprile 1976 dopo un accoltellamento da parte di alcuni militanti del Movimento Sociale Italiano. Relativo ai momenti della morte di Varalli e di Zibecchi, ma maggiormente inherente agli scontri di piazza a margine degli eventi, si può vedere anche *Pagherete caro, pagherete tutto* filmato del 1975 del Collettivo Cinema Militante. Il titolo del filmato, difatti, di per sé esplicita il contenuto del documentario: giorno per giorno, quasi ora per ora vengono documentati alcuni fatti sociali accaduti a Milano; dall'uccisione dello studente Varalli, alla grande mobilitazione del 17 aprile che vide il tentativo di assalto alla sede del MSI e la morte di Zibecchi nelle cariche di Corso XXII Marzo; dai funerali al grande sciopero operaio del 22 aprile; dagli interventi operai alla famosa intervista di Scelba sulla “cavalleria motorizzata” della celere, fino al corteo del 25 aprile con una grandissima partecipazione di soldati.

62. Pierluigi Zavaroni, *Caduti e memoria nella lotta politica. Le morti violente della stagione dei movimenti*, Milano, Franco Angeli, 2010, p. 71.

63. Una breve nota biografica di Neonato compare in *Neonato: l'arte nella Resistenza*, (Ovada, Chiostro Santa Maria di Castello, 25 aprile - 6 maggio 1978), a c. di Comitato permanente antifascista di Lavagna in collaborazione con l'amministrazione comunale, Rapallo, Officine grafiche Canessa, 1978.

64. La scelta dell'artista forse fu dettata anche dal fatto che uno dei protagonisti dei

Comitati antifascisti (Enzo Gentile) era nipote di Neonato.

65. Intervista a Nicola Neonato, <http://www.pernondimenticare.net/documenti/interviste/301-intervista-a-nicola-neonato-aprile-2000>, consultato il 18/01/2023.

66. Fotografie molto popolari al tempo, che furono pubblicate su numerose riviste della sinistra “antagonista”. Inoltre, la foto di Zibecchi riverso sul terreno venne anche pubblica in Aldo Bonasia, *Vivere a Milano*, Suisio (BG), Centro studi di arte plastica programmata, 1976.

67. Relativi ai momenti della posa del monumento esiste solo un breve filmato girato dal Collettivo Cinema Militante di Milano che mostra alcuni militanti scavare la fossa per il posizionamento della lapide. Nel filmato, tuttavia, non vengono mostrati i momenti del concerto tenuto da Alberto Camerini ed Eugenio Finardi poco dopo l'innalzamento della stele.

68. Claudio, Giannino e Roberto sono i partigiani della nuova Resistenza, “Fronte Popolare”, (62), 18 aprile 1976, p. 18.

69. Alik Cavaliere, in *Tra rivolta e rivoluzione. Immagine e progetto*, (Bologna, Museo civico di Palazzo Accursio, Palazzo dei Notai, Galleria Galvani, Quartieri del comune, novembre 1972-gennaio 1973), a c. di Ente bolognese manifestazioni artistiche, Bologna, Edizioni d’arte, 1972, pp. 706-707.

70. *Ibidem*.

71. La qualità formale dell’opera. Intervista a Enzo Mari, in *Che cos’è un monumento*, cit., p. 76.

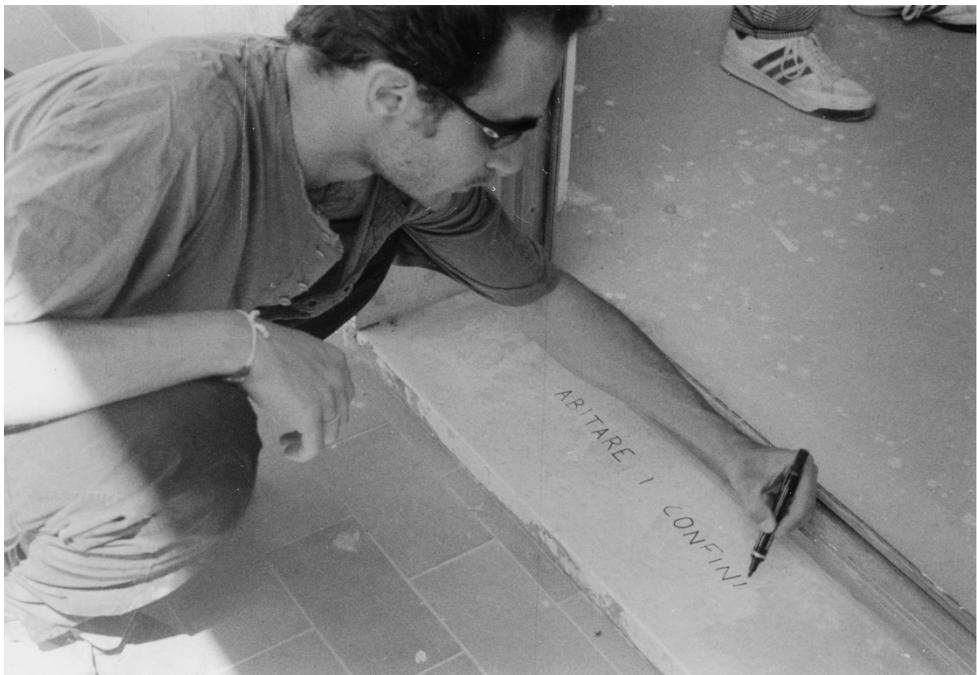


Fig. 1. Giuliano Lombardo, *Abitare i confini*, 1997. Crediti fotografici Federica Luzzi. Courtesy Giuliano Lombardo e Federica Luzzi

“Abitare i confini”. Esperienze relazionali a Roma dalle *Disordinazioni* a Studi Ricerche Contemporanee

Sara Molho

In Italia, le pratiche artistiche relazionali degli anni Novanta presentavano caratteri peculiari rispetto alle più studiate esperienze internazionali¹. Se, come queste, erano caratterizzate dall'attenzione verso aspetti processuali e collaborativi e da un'inedita dilatazione nel tempo e nello spazio², le operazioni italiane spesso incorporavano legami con l'attivismo politico e con la tecnologia – si pensi a casi come quelli di Tommaso Tozzi, Giacomo Verde o Premiata Ditta³. Diverse figure avevano inoltre adottato nomi collettivi o erano giunte alla più radicale scelta dell'anonimato, reagendo così alle frequenti aggregazioni sorte nei decenni precedenti intorno a esigenze di mercato, più che a un reale sentire comune. Entro questo ritorno a pratiche concettuali e politicizzate si inserivano, a partire dal 1994, le *Disordinazioni*, azioni “disordinanti” e inaspettate concepite inizialmente da Giuliano Lombardo nello spazio urbano di Roma. Se ne affronta qui la vicenda a partire dagli elementi metodologici desunti dall'esperienza eventuale e del Gruppo di Piombino, per giungere alle tangenze e alla collaborazione con Luther Blissett, agli eventi e alle mostre organizzate dai partecipanti alle *Disordinazioni*, e infine alle aggregazioni vicine a esse, come i Giochi del Senso e/o non-senso e Studi Ricerche Contemporanee.

Giuliano Lombardo si era formato nel solco delle ricerche del padre, Sergio Lombardo, attorno al quale si era raccolto il gruppo dell'Eventualismo, interessato a

tematiche percettive e di psicologia dell'arte. Insieme ad Anna Homberg e Cesare Pietrousti, Lombardo aveva fondato nel 1977 il Centro Studi Jartrakor – spazio espositivo e di ricerca che doveva il proprio nome a un disegno del giovanissimo Giuliano – presso il suo studio, aperto al pubblico sin dal 1976⁴ e situato in via dei Pianellari 20, a Roma⁵. Allo stesso nucleo, poi allargatosi, erano dovute le uscite della “Rivista di Psicologia dell'Arte”, fondata nel 1979 e attiva ancora oggi. L'Eventualismo – in cui risuonavano questioni performative legate all'aleatorietà, che Lombardo faceva risalire addirittura al Futurismo⁶, ma affini anche a Fluxus⁷ – prevedeva l'utilizzo artistico di procedure desunte da studi di psicologia, oltre che di elementi quali la casualità e la processualità, già centrali nella ricerca di Sergio Lombardo, che a tal proposito scriveva che “L'opera d'arte è un esperimento casuale e ha come risultato un effetto emozionale aleatorio”⁸, e per questo è un evento irripetibile. Nel corso degli anni si erano avvicinate al centro di ricerca e alla rivista numerose altre figure, tra cui il critico Domenico Nardone⁹, nel cui lavoro l'approccio eventuale era poi slittato dallo spazio della galleria allo spazio urbano. Allontanatosi da Jartrakor nel gennaio 1983, aveva fondato la galleria La scala l'anno successivo insieme a Daniela De Dominicis e Antonio Lombardi¹⁰. A proposito dell'allontanamento, Nardone scriveva di voler inserire “nel contesto urbano [...] oggetti [che] dovevano simulare una funzionalità nota, tale da non indurre nell'ambiente una reazione di isolamento e di rigetto”, ma che allo stesso tempo contenessero “elementi di incongruenza rispetto a questa funzionalità tali da indurre negli occasionali fruitori una riconsiderazione globale dell'oggetto in questione”¹¹. A quest'altezza, il lavoro di Nardone era vicino a quello di tre artisti – Pino Modica, Salvatore Falci e Stefano Fontana –

che in seguito avevano assunto il nome collettivo di Gruppo di Piombino; con loro aveva avviato una collaborazione, sin dall'esposizione, a partire dal 14 novembre 1984, del progetto *Sosta 15 minuti / 15 Minutes Stop*¹². La mostra e il catalogo documentavano l'intervento nel piccolo comune di Populonia, in provincia di Livorno, e nei giardini della Biennale di Venezia, quando, non autorizzati¹³, gli artisti avevano posizionato nei giardini cinque sedie colorate su cui era stampigliato il titolo dell'opera. Le modalità di azione, raccolta ed esposizione della documentazione erano coerenti con quelle eventualiste, per cui gli "oggetti stimolo" erano esposti insieme a risultati, grafici e analisi¹⁴, mentre la differenza andava ricercata nella scelta del contesto in cui intervenire, che nel caso dell'operazione di Falci, Modica e Fontana era quello che essi ritenevano pubblico. A conferma dell'interesse per luoghi non necessariamente deputati alla fruizione di arte contemporanea, nel 1986 la galleria Lascala si era spostata presso il ristorante Il Desiderio preso per la coda¹⁵, l'anno successivo Nardone aveva iniziato a collaborare con il gallerista Sergio Casoli, il quale aveva contribuito a organizzare la prima mostra milanese del gruppo, a cui si era intanto aggiunto Cesare Pietroiusti¹⁶, allontanatosi intanto dalle ricerche di Jartrakor¹⁷. La parentesi milanese sarebbe durata solo un anno, dopo il quale Nardone aveva aperto a Roma la galleria Alice¹⁸. Facendo riferimento alle proposte piombinesi, il critico segnalava che "l'unica possibilità" offerta "all'artista di recuperare un ruolo di punta in seno al processo conoscitivo" andava rintracciata in una definizione di arte come metodo di ricerca che avesse "come oggetto la produzione di processi e comportamenti creativi"¹⁹ – metodologia, questa, che sarebbe rimasta centrale nelle vicende qui tratteggiate, e attorno alla quale si snoda il confronto con le

Disordinazioni. I quattro artisti – a cui sono stati dedicati, nel corso degli anni, numerosi studi²⁰ – continuaron a esporre collettivamente fino al 1991 proseguendo quindi con le proprie ricerche individuali. Per quanto riguarda i punti di convergenza e divergenza con le *Disordinazioni*, nell'ambito del *Progetto Oreste* (1997-2001)²¹, e specificatamente durante la seconda residenza organizzata a Montescaglioso nell'estate 1999 (*Oreste 2*), Nardone aveva presentato un intervento, pubblicato l'anno successivo, in cui confrontava il lavoro del Gruppo di Piombino e l'esperienza delle *Disordinazioni*, commentando l'uscita del volume *Non è vero! Disordinazioni: un'avanguardia subliminale di massa* di Edoardo De Falchi²²:

"Azzardando un paragone con la storia recente dei movimenti antagonisti, potremmo dire che l'avanguardia di Piombino sta al movimento subliminale diffuso, come il partito combattente allo spontaneismo insurrezionale dell'autonomia operaia. Da una parte la struttura rigida e chiusa della cinquina rivoluzionaria, dall'altra il proliferare di sigle e gruppuscoli (*Area's Rome Group, Giochi del senso e/o non senso*) che nascono e muoiono senza soluzione di continuità nell'ambito in trasformazione costante di un movimento diffuso"²³.

Se, secondo Nardone, "le operazioni degli artisti di Piombino" abitavano il confine tra "cultura alta" e "bassa"²⁴, e in esse la fase di progettazione e quella di documentazione erano indistinguibili, le *Disordinazioni* si posizionavano oltre quel limite:

"il rapporto delle disordinazioni con la cultura 'alta' non assume[va] [...] l'aspetto della comunicazione ma piuttosto quello dell'incursione volta [...] a farne esplodere le contraddizioni"²⁵.

In risposta, nel 2001 De Falchi scriveva che “è abbastanza plausibile pensare che alcuni fuorilegge particolari [...] siano a favore del proibizionismo”²⁶, adombrando il fatto che i piombinesi alimentassero il sistema che si proponevano di criticare.

Le *Disordinazioni* effettivamente mantenevano un notevole grado di alterità rispetto al circuito artistico più istituzionale, come lasciava intendere Giuliano Lombardo descrivendo la genesi della parola, che “ricordava il modo in cui venivano indicati gli scontri alle manifestazioni, ‘disordini’ appunto”, e perciò descriveva “una azione di momentaneo sabotaggio delle aspettative normali. Una sospensione del flusso della ‘vita normale’”²⁷.

Tale definizione era correlata alla nozione di arte come “interstizio sociale”²⁸ teorizzata da Nicolas Bourriaud alcuni anni dopo l'inizio delle *Disordinazioni*, sebbene le proposte relative alla fortunata definizione di estetica relazionale del curatore francese, a cui spesso si è fatto riferimento in Italia, non rappresentino la cornice teorico-critica più adatta a leggere il fenomeno²⁹. Ponendosi esso all'incrocio tra antagonismo e relazionalità, l'autorialità del singolo e del collettivo veniva continuamente messa in discussione, dimostrando il ruolo contraddittorio dell'artista come attivatore di processi nello spazio pubblico; a tal proposito, Lombardo ha segnalato retrospettivamente:

“La questione dell'autorialità e dell'anonimato è stata molto dibattuta. La mia idea era che, vista la struttura di *Disordinazioni*, l'anonimato fosse uno degli strumenti possibili, ma che, pur riconoscendo la fondamentale interconnessione e interdipendenza tra ideatori, partecipanti, spettatori e società, firmarsi era un atto di responsabilità”³⁰.

Le *Disordinazioni* andavano inoltre avvicinate alle esperienze post-situazioniste dell'epoca, testimoniate a Roma anche dal Luther Blissett Project³¹, a cui erano vicine; esse rielaboravano infatti elementi quali il *détournement* e la deriva psicogeografica alla luce di un clima politico, sociale e culturale profondamente mutato rispetto all'epoca in cui erano nati, coerentemente con il panorama internazionale: si pensi che, poco prima della nascita di Luther Blissett e delle *Disordinazioni*, risorgeva in Inghilterra la London Psychogeographical Society, che nel 1995 aveva dato vita alla rivista “Transgression: A Journal of Urban Exploration” (sulla quale avrebbe scritto anche Luther Blissett³²), che testimoniava l'ibridazione delle pratiche di origine situazionista con la lezione cyberpunk, la quale, richiamando le opere letterarie di William Burroughs, aveva connesso sistema nervoso e citta³³. Nel descrivere le *Disordinazioni* e Luther Blissett è utile richiamare le parole di Massimo Canevacci, che prendeva le mosse dallo *sprawl* descritto invece da William Gibson – tra gli autori fondamentali del cyberpunk – per affrontare il contesto a cui i due gruppi appartenevano; egli scriveva, a tal proposito, che tali espressioni “subculturali” andavano inserite entro nuovi “flussi comunicativi”, che le facevano “schizzare per non più di una decina di settimane e poi svanire”³⁴. Se la “guerra subliminale” di Luther Blissett si batteva contro ogni interpretazione accademica (lo stesso Canevacci era stato oggetto di una beffa blissettiana³⁵), le *Disordinazioni* si inserivano nel contesto urbano sovvertendo in modo sottile la comunicazione cittadina (pubblicitaria, segnaletica o di altro tipo) attraverso azioni in cui i nuovi “flussi comunicativi” descritti da Canevacci si disperdevano e si moltiplicavano in modo rizomatico, seguendo le arterie cittadine. Tali esperienze potrebbero anche essere



Fig. 2. Giuliano Lombardo, *Disordinazione*, Roma, fermata della metropolitana di Piazza di Spagna, 24 ottobre 1994. Courtesy Giuliano Lombardo

inserite nel solco delle letture storiografiche di Stewart Home ed Edmund Berger, i quali hanno tracciato, in tempi diversi, percorsi che segnalavano le relazioni tra l'operatività delle avanguardie storiche e le successive evoluzioni delle pratiche controculturali e antiartistiche³⁶ occidentali, fino alle porte del nuovo millennio. La suggestiva narrazione di Home³⁷ si muoveva per similitudini e parentele tra eventi distanti ed era giustificata dai richiami esplicativi, da parte dei gruppi e dei movimenti analizzati, alle avanguardie precedenti. Le traiettorie seguite racchiudevano citazionismo e nuove radicalità, nel solco di una tradizione rivoluzionaria e utopica che mal celava una serie di paradossi che hanno dato vita a numerose scissioni: la ricerca artistica, infatti, era in grado di legittimare determinate azioni, al costo però di un depotenziamento sul piano

dell'operatività politica e sociale – è significativo che, scrivendo proprio delle azioni romane degli anni Novanta, l'autore collettivo Luther Blissett segnalasse di essere stato poco compreso, e per questo “derubricato” come gruppo artistico³⁸. Berger, in analogia con Home, ha affrontato alcune operazioni di Luther Blissett e la sua nascita a partire da nomi multipli utilizzati nell'ambito di precedenti correnti utopiche. “Luther Blissett era, per molti aspetti, una radicalizzazione più profonda di Monty Cantsin e Karen Eliot”³⁹, adottati a livello internazionale nei decenni precedenti. Attraverso tali richiami, Blissett si rifaceva a modalità di condivisione proprie della *mail art* e del Neoismo, che in Italia avevano trovato due validi rappresentanti in Vittore Baroni e Piermario Ciani, “principali indiziati”⁴⁰ per quanto riguardava le origini di Luther Blissett. Le

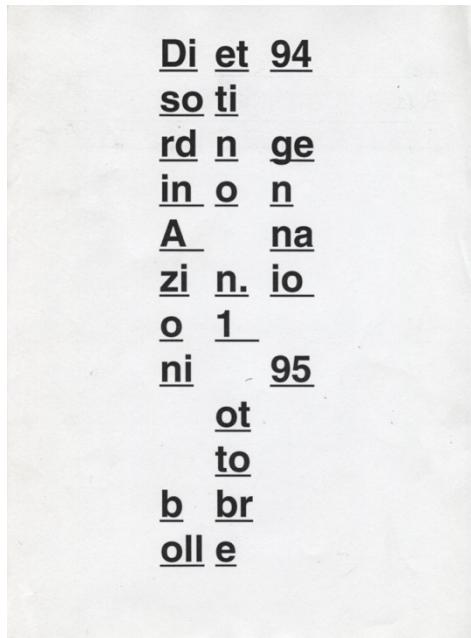


Fig. 3. Giuliano Lombardo, copertina del bollettino “DisordinAzioni”, n. 1, ottobre 1994 – gennaio 1995. Courtesy Giuliano Lombardo

Disordinazioni, come anche Luther Blissett, non puntavano a una denuncia capace di modificare in modo strutturale i rapporti di potere o di controllo nel contesto sociale, in quello urbano o in quello artistico, quanto piuttosto a un’azione parassitaria e mimetica, secondo le stesse regole della comunicazione che andavano a criticare. Esse operavano secondo strategie di “omeopatia mediatica”⁴¹, conducendo una battaglia tesa a sabotare i segni nello spazio urbano. Nate dalle peregrinazioni urbane di Giuliano Lombardo, erano diventate un vero e proprio progetto nel 1994, quando l’artista aveva chiesto ai passanti che incrociava lungo le vie di Roma di riferirgli la prima parola che venisse loro in mente⁴². Le fotografie dei passanti interpellati erano quindi state esposte dal 9 al 16 giugno 1994 in occasione della mostra *Associazioni*, nell’ambito della rassegna *EVENTualmente*, curata da Barbara Martusciello e Massimo Ruiu presso il Politecnico XX Arte a Roma⁴³.

Nel comunicato stampa veniva segnalato che le stampe fotografiche in mostra rappresentavano il resoconto delle situazioni create dall’artista attraverso l’interazione con i passanti ignari, ma “valevano” quanto l’evento stesso. In questo modo, Lombardo si rifaceva a una modalità di interazione – con l’altro e con lo spazio circostante – che richiamava quella eventualista e piombinese, segnalando alcune differenze, dato che la “fondamentale accettazione dei principi teorici”, per quanto riguardava il “ruolo dell’opera d’arte come stimolo”, conviveva con “un forte distanziamento da molti aspetti stilistici e di gusto e poca o nessuna importanza data alla misurazione e alla sperimentazione asettica da laboratorio”⁴⁴.

Il primo evento che aveva coinvolto attivamente altre figure era chiamato *DisordinAzioni – Un giorno di interventi urbani di carattere artistico* e si era svolto il 24 ottobre 1994 in “luoghi qualsiasi”⁴⁵ della città di Roma. Nel volantino che precedeva la giornata, inserito anche nel primo bollettino, che documentava le *Disordinazioni* del 24 ottobre, Giuliano Lombardo scriveva che esse proponevano “la stimolazione di critica e di incertezza, e non la produzione di merce”⁴⁶, coerentemente con la preferenza per i processi partecipativi rispetto alla produzione di manufatti proposta dal Situazionismo e dalle correnti utopiche richiamate in precedenza. Sul primo bollettino erano intervenuti Cesare Pietroiusti, Roberto Galeotti e Paola Ferraris, di ambito eventualista. Galeotti aveva proposto “il *détournement* di alcune scritte murali”⁴⁷, modificando il soggetto delle frasi che trovava in senso artistico: il nome di Francesco Lo Savio risultava, secondo Galeotti, particolarmente adatto allo scopo ed era quindi stato scritto sui muri della città al posto di nomi

senza alcuna attinenza con il mondo dell'arte. Pietrojasti invece aveva coperto i volti raffigurati in vari manifesti pubblicitari con il volto di Silvio Berlusconi e aveva intitolato il proprio intervento *Efficacia e limiti dell'intervento artistico urbano*, enucleando così la contraddizione sottesa nell'intera operazione⁴⁸. Aveva poi partecipato l'organizzatore, Lombardo, con una fotografia di un'azione che coinvolgeva altre sette persone, avvenuta il 24 ottobre 1994 alla fermata di Piazza di Spagna della metropolitana di Roma. Oltre a questi contributi si ricordano quelli di Francesco Redig De Campos, Fiamma Benvignati e altri con la documentazione fotografica di installazioni, quelli di Sheila Concari e Anna D'Andrea relativi a progetti di *Disordinazioni*, a cui si aggiungevano il resoconto di Laura Rosso e due testimonianze manoscritte e fotocopiate, di cui una anonima e la seconda recante il timbro di Sukral Moral⁴⁹.

Al secondo bollettino, del 1995, avevano partecipato lo stesso Lombardo, Pietrojasti, Ferraris, Flavio Signore e Anna D'Andrea, oltre a Marco Evangelista, Giuseppe Polegri e Pino Boresta, che dall'anno successivo avrebbero fatto parte del gruppo Giochi del senso e/o non-senso. Aveva inoltre partecipato Luther Blissett, determinando l'allontanamento di Galeotti e Ferraris, che avvertivano un travisamento rispetto all'originaria decisione di non spettacolarizzare le azioni⁵⁰. Pietrojasti, nelle pagine del secondo bollettino, considerava che qualsiasi azione urbana categorizzata come artistica perdeva la capacità di provocare disagio e incertezza, confermando i sistemi di aspettative di chi vi si imbatteva⁵¹. Luther Blissett invece riportava vari episodi disordinanti, tra cui una "esplorazione psicogeografica" sui mezzi pubblici romani durante la notte tra il 17 e il 18 giugno 1995, accompagnata dalla programmazione di Radio Blissett dedicata alla "ricodificazione ludica dello spa-

Fig. 4. Luther Blissett, *Diventa anche tu Luther Blissett*, 1995, in Luther Blissett, *Il Luther Blissett Project a Roma. 1995-1999*, Ascoli Piceno, Rave Up, 2015, p. 20

zio urbano"⁵². L'azione, descritta da Canevacci come "guerriglia semiotica e befarda"⁵³, era vicina al concetto proposto da Hakim Bey di "Zona Autonoma Temporanea" in quanto festa di "viandanti psichici"⁵⁴, annullando ogni confine tra operazione performativa, deriva psicogeografica e provocazione politicizzata. Blissett scriveva:

"mi sono infiltrato nell'etere capitolino [...] dislocando varie parti di me stesso alla deriva automobilistica per la metropoli, e creando un ponte telefonico tra essi e gli ascoltatori mediato dai vari Luther Blissetts nello studio radiofonico. Tutto ciò mirando a propagare onde di dissidenza cognitiva nel tessuto psichico urbano"⁵⁵.



Fig. 5. Luther Blissett, *Festa nomade sull'autobus notturno*, 1995, in Luther Blissett, *Il Luther Blissett Project a Roma. 1995-1999*, Ascoli Piceno, Rave Up, 2015, p. 28

Il terzo bollettino era stato composto tra il luglio del 1995 e quello dell'anno successivo e si apriva con un intervento di Lombardo che auspicava la trasformazione dei mass media in “*villaggio globale autogestito*”⁵⁶; in esso, oltre ai contributi di autori e autrici ricorrenti, si erano aggiunte diverse figure del futuro gruppo Studi Ricerche Contemporanee (tra cui Patrizio Pica e Antonio Colantoni) e altre da tutta Italia, tra cui Sergio Caruso, Mauro Ceolin e Marco Vaglieri. Silvia Cini aveva partecipato con la fotografia di uno stormo in volo, e aveva poi partecipato alla creazione del quarto e ultimo bollettino, insieme a Lombardo e Pietrojasti. Uscito tra il 1997 e i primi mesi del 1998⁵⁷, era l'unico contraddistinto da un formato diverso dall'A4 (A5, in busta), e ospitava, tra gli altri, gli interventi di Anteo Radovan, Emilio Fantin, Marco Samorè e Alessandra Tortarolo. Il periodico richiamava la struttura aperta delle riviste di *mail art*, in cui gli organizzatori, più che operare una selezione, creavano connessioni, invitando quante più persone possibile a contribuire al progetto. Nel caso del bollettino “DisordinAzio-

ni”, chiunque poteva partecipare inviando a Giuliano Lombardo un foglio da fotocopiare, e diecimila lire, costo stimato di circa duecento fotocopie in bianco e nero⁵⁸.

Il raggio d'azione dei disordinatori aveva acquisito un respiro sempre più ampio – il termine “disordinazione”, scriveva De Falchi, aveva iniziato a designare “la creazione di una situazione ambigua e indecidibile”⁵⁹ – propagandosi anche attraverso le attività del gruppo Giochi del senso e/o non-senso, formatosi alle fine del 1995 grazie all'incontro tra Sergio Caruso, Evangelista, Patrizio Pica, Polegri, Sandro Zaccagnini, Antonio Colantoni e Alessio Fransoni, a cui si erano aggiunti Boresta e Lorenzo Busetti⁶⁰; quell'anno, parte di loro aveva partecipato alla mostra autogestita *Terapie visive*⁶¹, e Fransoni e Colantoni avevano preso parte al progetto espositivo *Arte Domestica*⁶². Il collettivo aveva iniziato a riunirsi in un locale chiamato Assenzio, nel quartiere romano di Testaccio⁶³, dando vita ad alcune iniziative che mettevano in dubbio la distinzione tra spettatori e operatori. Il primo evento che

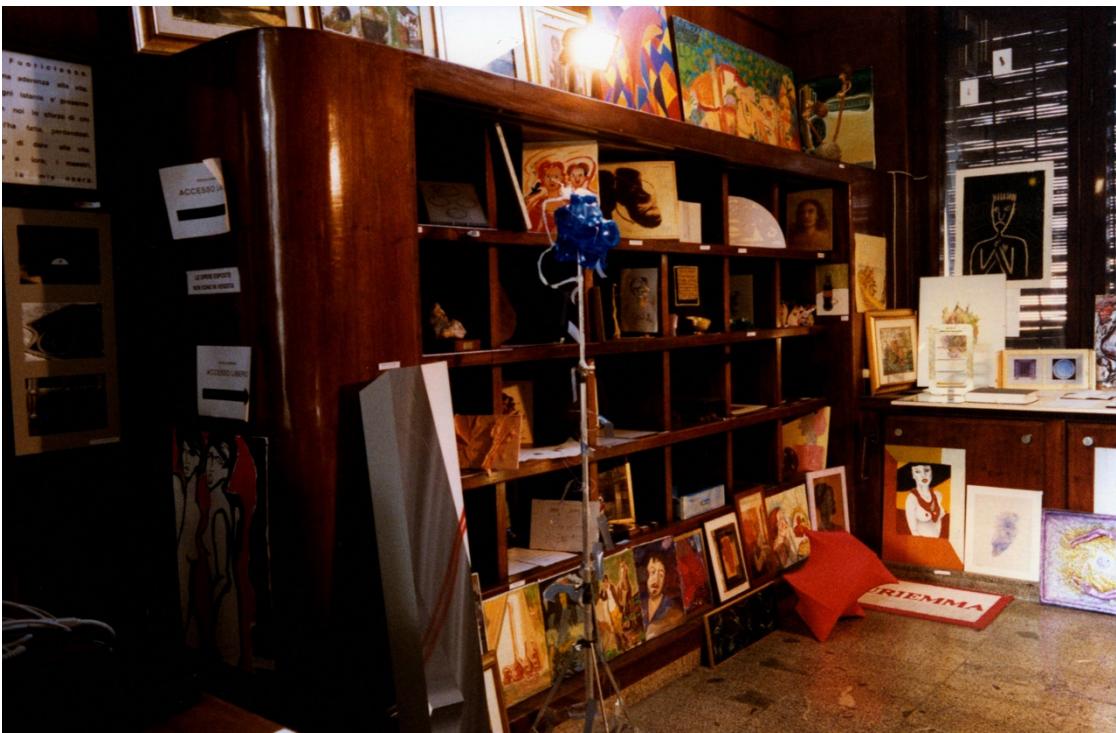


Fig. 6. Cesare Pietroiusti e Giochi del senso e/o non-senso, *Invito alla Quadriennale*, 1996. Crediti fotografici Cesare Pietroiusti. Courtesy Cesare Pietroiusti e Studi Ricerche Contemporanee

aveva contribuito a organizzare era il *Giooco del senso e/o non-senso* (da cui era tratto il nome del collettivo), svoltosi per una settimana presso la libreria Forum di via Rieti 11 a Roma, a partire dal 17 giugno 1996. Qui, chiunque poteva portare un oggetto, che sarebbe stato esposto senza didascalie o indicazioni. Lucilla Meloni ha segnalato che l'operazione contava numerosi precedenti internazionali, tra cui la celebre mostra *The People's Choice* organizzata da Group Material a New York nel 1981; nonostante questo, l'evento romano assumeva un valore specifico, essendo uscito dalle consuete sedi artistiche e coinvolgendo un largo gruppo di persone in un progetto in divenire⁶⁴. Come spiegato in seguito: “la Libreria Forum” si

era trasformata per una settimana “in un luogo-evento, senza giorni e orari di inaugurazione o di finissage, e con una com-penetrazione tra i tempi dell’allestimento e quelli dell’esposizione”, data dalla continua aggiunta di oggetti, che aveva portato a “un’esperienza di fruizione e interazione aperta e continua”⁶⁵. L’operazione metteva in questione allo stesso tempo il dispositivo espositivo e quello di opera proponendo un vero e proprio “gioco interpersonale”⁶⁶, come suggerito sin dal nome; in esso, erano centrali la casualità, l’irripetibilità e la dimensione esperienziale, estesa a tutti i partecipanti⁶⁷.

Nel luglio 1996 diversi membri dei Giochi del senso e/o non-senso, in collaborazione con alcune persone afferenti alle



Disordinazioni, avevano partecipato a una rassegna presso Villa delle Rose a Bologna, curata da Claudia Colasanti, avvicinatasi intanto al gruppo. Nel corso dell'evento bolognese era stato distribuito il terzo bollettino "DisordinAzioni" ed erano state esposte opere come *Conversazione con la signora Maria*, che consisteva in una registrazione raccolta da Polegri a Roma (già parte del secondo bollettino), e *Arte domestica* di Fransoni e Colantoni⁶⁸. La relazionalità aperta che traspare da questi progetti avrebbe poi caratterizzato il *Progetto Oreste* e diverse iniziative degli aderenti al gruppo, a cui si erano aggiunti, dopo la mostra presso la libreria Forum, Cesare Pietroiusti⁶⁹ e Carolyn Christov-Bakargiev.

Nel 1996 Pietroiusti era stato invitato alla XII Quadriennale di Roma, dedicata ad artisti che avevano iniziato a esporre dal 1977⁷⁰ e in seguito ricordata per l'allestimento ritenuto "prepotente"⁷¹. Rendendosi conto che soltanto un numero esiguo dei più di centosettanta invitati aveva condiviso con lui esperienze precedenti, Pietroiusti aveva allargato l'invito ad artisti che erano stati esclusi dall'esposizione, intenzionato a condividere con loro i sedici metri quadrati che gli erano stati assegnati. In dialogo con i Giochi del senso e/o non-senso, di cui aveva iniziato a ospitare le riunioni presso il suo studio⁷², "venne fuori la proposta di allargare ulteriormente questo invito, estendendolo a tutti coloro che avessero voluto partecipa-

re”, giungendo al coinvolgimento di “più di duecento persone, fra ‘invitanti’ ed ‘espositori’”⁷³. Nel volantino di presentazione si poteva leggere che il gruppo si interessava alla “messa in questione delle barriere fra arte e realtà, fra cultura alta e bassa, fra artisti e non artisti”⁷⁴; il testo continuava spiegando che la rassegna, costruita intorno alla volontà di mappare e legittimare qualsiasi artista che avesse portato avanti un lavoro coerente e “qualitativamente accettabile” evidenziava “il meccanismo di inclusione-esclusione, cioè la creazione di una barriera tra ‘chi è dentro e chi è fuori’”⁷⁵. Tale documento era firmato da Boresta, Busetti, Caruso, Collantoni, Colasanti, Edoardo De Falchi, Bruna Esposito, Evangelista, Fransoni, Pica, Pietroiusti, Polegri, Paolo Tognon e Zaccardini, che all’epoca costituivano il gruppo. In seguito, Pietroiusti ha segnalato che in tale occasione erano state eluse diverse regole che dettavano l’organizzazione dell’esposizione:

“Trasferire la paternità dell’operazione da un artista a un gruppo; invitare altri artisti non ufficialmente invitati; invitare non-artisti; non operare alcuna selezione; rompere lo spazio sacrale e statico della mostra portando continuamente nell’allestimento nuovi elementi e mescolando i livelli di intervento – performance, test, attività paradidattiche”⁷⁶.

La *Quadriennale* era stata messa nella situazione di non poter reagire all’operazione, “dal momento che ogni intervento censorio avrebbe avuto l’effetto di amplificare la portata dell’operazione”⁷⁷. Due decenni dopo *Invito alla Quadriennale*, Pietroiusti è tornato a sottolineare che in tale occasione “la problematica dell’inclusione/esclusione [era] stata portata a un estremo e allo stesso tempo smontata”⁷⁸. Come segnalato da Laura Leuzzi, nel

catalogo della mostra compariva semplicemente “una nuvola di nomi [...] incorniciata dal vuoto”⁷⁹, dimostrando lo scarto tra quanto avvenuto nel tempo dell’esposizione e la pagina di catalogo. L’iniziativa, tuttavia, ebbe come esito – dopo alcune assemblee presso un locale seminterrato in via dei Serpenti, a Roma⁸⁰ – l’allontanamento di Pietroiusti e di Boresta dal resto del gruppo. Alla base delle divergenze vi era la sostanziale distanza rispetto all’esperienza presso la Libreria Forum: *Invito alla Quadriennale* era infatti apparsa ad alcuni, a dispetto delle premesse e nonostante il carattere partecipativo, un’opera che confermava la centralità autoriale di un unico artista, snodo problematico e “doppio legame” apparentemente inestricabile: rimaneva apparentemente insoddisfatta la volontà di uscire dallo schema binario di esclusione e inclusione nel circuito artistico istituzionale. In un breve testo del 2000 Pietroiusti ha segnalato, a proposito dei labili confini che avevano portato a strappi e allontanamenti:

“Sono convinto che l’esistenza relazionale, nel male ma anche nel bene, se è fatta di qualcosa, è fatta dell’attraversamento, frequente e imprevedibile, di quei limiti”⁸¹.

Vista la scissione e ricomposizione del gruppo, a cui si erano nel frattempo uniti Giuliano Lombardo, Michele Cavallo, Marco De Rosa e Federica Luzzi, il collettivo dei Giochi del senso e/o non-senso aveva deciso di cambiare il proprio nome in Studi Ricerche Contemporanee⁸². Pica ha correttamente evidenziato che era

“una rete, un insieme di progetti con nomi diversi, un non-luogo di scambio, una struttura a geometria variabile dove si entra e si esce, una struttura senza fini meramente personali, dove si concordano progetti collettivi”⁸³,

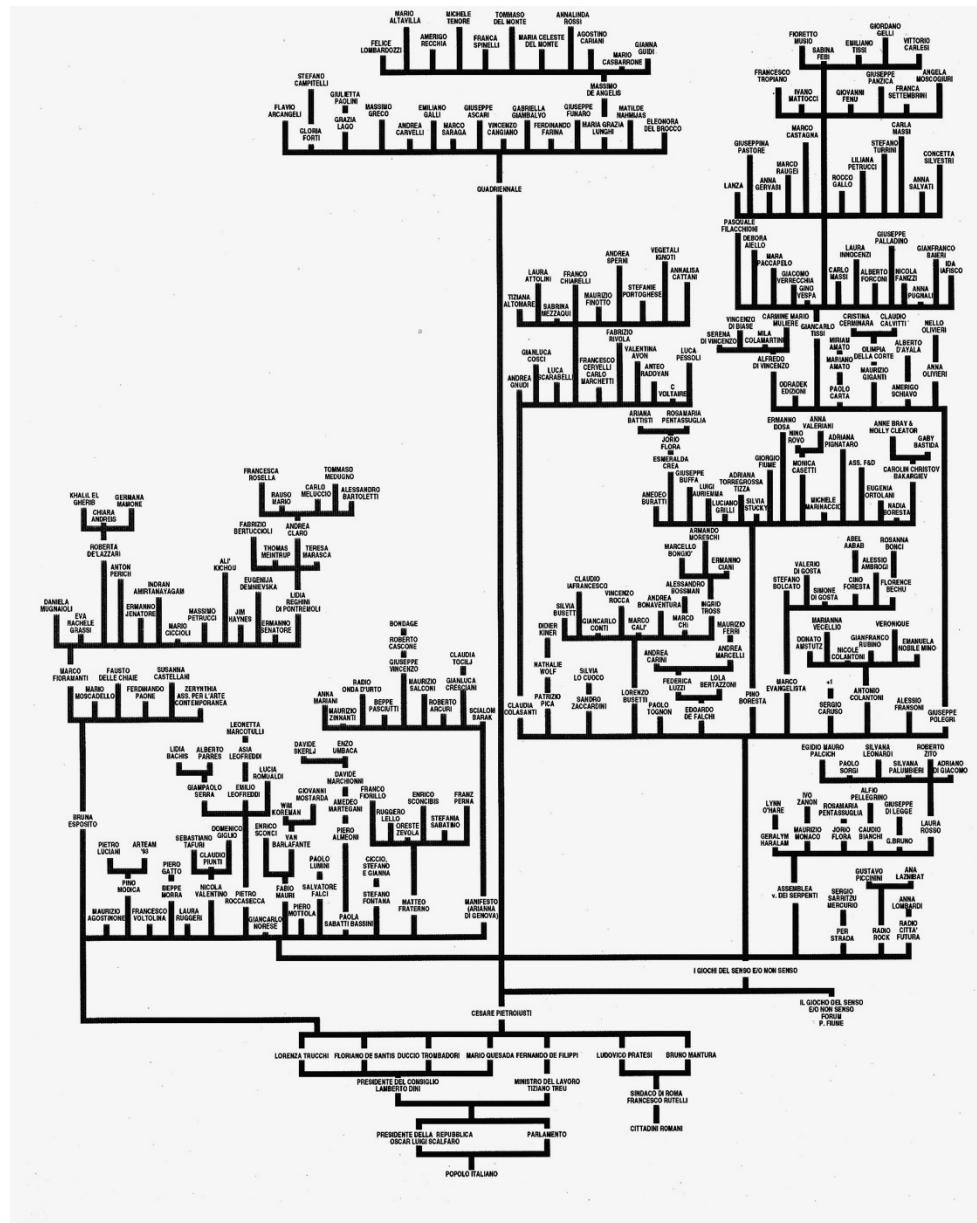


Fig. 7. Cesare Pietroiusti e Giochi del senso e/o non-senso, *Invito alla Quadriennale*, 1996. Courtesy Cesare Pietroiusti e Studi Ricerche Contemporanee

Studi Ricerche Contemporanee

presenta

AUTOPRODUZIONE DIFFUSA / AVANGUARDIA DI MASSA



18 maggio 1997 / Sala multimediale / Palazzo delle Esposizioni / 10.00 - 17.00

Subordinazione o assalto alla cultura ? - Quale mercato, quale per la diffusione delle produzioni a basso costo ?

Autorappresenza di gruppi attivi a Roma - Intervento neoista - Disordinazioni - Luther Blissett - Irradiazioni

Una trappola Prank - Intrigo del Tiburtino - Cervello a sonagli - Il Club dell'Intruso

PARTECIPAZIONE LIBERA

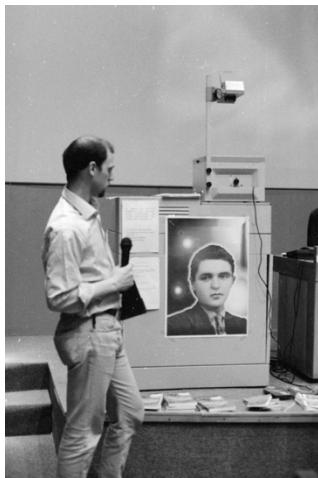


Fig. 8. Giochi del senso e/o non-senso, *Autoproduzione diffusa / Avanguardia di massa, Nomi cose città*, 1997. Courtesy Studi Ricerche Contemporanee

Fig. 9. Studi Ricerche Contemporanee, *Nomi cose città*, 1997. Crediti fotografici Federica Luzzi. Courtesy Studi Ricerche Contemporanee

Fig. 10. *Fuori Uso in Provincia. Mercato Globale*, 1997. Crediti fotografici Federica Luzzi. Courtesy Studi Ricerche Contemporanee

segnalando così il carattere fluido dell'esperienza, che sfuggiva a qualsiasi categorizzazione disciplinare. Il nome rispecchiava la diffusa tendenza ad adottare – spesso ironicamente – nomi collettivi desunti dal mondo dei media, della pubblicità e più in generale del mercato, che, come sottolineato da Lucilla Meloni⁸⁴, in Italia aveva dato vita a progetti quali Banca di Oklahoma e Premiata Ditta. Spesso, l'utilizzo di nomi aziendali rispondeva all'interesse per lo scambio economico e per il mercato, dinamiche che andavano sviscerate e che potevano essere sovvertite, studiate o messe in questione attraverso la pratica artistica. In tal senso, Studi Ricerche Contemporanee si dichiarava “un'organizzazione internazionale senza scopo di lucro, che si occupa della progettazione di forme di scambio e comunicazione tra campi separati della contemporaneità”⁸⁵, mantenendo sottotraccia questi riferimenti e ricalcando la circolarità tautologica della comunicazione massmediale. Il primo progetto del nuovo raggruppamento a essere ospitato presso un'istituzione era stato organizzato in occasione della mostra *Città Natura*, curata da Carolyn Christov-Bakargiev, Ludovico Pratesi e Maria Grazia Tolomeo presso Palazzo delle Esposizioni a Roma nel 1997⁸⁶. In quella occasione Studi Ricerche Contemporanee aveva proposto una giornata di discussione su questioni che ruotavano “in maniera più o meno marginale e immaginifica intorno al tema centrale della mostra”⁸⁷, rimarcando il proprio interesse per le azioni nello spazio urbano, testimoniato dall'esperienza delle *Disordinazioni*. Il 18 maggio 1997 si era quindi tenuto l'evento *Nomi Cose Città*, strutturato in dieci panel, che dovevano susseguirsi e sovrapporsi senza soluzione di continuità. I titoli erano i seguenti: *Essere anziani in città, Autoproduzione diffusa / Avanguardia di massa, Lo spazio della fede tra tolleranza e differenza, Il linguaggio naturale della*

città, Roma di notte: momenti di libertà o aggressioni acustiche?, Un referendum contro la caccia? A questo dovremo arrivare?, Traffico e trasporti pubblici in città, Stati alterati di coscienza, L'inquinamento in città, e La ‘nuova’ sessualità

⁸⁸. Ogni panel era provvisto di locandina, in cui in alcuni casi erano segnalati gli interventi. Per esempio, per quanto riguardava gli argomenti trattati nel panel sulle autoproduzioni, il programma prevedeva temi come l’“assalto alla cultura”, il mercato per le produzioni a basso costo, l'autorappresentazione collettiva; vi era poi un intervento Neoista, uno relativo alle *Disordinazioni*, uno riguardante Luther Blissett, e poi Irradiazioni, una trappola Prank, l’Intrigo del Tiburtino, Cervello a sonagli e Il Club dell’intruso. Va sottolineato il fatto che gli organizzatori avevano numerosi rapporti con tali gruppi, tanto che i confini tra essi si confondevano⁸⁹ e le scelte operate rispecchiavano la volontà di inserirsi entro una narrazione “antiartistica”. Polegri, che aveva lavorato sia alle *Disordinazioni* sia alle attività di Studi Ricerche Contemporanee, ricorda che quest’ultimo “viaggiò parallelamente ed ebbe contatti con gruppi come i Luther Blissett e gli Stalker, ne condivise alcuni approcci progettuali e tecniche operative senza però aderire ad una ideologia specifica”, svincolandosi dai “paradigmi teorico/artistici seguiti da quei gruppi” e mettendo in discussione ogni elaborazione teorica “in un confronto sempre vivo”⁹⁰. Tra le altre attività del collettivo si segnala, all'inizio di maggio 1997, poco prima di *Nomi Cose Città*, l'elaborazione del progetto chiamato *A.C.T.* (Assistenza Culturale Telefonica), per lo spazio Il Graffio di Bologna, che consisteva in un palinsesto di interventi telefonici tenuti da vari autori, per sei giorni⁹¹. Nell'autunno del 1997 si era invece tenuto a Roma il primo di un ciclo di incontri mensili chiamato *Res Publica*,

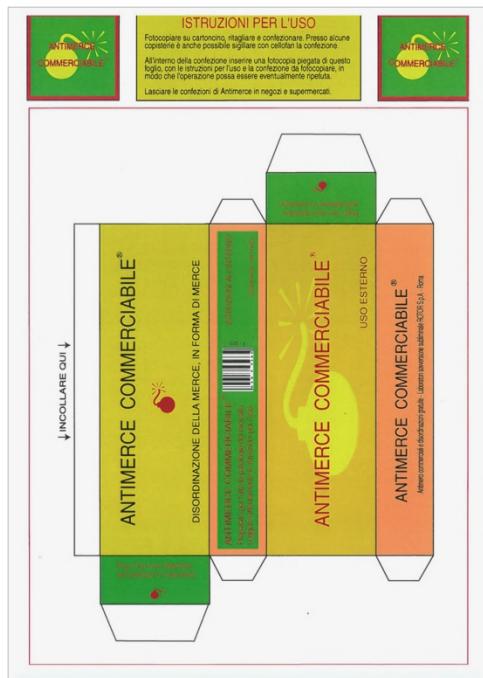
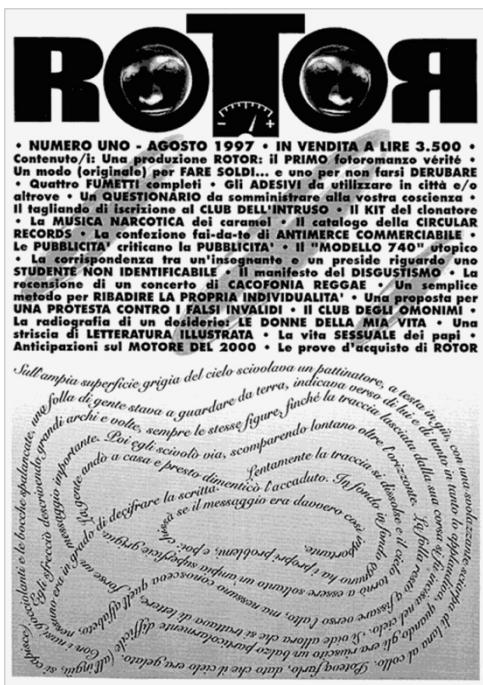
Fig. 11. Copertina "Rotor", n. 1, 1997. Courtesy
Studi Ricerche Contemporanee

Fig. 12. "Rotor", n. 2, s.n., s.d. Courtesy Studi Ricerche Contemporanee

aperto alla cittadinanza e dedicato a temi eterogenei, affrontati a partire da immagini stimolo⁹².

Lo stesso anno alcuni membri del gruppo avevano creato la rivista autoprodotta "Rotor", concepita da Pica⁹³, accompagnata dall'etichetta Rotor Audio Club e dalle sonorità della band Larsen Lombriki⁹⁴. Il primo numero di "Rotor" era stato curato da Marco Evangelista e conteneva esempi di "antimerce", indicazioni di eventi organizzati da Studi Ricerche Contemporanee e anche un questionario a crocette che chiedeva ai lettori delle informazioni sul loro rapporto con il vuoto. Il secondo numero, curato da Pica, ospitava i contributi teorici dell'Associazione Psicogeografica Romana⁹⁵ e numerosi riferimenti al Neoismo e alla rivista "Smile", frutto delle sperimentazioni di Stewart Home.

Tra le attività di questa entità fluida⁹⁶ vi era il progetto *Segnaletica Propedeutica*, che sulla falsa riga delle *Disordinazioni* costituiva un’operazione “psico-urbanistica”⁹⁷ capace di inserirsi nel tessuto urbano anche grazie al dialogo con le istituzioni. Nel 1997 la rassegna pescarese *Fuori Uso* prevedeva una manifestazione satellite a Montesilvano, chiamata *Mercato Globale*, nella quale si inseriva *Alias. Manifestazione di rimandi a tutto*, curata da Studi Riccerche Contemporanee (Lorenzo Busetti, Sergio Caruso, Michele Cavallo, Antonio Colantoni, Edoardo De Falchi, Marco Evangelista, Alessio Fransoni, Giuliano Lombardo, Federica Luzzi, Patrizio Pica, Giuseppe Polegri, Davide Radici e Sandro Zaccardini)⁹⁸, in cui era stato presentato il primo numero di “Rotor”, arrotolato e confezionato entro un tubo in plastica tra-





azioni

[r](#)otor

[audio](#)

[club](#)

[antart](#)

[archives](#)

[info](#)

[links](#)

studi ricerche contemporanee
dizionario
 vale il doppio alla standa
 installazione segnaletica
adesivi
disordinazioni
opus
dire fare abolire
segnaletica propedeutica
manifesti

ATTENZIONE:



FESTA ALIAS

MULTICULTURE STESO

Venerdì 9 Gennaio
dalle ore 21.30
"MAGAZZINI GENERALI"
ASSOCIAZIONE CULTURALE
Via dei magazzini generali, 8bis
ingresso e consumazione L. 10.000

FOTOROMANZO VERITÀ'
PROVE APERTE DI RECITAZIONE
TRIP-SHOP TASTE A FREE TEST
PSYCHIC HELP A CURA DI S.R.C.
INFUSIONI FILOSOFICHE
INFO-SHOP DOCUMENTAZIONI

INCONTRI RANDOM gioco di scambi
CONCERTI:
LUCA MITI
LARSEN LOMBRIGHI (POP-FEEDBACK)
S & S (TOY-MUSH)

A SEGUIRE: DISCOTECA [DJ LORY D.]

Fig. 13. Edoardo De Falchi,
<https://www.1nd3x.com/>. Courtesy
 Studi Ricerche Contemporanee.

Fig. 14. Studi Ricerche Contemporanee,
Festa Alias, 1998. Courtesy Studi
 Ricerche Contemporanee



Fig. 15. Studi Ricerche Contemporanee, *Dire Fare Abolare*, 1999. Crediti fotografici Edoardo De Falchi. Courtesy Studi Ricerche Contemporanee

sparente morbida. Il successivo 9 gennaio si era tenuta a Roma, presso l'Associazione Magazzini generali, la *Festa Alias*: il sottotitolo indicato nel volantino era, significativamente, “moltiplica te stesso”⁹⁹. Studi Ricerche Contemporanee avrebbe successivamente preso parte all'organizzazione della mostra *Dire Fare Abolare* (Galleria d'Arte Contemporanea, Castel San Pietro Terme, a partire dal 13 novembre 1999)¹⁰⁰, per poi continuare a operare sporadicamente¹⁰¹, senza mai sciogliersi formalmente.

Disperdendosi con l'arrivo del nuovo millennio, il progetto disordinatorio aveva in parte anticipato le tendenze internazionali tematizzate da figure quali Nicolas Bourriaud e Claire Bishop. Con la partecipazione alla *Quadriennale* del 1996 e alla successiva *Città Natura* aveva messo in

atto fertili proposte di critica istituzionale, intercettate da curatrici lungimiranti come Christov-Bakargiev e Colasanti. Intese solo parzialmente dal dibattito critico e curatoriale italiano, le *Disordinazioni*, insieme ai Giochi del senso e/o non-senso e a Studi Ricerche Contemporanee – riprendendo quanto scritto da Giuliano Lombardo – avevano portato avanti la fertile proposta di “abitare i confini”¹⁰² tra le parole, tra culture e subculture, tra sé e città, tra circuito artistico e società, tra lavoro individuale e collettivo.

Si ringraziano per il confronto e le informazioni Duccio Dogheria, Giuliano Lombardo, Domenico Nardone, Cesare Pietroiusti, Studi Ricerche Contemporanee, e in particolare Edoardo De Falchi, Federica Luzzi, Patrizio Pica, Giuseppe Polegri.

1. A titolo esemplificativo si segnalano in ambito italiano: *Forme di relazione*, (Orzinuovi, Comune di Orzinuovi, e Bologna, Neon, ottobre 1993), a c. di Roberto Pinto, Pitigliano, Stampa Alternativa, 1993; nel panorama internazionale, va ricordato Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Digione, Les presses du réel, 1998, (trad. it. *Estetica relazionale*, Milano, Postmedia, 2010); una successiva proposta di storicizzazione di ampio respiro è invece *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*, a c. di Gregory Sholette e Blake Stimson, Minneapolis, University of Minnesota, 2007.

2. Si vedano in tal senso *Locating the Producers. Durational Approaches to Public Art*, a c. di Claire Doherty, Paul O'Neill, Amsterdam, Valiz, 2011; Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londra, New York, Verso, 2012, (trad. it. *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Bologna, Luca Sossella, 2015); *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*, a c. di Nato Thompson, New York, Creative Time, 2012.

3. Vedi almeno Arturo Di Corinto, Tommaso Tozzi, *Hacktivism, la libertà nelle maglie della rete*, Roma, Manifestolibri, 2002; Giacomo Verde, *Artivismo tecnologico*, Pisa, BFS, 2007; Serena Carbone, *Anni Novanta, scoppia la "relazione"*, "Alias", 11 luglio 2020, pp. 4-5; Roberto Pinto, *Da Premiata Ditta a UnDo.net. La smaterializzazione dell'artista*, "Piano B. Arti E Culture Visive", vol. 7 (2), 2022, pp. 212-231.

4. Maurizio Calvesi, Miriam Mirolla, *Sergio Lombardo*, Roma, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, 5 aprile - 6 maggio 1995), Università degli Studi "La Sapienza", 1995, p. 106.

5. Sulle origini dell'Eventualismo a partire dalla ricerca artistica di Sergio Lombardo, si vedano almeno Paola Ferraris, *Psicologia e arte dell'evento. Storia eventuale 1977-2003*, Roma, Gangemi, 2004; Sergio Lombardo, *L'Avanguardia difficile*, Roma, Lithos, 2004, e il recente Sergio Lombardo, *Sulla fondazione dell'Eventualismo*, "Rivista di Psicologia dell'Arte", XXXIX (29), 2018, pp. 41-57.

6. Ivi, p. 45.

7. Si pensi a questo proposito alle teorie legate all'aleatorietà nell'Event di George Brecht; per quanto riguarda la ricezione italiana, si veda almeno Giorgio Zanchetti, Giulia Polizzotti, *La prosopopea dell'arte del nostro tempo. Performance musicali e ideologia nel Fluxus italiano*,

"TITOLO", 17 (50), 2006, pp. 8-11.

8. Sergio Lombardo, *Metodo e Stile. Sui fondamenti di un'Arte Aleatoria Attiva*, "Rivista di Psicologia dell'Arte", II (3), dicembre 1980, p. 77.

9. Nardone segnala a sua volta le analogie dell'happening con quella che definisce nel 1980 "Arte Eventuale": Domenico Nardone, *La scomparsa dell'oggetto d'arte*, "Rivista di Psicologia dell'Arte", II (2), giugno 1980, pp. 9-14. Il critico ha inoltre dato una sua definizione di "Evento" in Domenico Nardone, *Arte Eventuale*, "Rivista di Psicologia dell'Arte", III (4-5), giugno-dicembre 1981, pp. 31-49.

10. Vedi Domenico Nardone in *Ritorno a Piombino: Salvatore Falci, Stefano Fontana, Pino Modica, Domenico Nardone, Cesare Pietroiusti*, (Roma, Galleria Primo Piano, gennaio-febbraio 1999), a c. di Domenico Nardone, Roma, Galleria Primo Piano, 1999.

11. Ivi, p. 6.

12. Vedi almeno Carolyn Christov-Bakargiev, *Chi li ha visti: Contrappunti nell'Arte Italiana*, "Flash art", n. 158, 1990, p. 128, e Id., *Someone everywhere*, "Flash Art International", n. 158, maggio-giugno 1991, p. 106.

13. Per un approfondimento a posteriori, si veda Simona Antonacci, *Il gruppo di Piombino. Una storia impertinente IV*, "Unclosed", anno I, n. 4, ottobre 2014, <http://www.unclosed.eu/rubriche/amnesia/amnesia-artisti-memorie-cancellazioni/59-il-gruppo-di-piombino-una-storia-impertinente.html>.

14. Vedi Salvatore Falci, Stefano Fontana, Pino Modica, *SOSTA QUINDICI MINUTI*, Roma, Lascala, 1984, p. 8.

15. Come segnalato da Ernesto Fedi: *Il gruppo di Piombino: dall'Eventuale al Relazionale*, "Prometeo", n. 138, giugno 2017, p. 106.

16. Salvatore Falci, *Cesare Pietroiusti, Stefano Fontana, Pino Modica*, (Milano, Galleria Il Milione e Studio Sergio Casoli, 22 ottobre-21 novembre 1987; Firenze, Vivita 1 e Vivita 2, 6 febbraio-2 aprile 1988), a c. di Domenico Nardone, Firenze, Vivita, Studio Casoli, 1988. La bibliografia relativa al lavoro di Cesare Pietroiusti è piuttosto estesa, vista la sua centralità nel panorama italiano a partire dagli ultimi decenni del Novecento; si ricorda a questo proposito la retrospettiva e il rispettivo catalogo Cesare Pietroiusti, *Un certo numero di cose/A Certain Number of Things*, (Bologna, MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna, 4 ottobre 2019-6 gennaio 2020), Roma, Nero, 2019.

17. A questo proposito si veda *Ritorno a Piombino: Salvatore Falci, Stefano Fontana, Pino Modica, Domenico Nardone, Cesare Pietroiusti*, (Roma, Galleria Primo Piano, gennaio - febbraio 1999), a

c. di Domenico Nardone, Roma, Galleria Primo Piano, 1999, s.n.

18. Vedi Simona Antonacci, *Il gruppo di Piombino. Una storia impertinente IV*, “Unclosed”, anno I, n. 4, ottobre 2014, <http://www.unclosed.eu/rubriche/amnesia/amnesia-artisti-memorie-cancellazioni/59-il-gruppo-di-piombino-una-storia-impertinente.html> (ultima consultazione 13/02/2023).

19. Domenico Nardone, *La perdita di ruolo dell'artista nella società contemporanea*, “Rivista di Psicologia dell'Arte”, VIII (14-15), 1987, p. 50.
20. Sul gruppo di Piombino oltre ai contributi di Ernesto Fedi e Simona Antonacci, della stessa autrice si segnala la tesi per la Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte: *L'altra Roma negli anni Ottanta. L'Eventualismo e il Gruppo di Piombino, un confronto*, Università degli studi di Siena, 2011. Si vedano inoltre Agnese Lovecchio, *Arte di gruppo: una selezione dei movimenti artistici in Italia dagli anni Ottanta ad oggi*, Università Ca' Foscari, 2016/2017, pp. 41-50; *L'Arte Relazionale prima di Nicolas Bourriaud. Gli anni '80 e '90 in Italia: Gruppo di Piombino - Progetto Oreste - Stalker*, #1-#2, a c. di Francesca Franco, Roma, Macro Asilo, 2019; Lucilla Meloni, *Le ragioni del gruppo. Un percorso tra gruppi, sigle, comunità nell'arte in Italia dal 1945 al 2000*, Milano, Postmedia, 2020, pp. 201-220.

21. Per quanto riguarda Oreste si vedano le pubblicazioni del gruppo: *Progetto Oreste 0. Un'esperienza comunitaria di scambio di informazioni, idee, lavori e di elaborazioni di progetti comuni tra artisti visivi italiani*, (Paliano, Foresteria comunale di Poggio Romano, 20 giugno-31 luglio 1997), Milano, Charta, 1998; *Progetto Oreste Uno. Un programma di residenza per artisti*, (Paliano, Foresteria comunale di Poggio Romano, 1-25 luglio 1998), a c. di Giancarlo Norese, Milano, Charta, 1999; *Oreste alla Biennale, 48° Biennale di Venezia*, a c. di Giancarlo Norese, Emilio Fantin, Cesare Pietrojusti, Milano, Charta, 2000; si segnalano inoltre almeno il successivo Marco Scotti, *Da Oreste alla Biennale all'archivio. Per una storia del rapporto tra dimensione collettiva e momento espositivo nell'esperienza del progetto Oreste (1997-2001)*, “Ricerche di S/Confine”, dossier n. 4, 2018, pp. 172-187, e la mostra con relativa pubblicazione *No, Oreste, No! Diari da un archivio impossibile*, (Bologna, MAMbo - Museo d'Arte moderna di Bologna, 8 marzo-5 maggio 2019), a c. di Serena Carbone, Bologna, Istituzione Bologna Musei-MAMbo, 2019.

22. Edoardo De Falchi, *Non è vero! Disordinazioni: un'avanguardia subliminale di massa*, Roma, Odradek, 1998. Sin dal titolo

riecheggia il fondamentale Maurizio Calvesi, *Avanguardia di massa*, Milano, Feltrinelli, 1978.

23. Domenico Nardone, *L'Avanguardia di Piombino e il movimento subliminale diffuso*, “Arte.it”, nuova serie, II (1), 2000, pp. 23-27.

24. *Ibidem*.

25. *Ibidem*.

26. De Falchi Edoardo, *Le disordinazioni i paradossi marginali e la vecchia arte contemporanea*, “Arte.it”, nuova serie, III (2), 2001, p. 8.

27. Giuliano Lombardo, *Disordinazioni. Operazioni di guerriglia cognitiva 1994-98*, in *Detonazione! Percorsi, connessioni e spazi altri nella controcultura romana degli anni Novanta*, Ascoli Piceno, Rave Up, 2019, p. 516.

28. Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 14.

29. In questa prospettiva, l'accezione del termine “relazionale” a cui si fa qui riferimento è, in senso ampio, quella elaborata nel 1998 da Nicolas Bourriaud, benché a conti fatti né la proposta di quest'ultimo né le rilettture successive sviluppate da Claire Bishop rispetto alla nozione di antagonismo siano perfettamente sovrapponibili con le vicende prese in esame in questa sede. Se, per Bishop, la trattazione di Bourriaud rischia di essere reazionaria – in quanto sostanzialmente riaffermativa di uno *status quo* a dispetto della pretesa orizzontalità delle relazioni prodotte – nemmeno l'approccio apertamente antagonista pertiene infatti alle *Disordinazioni*. Inoltre, esse resistono alla neutralizzazione degli antagonismi tipicamente capitalistica tramite un attraversamento disciplinare inedito. Si veda, per quanto riguarda il dibattito critico, almeno Claire Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, “October”, 110, autunno 2004, pp. 51-79. Per una sintesi efficace di tale dibattito intorno sulle pratiche emerse negli anni Novanta, si veda Roberto Pinto, *Il dibattito sull'arte degli anni Novanta*, in Nicolas Bourriaud, *Estetica relazionale*, cit., pp. 107-125. Per una tematizzazione ulteriore della ricezione del testo di Bourriaud, si vedano Marco Baravalle, *Curare e governare. Bourriaud e Obrist: la svolta relazionale della curatela*, “Opera Viva”, 19 dicembre 2016, disponibile al link <https://operavivamagazine.org/curare-e-governare/> (ultima consultazione 10/02/2023) e Jason Miller, *Activism vs. Antagonism: Socially Engaged Art from Bourriaud to Bishop and Beyond*, “FIELD. A Journal of Socially Engaged Art Criticism”, 3, 2016, pp. 165-183.

30. Mail all'autrice, febbraio 2023.

31. Luther Blissett è il nome di un ex calciatore inglese, adottato come nome collettivo in Italia a partire dal 1994. La bibliografia relativa è piuttosto ampia: si veda almeno il recente Duccio Dogheria, Andrea Zingoni, *Luther Blissett*.

- Bibliografia di una guerra psichica*, Pitigliano, Le strade bianche di stampa alternativa, 2021.
- 32.** Vedi *Transmaniacs*, “Transgressions. A Journal of Urban Explorations”, 1, 1995, pp. 59-70. I testi erano redatti dai transmaniaci, un gruppo bolognese di cui facevano parte Riccardo Paccosi e Roberto Bui, che avrebbero avuto un ruolo nello sviluppo di Luther Blissett a Bologna. Blissett ha firmato un testo nel secondo numero della rivista inglese: Luther Blissett, *Ralph Rumney's Revenge and Other Scams*, “Transgressions. A Journal of Urban Explorations”, 2, 1995, pp. 13-19.
- 33.** Per una sintesi efficace sull'argomento, si veda Edmund Berger, *Accelerazione. Correnti utopiche da Dada alla CCRU*, Roma, Nero, 2021, pp. 171-187.
- 34.** Massimo Canevacci, *Culture eXtreme. Mutazioni giovanili tra i corpi della metropoli*, Roma, Meltemi, 1999, p. 20.
- 35.** Descritta da Luther Blissett in “DisordinAzioni”, febbraio-giugno 1995, n.n., testo disponibile quasi identico al seguente link: https://www.lutherblissett.net/archive/101_it.htm (ultima consultazione 15/02/2023).
- 36.** Per quanto riguarda l'origine del termine “antiarte” (o “anti-arte”), si veda Hans Richter, *Dada: arte e antiarte*, (1964) Milano, Mazzotta, 1966, pp. 54-60. In ambito postmoderno, la negazione di un ambito estetico privilegiato rispetto alle forme di rappresentazione impegnate politicamente o a quelle vernacolari sarebbe stata efficacemente affrontata attraverso la proposta di una “antiestetica”, per cui si veda almeno l'antologia *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, a c. di Hal Foster, Port Townsend, Bay Press, 1983 (trad. it. *L'antiestetica. Saggi sulla cultura postmoderna*, Milano, Postmedia, 2014).
- 37.** Stewart Home, *The Assault on Culture. Utopian Currents from Lettrisme to Class War*, Londra, Aporia Press & Unpopular books, 1988, (trad. it. *Assalto alla cultura. Le avanguardie artistico politiche: lettrismo, situazionismo, Fluxus, mail art*, Milano, Shake, 2010).
- 38.** “piuttosto fummo derubricati come artisti: come tali, qualche invito a trovar lavoro nelle miniere ce lo siam beccato”, Luther Blissett, *Il Luther Blissett Project a Roma. 1995-1999*, Ascoli Piceno, Rave Up, 2015, p. 6.
- 39.** Edmund Berger, *op. cit.*, p. 287.
- 40.** Ivi, p. 286.
- 41.** Ivi, p. 267.
- 42.** Giuliano Lombardo, *op. cit.*, p. 516.
- 43.** Vedi il comunicato stampa della mostra e *Disordinazioni bollettino n. 1 ottobre 94-gennaio 95*, in Paola Ferraris, *Psicologia e arte dell'evento. Storia eventualista 1977-2003*, cit., p. 182.
- 44.** Mail di Giuliano Lombardo all'autrice, febbraio 2023.
- 45.** Vedi “DisordinAzioni”, 1, ottobre 1994-gennaio 1995, pubblicato anche in *Disordinazioni bollettino n. 1 ottobre 94-gennaio 95*, in Paola Ferraris, *op. cit.*, pp. 182-184.
- 46.** Ivi, p. 182.
- 47.** Ivi, p. 184.
- 48.** Vedi *Ibidem*.
- 49.** I bollettini “DisordinAzioni” sono costituiti da fogli fotocopiati in bianco e nero, non rilegati e non numerati, a consistenza variabile (chiunque poteva mandare i propri materiali in qualsiasi momento, ed essi sarebbero stati inseriti nel numero in distribuzione). Si fa quindi riferimento ai materiali conservati nell'archivio personale di Giuliano Lombardo e ai contributi già pubblicati altrove.
- 50.** Nel bollettino è riportata una proposta dell'autrice; vedi *Il secondo bollettino di DisordinAzioni*, in Paola Ferraris, *op. cit.*, p. 194.
- 51.** Vedi *Il secondo bollettino di DisordinAzioni*, cit., p. 195.
- 52.** Luther Blissett, *Il Luther Blissett Project a Roma. 1995-1999*, cit., p. 28.
- 53.** Massimo Canevacci, *op. cit.*, p. 106.
- 54.** Hakim Bey (Peter Lamborn Wilson), *T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, New York, Autonomedia, 1991, (trad. it. *T.A.Z. La Zona Temporanea Autonoma l'anarchia ontologica il terrorismo poetico*, Milano, Shake, 2020), p. 35.
- 55.** “DisordinAzioni”, 2, febbraio-giugno 1995, n.n.; l'intervento è riportato, quasi identico, sul sito: https://www.lutherblissett.net/archive/101_it.htm (ultima consultazione 11/02/2023).
- 56.** Giuliano Lombardo, “Alla ricerca di progetti disordinanti o Lavori in corso”, “DisordinAzioni”, 3, luglio 1995-luglio 1996, n.n.
- 57.** Si tratta dell'unico bollettino non datato; si ipotizza la datazione a partire dai dati pubblicati al suo interno e dalla testimonianza di Lombardo.
- 58.** Dagli appunti conservati presso l'archivio personale di Giuliano Lombardo.
- 59.** Edoardo De Falchi, *op. cit.*, p. 3.
- 60.** Vedi *Studi Ricerche Contemporanee*, in *Detonazione! Percorsi, connessioni, e spazi altri nella controcultura romana degli anni Novanta*, cit., p. 506.
- 61.** *Ibidem*.
- 62.** http://www.arteideologia.it/01-EDIZIONI/Edizione_14_2017/Arte domestica_5.html (ultima consultazione 19/02/2023).
- 63.** *Studi Ricerche Contemporanee*, in *Detonazione! Percorsi, connessioni, e spazi altri nella controcultura romana degli anni Novanta*, cit., p. 506.
- 64.** Vedi Lucilla Meloni, *op. cit.*, p. 283.

- 65.** *Studi Ricerche Contemporanee*, in *Detonazione! Percorsi, connessioni, e spazi altri nella controcultura romana degli anni Novanta*, cit., p. 508.
- 66.** Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 17.
- 67.** Sono evidenti le assonanze con un testo che rimaneva fondamentale strumento interpretativo per questo tipo di pratiche: Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.
- 68.** Dagli appunti per l'allestimento conservati da Giuliano Lombardo e dal comunicato stampa dell'evento.
- 69.** Al progetto Oreste avrebbero partecipato sia Pietrojusti sia Pino Boresta dopo l'esperienza dei Giochi del senso e/o non-senso. Per quanto riguarda le opere di Pietrojusti, si pensi in particolare a lavori come *Tutto quello che trovo* (1999) e *Quelli che non c'entrano* (2006), in cui si inseriscono la decisione di non operare una scelta e quella di riprodurre dinamiche di inclusione ed esclusione, facendo riferimento a un più ampio sistema elitaristico dell'arte.
- 70.** Vedi *Ultime generazioni. XII Quadriennale. Italia 1950-1990. Esposizione nazionale Quadriennale d'arte di Roma*, (Roma, Palazzo delle Esposizioni e Stazione Termini, 25 settembre-25 novembre 1996), Roma, De Luca, 1996.
- 71.** Claudia Colasanti, *A Roma... Una parte della storia, dal 1980 al 1998*, "Artribune", 7 dicembre 2012, disponibile al link <https://www.artribune.com/attualita/2012/12/roma-una-parte-della-storia-dal-1980-al-1998/> (ultima consultazione 10/02/2023).
- 72.** Vedi *Studi Ricerche Contemporanee*, in *Detonazione! Percorsi, connessioni, e spazi altri nella controcultura romana degli anni Novanta*, cit., p. 508.
- 73.** Cesare Pietrojusti, *Cosa e come mettere in comune*, in "Come spiegare a mia madre che ciò che faccio serve a qualcosa?", (Paliano, Foresteria comunale di Poggio Romano, 20 giugno-31 luglio 1997), Milano, Charta, 1998, pp. 15-16.
- 74.** *Invito alla Quadriennale*, volantino di invito, 1996. Una parte del testo è stata pubblicata in Adachiara Zevi, *La Quadriennale del consociativismo*, "L'architettura. Cronache e storia", XLII (489-90), 1996, pp. 472-473.
- 75.** *Invito alla Quadriennale*, volantino di invito.
- 76.** Cesare Pietrojusti, *Cosa e come mettere in comune*, in "Come spiegare a mia madre che ciò che faccio serve a qualcosa?", Progetto Oreste 0. Un'esperienza comunitaria di scambio di informazioni, idee, lavori e di elaborazioni di progetti comuni tra artisti visivi italiani, cit., p. 16.
- 77.** *Ibidem*.
- 78.** Cesare Pietrojusti, *Doppio legame. Trappola neoliberista e controparadosso artistico*, "Opera Viva", 9 maggio 2016, <https://operavivamagazine.org/doppio-legame-trappola-neoliberista-e-controparadosso-artistico/> (ultima consultazione 13/02/2023).
- 79.** Laura Leuzzi, *Cesare Pietrojusti. Liste, classificazioni, cataloghi: istruzioni per l'uso*, "RoLSA. Rivista online di Storia dell'Arte", Dipartimento di Storia dell'arte, Università di Roma "La Sapienza", 10, 2008, pp. 91-92.
- 80.** *Studi Ricerche Contemporanee*, in *Detonazione! Percorsi, connessioni, e spazi altri nella controcultura romana degli anni Novanta*, cit., p. 509. Le registrazioni dei due incontri del 21 ottobre e dell'8 novembre 1996 si trovano al seguente link: <https://www.polegri.net/src/incontri-in-via-dei-serpenti-a-roma/> (ultima consultazione 10/02/2023).
- 81.** *Residenze estive. Incontro tra artisti e poeti*, n. 1, (Duino Aurisina, 29 luglio-5 agosto 2000), Trieste, Il ramo d'oro, 2000. Il testo è parte di Cesare Pietrojusti, *Virtù e limiti dell'agire collettivo*, in *Preview. XIII Edizione della Rassegna di Arte Contemporanea*, (Castel San Pietro Terme, Sala Cassero e Sala Fienile, 5 novembre-3 dicembre 2000), a c. di Gino Gianuzzi e Mauro Manara, Castel San Pietro, 2000.
- 82.** *Studi Ricerche Contemporanee*, in *Detonazione! Percorsi, connessioni, e spazi altri nella controcultura romana degli anni Novanta*, cit., p. 509.
- 83.** Patrizio Pica, *Non è vero*, 2003, <https://www.kathodik.org/2003/02/06/non-e-vero/> (ultima consultazione 13/02/2023).
- 84.** Lucilla Meloni, *op. cit.*, pp. 237-239.
- 85.** *Studi Ricerche Contemporanee*, volantino, in *Detonazione! Percorsi, connessioni, e spazi altri nella controcultura romana degli anni Novanta*, cit., p. 511.
- 86.** *Città Natura. Mostra internazionale d'arte contemporanea*, (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 aprile-21 giugno 1997), a c. di Carolyn Christov-Bakargiev, Ludovico Pratesi, Maria Grazia Tomeo, Roma, Fratelli Palombi, 1997.
- 87.** *Studi Ricerche Contemporanee*, in *Detonazione! Percorsi, connessioni, e spazi altri nella controcultura romana degli anni Novanta*, cit., p. 510.
- 88.** Dalle dieci locandine che accompagnavano l'evento.
- 89.** Patrizio Pica, *op. cit.*
- 90.** Giuseppe Polegri, mail all'autrice, febbraio 2023.
- 91.** Dal programma di A.C.T.
- 92.** <https://www.polegri.net/src/res-publica/> (ultima consultazione 24/02/2023).
- 93.** Giuseppe Polegri, mail all'autrice, febbraio 2023.
- 94.** <https://www.1nd3x.com/larsenlombriki/rotor/larsenlombriki/> (ultima consultazione 13/02/2023).
- 95.** L'articolo descrive la disordinazione operata da Luther Blissett nel giugno 1995; vedi Associazione Psicogeografica Romana, "Rotor", n. 2, s.d., n.n.
- 96.** Uno dei gruppi formatisi intorno al 1997 era

la *Chiesa Scientifica dell'Antitesi*, di cui aveva fatto parte Edoardo De Falchi, che ha scritto che “essa è esistita sebbene in modo estremamente metaforico”; essa era “contenitore impossibile per ossimori, paradossi, contraddizioni logiche”, e, visto il suo carattere paradossale, non risulta sia mai stata sciolta (Giuseppe Polegri, mail all'autrice, febbraio 2023).

97. Edoardo De Falchi, *op. cit.*, p. 185.

98. *Fuori Uso in Provincia. Mercato Globale*, (Montesilvano, Ex Colonia Stella Maris, 30 agosto-30 settembre 1997), Pescara, Arte Nova, 1997, p. 72. Si vedano anche la locandina della manifestazione e le immagini al seguente indirizzo: <https://www.polegri.net/src/festa-alias/> (ultima consultazione 13/02/2023).

99. *Ibidem*.

100. https://www.1nd3x.com/larsenlombriki/rotor/dire_fare_abolire.htm (ultima consultazione 13/02/2023).

101. Negli anni Duemila le operazioni sono continue attraverso varie forme, per cui si rimanda ad approfondimenti successivi. Oltre alla *Chiesa Scientifica dell'Antitesi*, i Larsen Lombriki hanno continuato a operare secondo il percorso tracciato da Studi Ricerche Contemporanee – due esempi sono il *Massacro Romanzo* presentato a Roma nel 2003, organizzato dai Larsen Lombriki “sezione arte” (dal comunicato stampa dell’evento) e la mostra *Undergrround Nightmares*, organizzata a Roma in concomitanza con l’uscita dell’album *Free from deceit or cunnings* nel 2005 (Patrizio Pica, mail all’autrice, febbraio 2023; vedi anche <https://www.1nd3x.com/larsenlombriki/underground.htm>, ultima consultazione 23/02/2023). Si ricorda inoltre la fanzine “Studi Ricerche Contemporanee” pubblicata nel 2010.

102. Giuliano Lombardo, *Abitare i confini, “DisordinAzioni”*, n. 4, s.d., n.n., anche in Edoardo De Falchi, *op. cit.*, pp. 179-184. Il progetto era stato presentato in occasione di *Fuori Uso in Provincia. Mercato Globale*.

Album

Storia
del cagnolin Moz-cava
(näs to eleugua tova sott'a la soa cova)



Milano, 1944.

Storia del Cagnolin Moz-Cova *e La favola delle tre ocarine.* Due manoscritti illustrati poco conosciuti di Gabriele Mucchi

Alessandra Ruzzier

Nel 1944, nel pieno della Resistenza antifascista, Gabriele Mucchi si trovava a Milano con la moglie scultrice Jenny Wiegmann Mucchi, entrambi partigiani attivi fra il capoluogo lombardo e Salò.

Mucchi era apertamente antifascista da quando, negli anni Venti, lo squadrismo dilagava in Emilia-Romagna: in quel periodo l'artista frequentava i circoli intellettuali e politici di Bologna, seguendo la propria imprescindibile “necessità morale di essere antifascista”¹.

Negli anni di lotta partigiana Mucchi fu sollecitato dagli amici grafici Albe e Lica Steiner a collaborare alla creazione e produzione di volantini propagandistici contro il regime fascista. Da anni prolifico disegnatore², e ispirato da questi lavori, Mucchi scrisse due favole dall'intento satirico, illustrate e impaginate in completa autonomia, senza alcun legame con editori o stampatori. Le riproduzioni dei manoscritti, rimasti inediti, sono conservate nel Fondo dell'artista presso il Centro Apice dell'Università degli Studi di Milano³.

I due racconti non ebbero una destinazione pubblica, bensì privata: l'artista realizzò i manoscritti per donarli ai nipoti, i figli della sorella Anna, in occasione del Natale 1944. I ragazzi ricevettero l'inusuale regalo solo due anni dopo, nel 1946, con l'aggiunta da parte di Mucchi di una *Prefazione esplicativa*, in cui chiariva gli intenti politici e pedagogici di queste favole: con questi piccoli racconti scritti a mano e illustrati desiderava “riassumere

tutti gli aspetti che, a suo parere, la lotta partigiana avrebbe dovuto rappresentare per i nipoti”⁴, ribadendo il senso della Resistenza stessa con “un'approssimativa semplificazione del rapporto tra popolo, capitalisti e nazifascisti”⁵.

Il primo testo, intitolato *Storia del Cagnolin Moz-Cova*⁶, è una favola corredata da diciassette disegni a china nera e penna su carta giallina⁷, mentre il secondo, *La favola delle tre ocarine*, comprende dieci disegni a china nera e penna su carta bianca⁸.

Il protagonista del primo racconto, il mite Cagnolin Moz-Cova, ha la sventura di trovarsi a fronteggiare il prepotente Lupo Nazimarrano che lo vuole divorare. I nomi dei personaggi sono evidentemente allusivi: l'appellativo 'Moz-Cova' – omaggio alla Russia comunista – è un richiamo al fiume Moscova che dà il nome alla città di Mosca, mentre il nomignolo del Lupo antagonista dileggia il nemico nazista. Alla fine della storia il Cagnolino ha la meglio e il Lupo viene ucciso e calpestato “da un uomo in cammino con una falce e un martello, la cui faccia paffuta rivela, davanti a un gioioso sole che ride, i tratti di Stalin”⁹.

I disegni presentano il caratteristico stile grafico di Mucchi, con pochi segni neri ben definiti e marcati, eredità della sua carriera d'illustratore di riviste negli anni Venti e Trenta. Illustrati realisticamente, i personaggi sono caricaturali, con espressioni che tradiscono caratteri ed emozioni ben definite, come nell'illustrazione del primo incontro fra i due antagonisti. E l'ambientazione è particolarmente curata: non mancano raffigurazioni di paesaggi e di elementi architettonici di sfondo – come le griglie ortogonali dei pavimenti o i muretti a secco delle strade percorse dai personaggi – caratterizzati da un’atmosfera neogottiva”¹⁰.

Il secondo manoscritto, *La favola delle tre ocarine*¹¹, è una riscrittura della favola dei

Tre Porcellini. Ancora una volta Mucchi antropomorfizza degli animali. La storia narra di tre sorelle ochette: le due maggiori ritengono d'essere molto più eleganti e intelligenti della piccola, che però dà prova d'intelligenza superiore quando si trovano in difficoltà. Una domenica mattina le ochette, vestite a festa, sulla strada verso la chiesa incontrano un feroce lupo affamato, molto somigliante a quel Lupo Nazimarrano sconfitto dal Cagnolin Moz-Cova nel primo scritto. Per difendersi dal Lupo in procinto di divorarla, la sorella maggiore decide di costruire una casetta di paglia, rivolgendosi a un contadino che l'artista raffigura con falce e martello appesi in bella vista alla cintura; la sorella di mezzo fa invece edificare una casetta di legno da un falegname, nella speranza di ripararsi dall'attacco del lupo, mentre l'ocarina più piccola si fa furbamente costruire una solida casa di lastre di ferro e acciaio senza porta. Come nella storia dei tre porcellini, le due ocarine più grandi finiscono presto divorate dall'ingordo assalitore, che ha distrutto senza sforzo le fragili casette, mentre l'avveduta sorella minore riesce a uccidere il Lupo cattivo rovesciandogli addosso dalla finestra una bacinella d'acqua bollente. In quel momento passa di lì un cacciatore – illustrato da Mucchi nelle vesti di un fiero combattente partigiano – che sventra il lupo e tira fuori, sane e salve, le due eleganti ma sprovvocate sorelle della piccola ocarina.

Anche in questo caso i disegni presentano tratti scuri ben definiti, rivelando la mano “sempre ferma e sicura”¹² di un illustratore che ha ormai decenni d'esperienza alle spalle: le ochette sono raffigurate con linee semplici e continue mentre le espressioni risultano meno marcate rispetto ai personaggi del primo manoscritto. È lasciato molto spazio al paesaggio naturale intorno ai protagonisti, file ordinate di cipressi e sfondi appena abbozzati, ma sempre

presenti. Le strutture architettoniche ricordano i disegni di progettazione che Mucchi realizzava in parallelo a dipinti e illustrazioni.

Reinventando e illustrando con chiarezza didascalica due favolette per bambini, Mucchi si è servito di questa forma narrativa e dell'illustrazione per dare un forte messaggio ai nipoti e ha dichiarato con nettezza la sua posizione a favore della guerra di Liberazione partigiana e antifascista, rappresentata emblematicamente come una contrapposizione tra il male e il bene assoluti, incarnati rispettivamente dai nazifascisti e dai partigiani comunisti, senza lasciar spazio agli Alleati anglo-americani o ad altre forme di opposizione al fascismo. Sono lavori, dunque, di destinazione privata, nei quali Mucchi ha trasformato il semplice linguaggio della letteratura illustrata per l'infanzia in veicolo dei suoi ideali politici di Resistenza e libertà.

1. Gabriele Mucchi, *Le occasioni perdute. 1899-1993*, Milano, Mazzotta, 2001, p. 60.

2. Mucchi aveva iniziato a ricevere le prime commissioni per dei disegni tra il 1926 e il 1927, facendosi conoscere come illustratore negli ambienti dell'editoria milanese. Nei decenni antecedenti alla fine della Seconda guerra mondiale l'artista si era ritrovato a illustrare indistintamente libri e periodici, producendo una copiosa quantità di illustrazioni correlate a un testo letterario e destinate a una pubblicazione editoriale. Illustrò riviste come l'"Almanacco Letterario Bompiani" a Milano e "Die neue Revue" e "Der Querschnitt" a Berlino e produsse anche un gran numero di illustrazioni per vari romanzi, come i due testi d'esordio di Cesare Zavattini negli anni Trenta (*Parliamo tanto di me* nel 1936 e *I poveri sono matti* nel 1937) e i *Promessi Sposi* a metà degli anni Quaranta, o per raccolte di poesie, come i *Sonetti* di Góngora che egli stesso tradusse dallo spagnolo.

3. Centro Apice, Fondo Mucchi, Serie 4 "Illustrazioni", u.a. 1 "Fotocopie di illustrazioni".

4. Fabio Guidali, *Il secolo lungo di Gabriele Mucchi. Una biografia intellettuale e politica*, Milano, Edizioni Unicopli, 2012 p. 213.

5. *Ibidem*.

6. Gabriele Mucchi, *Storia del Cagnolin Moz-Cova (nás to e lengua tova sott'a la soa cova)*, inedito, Milano 1944 [con 17 disegni], citato in *Scritti di Gabriele Mucchi*, in *Gabriele Mucchi: cento anni*, a c. di Raffaele De Grada, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1999, p. 161.

7. Carlo Ludovico Ragghianti, *Gabriele Mucchi: opera grafica fino al 1970*, Milano, Vangelista, 1971, p. 46. Si tratta però unicamente di un riferimento catalografico.

8. *Ibidem*.

9. Fabio Guidali, *op. cit.*, p. 213.

10. Rossana Bossaglia, *L'attività grafica*, in *Gabriele Mucchi: cento anni*, a c. di Raffaele De Grada, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1999, p. 25.

11. *La favola delle tre ocarine*, inedito, Milano, 1944.

12. Rossana Bossaglia, *op. cit.*, p. 25.

a p. 116 e alle pp. 121-143:
Gabriele Mucchi, *Storia del Cagnolin Moz-Cova*
(*nás to e lengua tova sott'a la soa cova*), Milano
1944.

Riproduzioni fotostatiche, Università degli
Studi di Milano, Centro Apice – Archivi della
Parola, dell’Immagine e della Comunicazione
Editoriale, Fondo Gabriele Mucchi,
Serie 4 “Illustrazioni”, u.a. 1 “Fotocopie di
illustrazioni”. Per gentile concessione di
Susanne Arndt Mucchi.

Il caguolin Moz-cova
(näs to e lengua tova sott'a la soa cova)



Storia del cagnolin Moz-cova.

10

Il cagnolin Moz-cova ricevette una mattina una lettera con la quale il cane Dog-bullo, un vecchio amico di casa, lo invitava al pranzo per gli sponsali della figlia Fifiua. Moz-cova vedeva già montagne di salsicciotti, coscie di pollo, mortadelle e pasticcani. Si leccava le labbra. Chiese il permesso di assentarsi per un giorno. Il padrone glielo



11

concesse ben volentieri, perché era un bravo
agnolino. Il giorno dopo di buon mattino
Moz-cova, riempito di regali un sacco da
montagna, si consegnò dal padrone.
Doveva correre in bicicletta almeno
51 Km. per arrivare dall'amico. Il
¹⁴padrone gli raccomandò: « Sta bene
bene attento per la strada, e non far
tardi » - « Sì, signor padrone » . « Su
l'imbrunire è facile far cattivi incontri »
- « Sì, signor padrone ». « Guarda,
che il Lupo Nazimarrano frequenta
le strade di campagna armato di
pistole e parabellum » - « Sì, signor
padrone ». Ma in cuor suo se ne
infischiarava del Lupo Nazimarrano:
lui non vedeva altro che montagne di
salsicciotti, coscie di pollo, ossa

OFFICINA

15



125

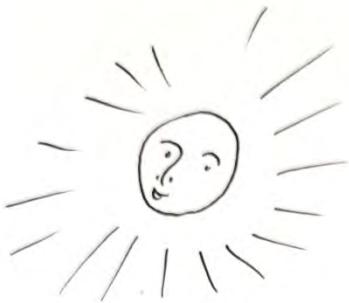
mastodontiche. Si mise
allegramente, con la sua

in strada
bella bici.

18



detta da corsa, e anzi scelse la via più
lunga e tortuosa, anzi andò perfino
a trovare la fidanzata, la cagnolina



Cavalonga, e con
lei, tra un discorso
e l'altro, ci passò
parecchie ore. Si
faceva tardi. 19

Moz-cava riprese
veloce la stra-
da per arriva
re prima dell'

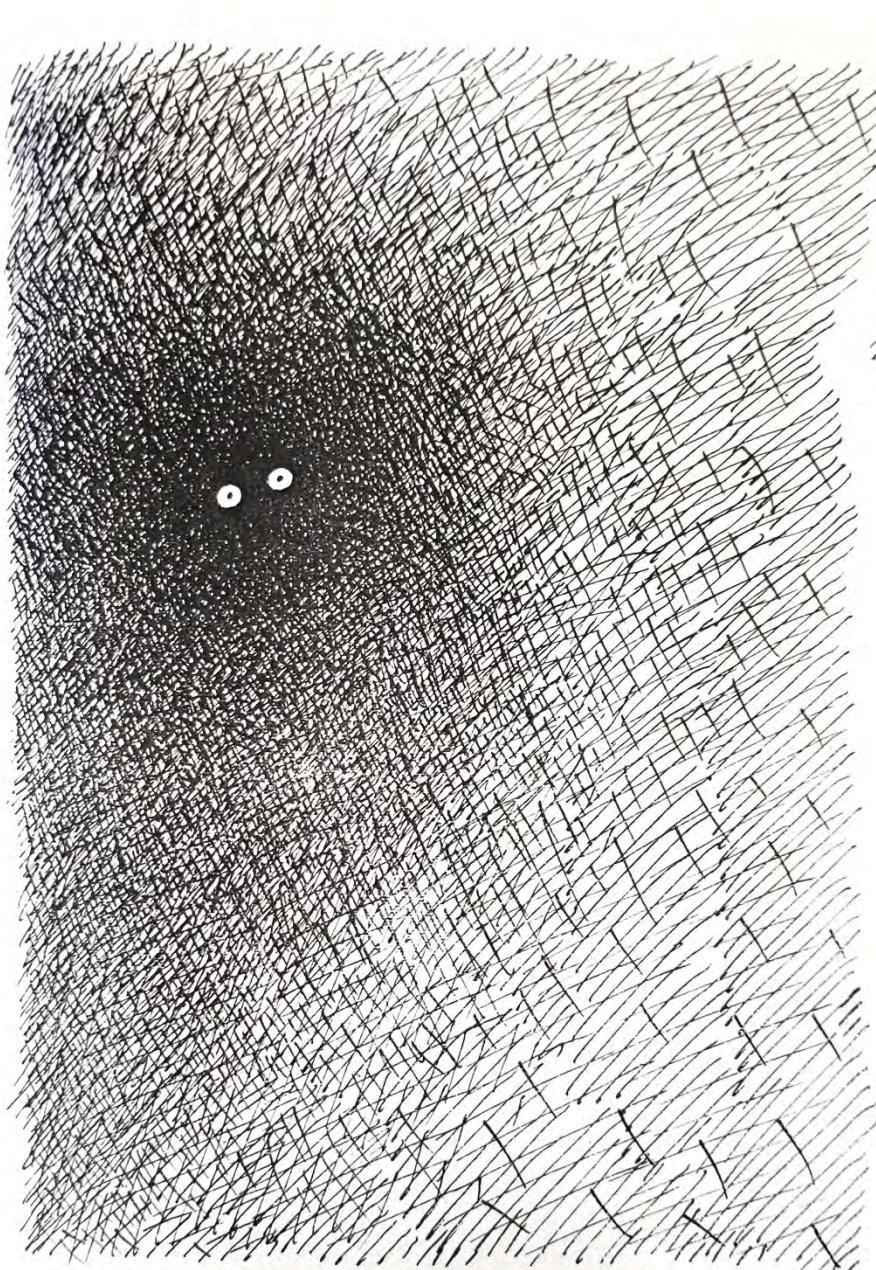


imbrunire. Passa un ponte, passa un pioppo
e già il sole tramontava. Passa un ponte
passa un pioppo, e già era scuro. Passa
un ponte, passa un pioppo e fagiu nel

buio fondo si vedono due luci paurose fosforescenti. Un brivido passò per la schiena del cagnolino Moz-cova. Brrrr. Cosa potevano essere quei due lumi misteriosi? Brrrr... Certo gli occhi del Lupo Nazimarrano. Ma non c'era altra strada. Già Moz-cova pensava di tornare, ma in due salti il Lupo gli fu addosso con artigli zanne ed occhi di fuoco.

- « Ahm! cosa fai a quest'ora per la strada? » - « Ahm! signor Lupo, vado a trovare un amico che sposa la figlia ». « Hai il permesso di circolazione? » - « Ahm! signor Lupo, non l'ho! ». « Hai altri documenti? » - « Ahm, signor Lupo, non ne ho! » - « Allora ti mangio, ahm! » e gli saltò addosso.

« No, signor Lupo, aspetti, aspetti, la prego... » - « Non ho tempo! » . « Un minuto solo!... » - « Che cosa hai nel sacco da montagna? » - « Refali



23

per la sposa» - « Fa vedere! ». Allora,
carne, lardo, ossa, tutta roba di for-
sa nera, e per di più incartata in fogli
dell' Avanti! - « Che cosa è questa roba?
²⁶ Roba di contrabbando, giornali sover-
sic : dunque qua tutto - e te, ti
mangiò in un sol boccone ». Il
cagnolin Moz-cova si sente già le zam-
pe del Lupo nella carne. Il cagno-
lin Moz-cova si sente morire di paura.
« Alli, signor Lupo, mi lasci ancora
qualche ora di vita ; vado a un gran-
zo di nozze, mangero montagne di
salsicciotti, cotechini, coscie di pollo e
pasticciui.... quando ritornero, sa-
rò molto più grasso e appetitoso. Mi
mangi dopo! » - « No, no, subito,
subito, SUBITO. » Al Lupo però
veniva l'acquolina in bocca. Forse il
cagnolin Moz-cova aveva ragione :

dopo sarebbe stato un boccone molto più gustoso. « Ma poi ri tornerai? » - « Ah, sì, signor Lupo, lo prometto! » - « Bada che ogni promessa è debito. All'alba

25



ti aspetto qui. Guai
ate se non vieni.
« Ahimè, non
mancherò, signor
Lupo Nazimarrano »

« Intanto dammi il sacco e la bicicletta »
E il lupo, preso il sacco da montagna con
dentro il lardo, la carne e gli ossi
e inforcata la
bella bicicletta



30

da corsa, se ne
sparì nella notte
buia ridendo fero-
cemente all'idea del buon
boccone. Il povero cagnolino
Moz-cova si mise la strada
ella coda fra le gambe e arrivò che il fe-
stino era quasi alla fine. Erano le 2

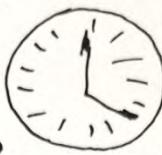
di notte. Dog-Bollo, lo fece subito sedere al suo posto, dove gli eran stati lasciati intatti: salicciotti, una mortadella, un pollo arrosto, mezzo fiambone, biscottini e una bottiglia di vino fino. - « Come mai così tardi, Moz-cova! » - « Ho fatto una scommessa ». « Come mai così pallido, Moz-cova! » - « Non mi sento bene » - « Ma perdiè non mangi, Moz-cova! » - « Non ho appetito ». Lui pensava al Lupo, altro che mangiare! Aggi, tutta quella roba che la mattina lo aveva attratto tanto, ora gli faceva nausea. E tutti lo molestavano con domande importune e sarcasmi.

« E' innamorato, eh! eh! » - « La sifilis gli ha fatto male, eh! eh! » - « Chi non mangia ha mangiato, eh! eh! »

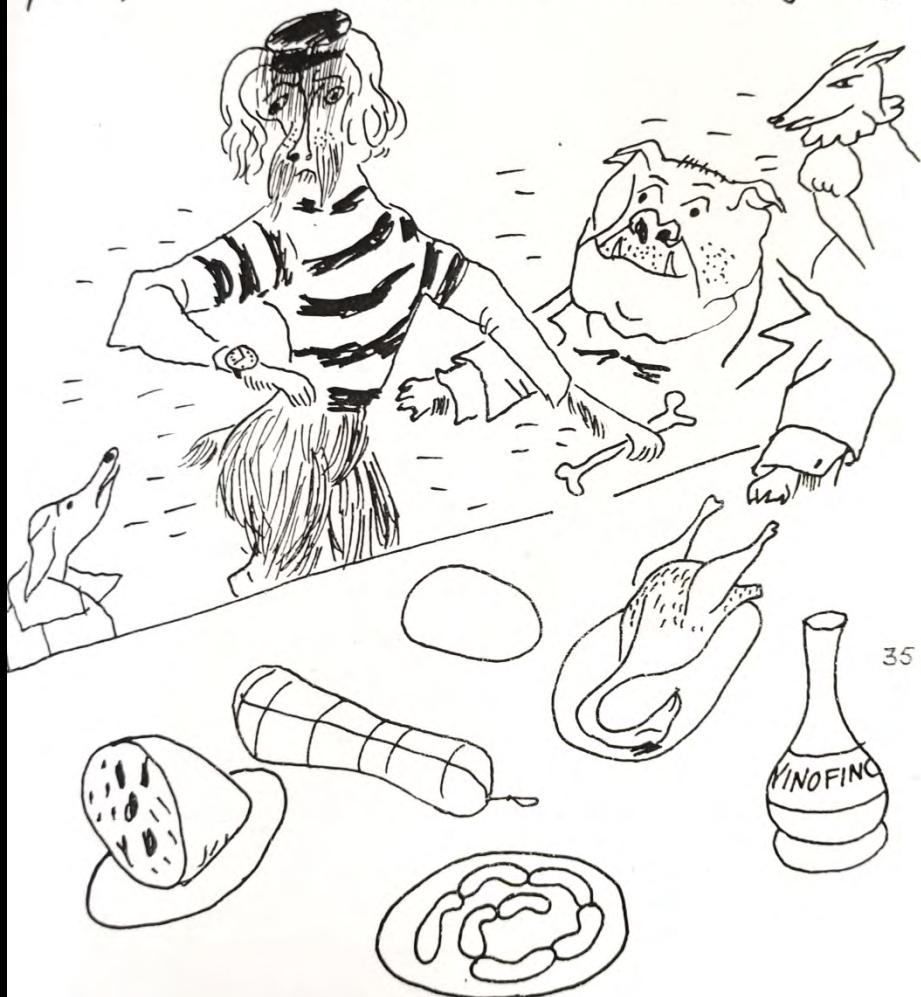
Moz-cova aveva nel piatto solo uno stinco di pollo, e intanto uno strano



to si accorse che eran
Cominciava certo ad
e il lupo aspettava.
Cipitossalmente, prese lo
pollo, salutò appena la compagnia,



sia le 4.
albeggiare
Si alzò pre
stino di





38

meravigliatissima del suo
comportamento, e si mu-
se in strada per il ritor-
no. Gli amici dalla
porta lo guardavano
scuotendo la testa:

«Povero Moz-cova,
che brutta ciera» -

«Povero Moz-cova,
avrà litigato con

la fidanzata» - «Povero Moz-cova, gli
ha dato certo di volta il cervello».

Appena solo, ingoio, senza nemmeno masticarlo, lo stinco di pollo. E si mise a camminare.

Passa un ponte, passa un pioppo e cominciava ad albeggiare.

Passa un ponte, passa un pioppo e si sentivano gli uccelli

39



a cantare. Passa un ponte, passa un pioppo e l'osso era arrivato già in fondo alle budella.

Ecco il Lupo Nazimarrano! Eccolo con

42



Zanne e artigli ed occhi
infocati! « Ahm! ah!
sei venuto! » - « Ahime
sì, Signor Lupo, l'avevo
promesso. » - « Ora ti
maaaaaaaangio! » -
« Un istante ancora! »

«Hai troppe storie per la testa, tu» - «No, signor Lupo, mi lascierò, mi lascierò mangiare, ma ho in corpo tanti buoni pasticci e salsiccie, cascie di pollo e mortadelle: ci ho pensato tutta la strada, mi ci lasci pensare ancora un po' drett'uno.»

- «Macchè pensare e pensare, poche storie, vien qui, comincio dalla testa, ahm!» - «Appunto, appunto di questo volevo parlare: non cominci dalla testa, cominci dal dente tuo, che almeno, mentre lei mi mangia, possa ancora pensare al festino di stasera!»

- «Ah! Ah! sei un pensatore, sei un poeta, vuoi morire soffrando. Ah! Ah! questa mi piace! Ma sì, benissimo, benone. Così mi serberò per ultimo il miglior boccone.» - «Ah, signor Lupo, grazie! Non mi faccia troppo male.» - «Macchè male e non male,

viene qui, voltati, dài, che coi vinci. Ahm!».
Il cagnolino MOZ-cova si voltò, e attenzione
attenzione!: quando il lupo aprì la bocca
per arzannargli il didietro, con un peto
formidabile gli sparò nelle fauci

46



spalancate lo stioco di pollo, che si ficcò
come un dardo nella sola infocata. Il
Lupo Nazimarrano fa un salto indietro,
tossisce, sputa, bestemmia, roteo le
pupille, cerca di levarsi l'osso, non ci riesce

si sente mancare il fiato, soffoca, diventa rosso, poi bianco, poi verde, poi nero, strama buzza gli occhi, s'affiochisce, piega i suoi occhi..... cade morto strozzato.

47



Moz-cova salta
sulla bicicletta,
la sua bella biciclet-
ta da corsa, e
via come il vento!~

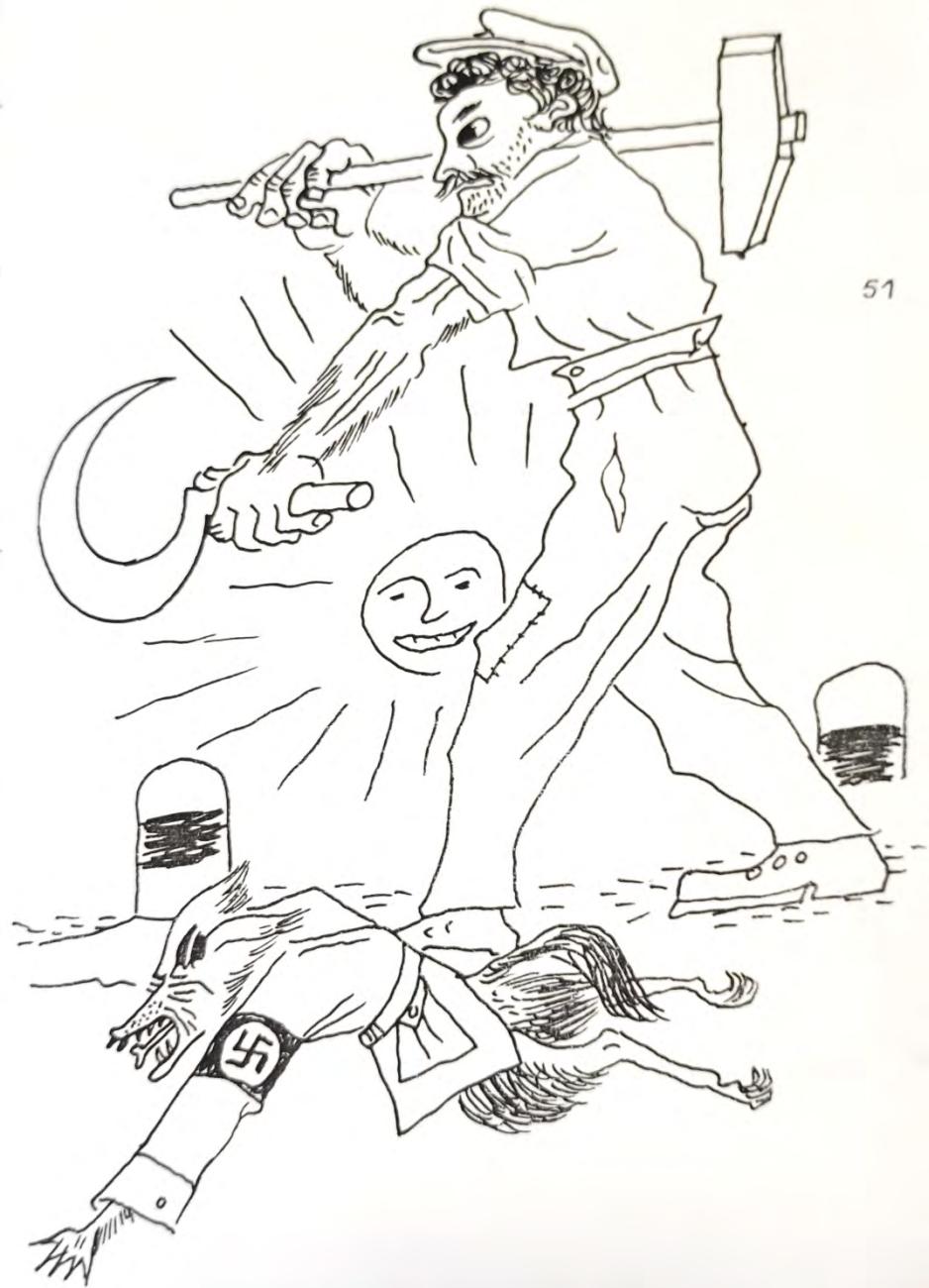
E quando asole alzato i primi operai
passano per quella strada per andare al
lavoro, trovano il Lupo morto, e con
un calao lo buttano da parte.

50

Questa è la storia del Caguoliu Moz-cova
io la racconto, voi fateci la prova.

Fine

51



alle pp. 145-147:
Gabriele Mucchi, *La favola delle tre ocarine*,
Milano, 1944.

Riproduzioni fotostatiche, Università degli
Studi di Milano, Centro Apice – Archivi della
Parola, dell’Immagine e della Comunicazione
Editoriale, Fondo Gabriele Mucchi,
Serie 4 “Illustrazioni”, u.a. 1 “Fotocopie di
illustrazioni”. Per gentile concessione di
Susanne Arndt Mucchi.

C'erano tre ocarine che andavano a spasso una domenica. Erano tre sorelle. Le due maggiori credevano di essere molto più belle, più eleganti e più intelligenti della piccola.



Audavano dunque a spasso una domenica coi loro vestiti da festa quando sulla strada incontrarono il lupo. Il lupo disse "Ah bene! queste tre sorelle

sono così graciotelle, ben pacciate e ben vestite che le voglio mangiare in un boccone! E saltò loro in contro facendo "Ahhh!" Le tre ocarine si spaventarono moltissimo e chi scappava di qua e chi di là. Ma la sorellina minore che si era mantenuta più calma, affrontò il lupo e disse: "Perché ci vuoi mangiare proprio oggi? Non siamo poi tanto grassi se come t'è sembrato a prima vista. Aspetta fino a domani. Stasera siamo invitati a



Cena dalla farfallina che ci darà certo niente e Bene da mangiare. Domani mattina saremo molto più grassi." Il lupo disse "Ehi! Ehi! Se vi lascio andare oggi, domani non vi farete più vedere, niente, niente, in modo che lo mangiare subito." "Ma no, disse l'ocarina minore, se ti prometto che domani ponerezziamo, se ti prometto che domani ponerezziamo, a troveremo alla stessa rotta di strada, e così grassotelle che non ci riconoscerei nemmeno." Al lupo veniva l'acquolina in bocca. "Va beh! disse, ma me lo prometti?" "Te lo prometto". E il lupo le lasciò andare. Le ocarine pensarono subito al da farsi, e la più piccola propose di costruire subito una casetta ben solida, dove rifugiarsi tutte insieme, ma le sorelle pensavano di costruirsi una casetta, ma non certo sui consigli della più piccola. Così si separarono e ognuna pensò di costruirsi la casetta per conto proprio. La più grande andò da un contadino che conosceva e lo trovò che faceva paglia

da un pagliaio. Lo fece di regalarle un po' di paglia, e il contadino ben volentieri gliela diede, anche l'incitò a costruirsela una bella casetta di paglia. Su questa casetta



l'ocarina si rifugiò, contenta di essersi mes-

sa al vicino. La seconda sventò invece da un falagnone, e canturre po' di legno, si fece



anche lei una bella casetta.
Ma la più piccola, che era molto più furbia,

sventò da un fabbro ferrare,
e si fece dare delle lastre di ferro, dei chiodi,
i martelli, le tenaglie
e tutto il



necessario, e col suo aiuto si costruì una magnifica casettina tutta in ferro e acciaio e addirittura senza porta, tanto lei poteva entrare

benissimo anche dalla finestra. All'ora stanchissima il lupo arrivò e con sua meraviglia trovò all'angolo di sotto quella strana casetta che il giorno prima non c'era. Dall'odore

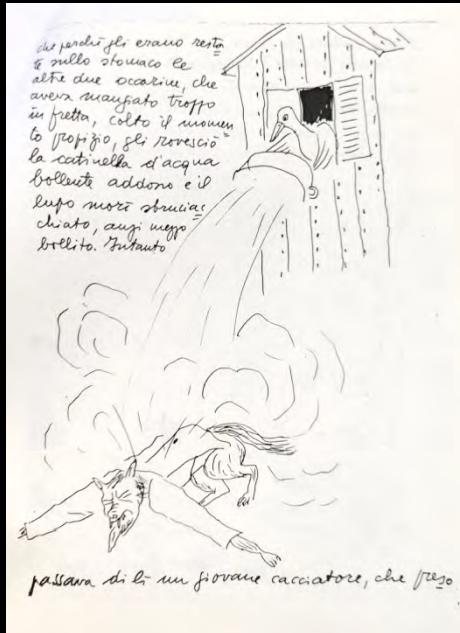


sentì subito che lì dentro c'erano le tre ocarine. Le chia via perché uccissero, ma quel le risposero "Neanche per niente!" Allora il lupo infierì così grido "Va bene, vi penserò ugualmente" e si slanciò contro la casetta di legno. Con un calcio dato

alla porta fece crollare d'un sol colpo tutta la casetta, si voltò addosso all'ocarina e in un solo boccone la mangiò. Poi si rivolse alla seconda casetta con furia e appetito raddoppiati.



La casetta di legno resisté meglio e finì a lungo, ma dopo molti scrolloni fuori e calci il lupo riuscì a scavalcare la porta, entrò e in un solo boccone mangiò la seconda ocarina. Corse poi alla terza casetta.



**Rarità, riscoperte
e segnalazioni**

Bruno Munari - Struttura continua N. 018 smontabile e componibile in modi diversi.

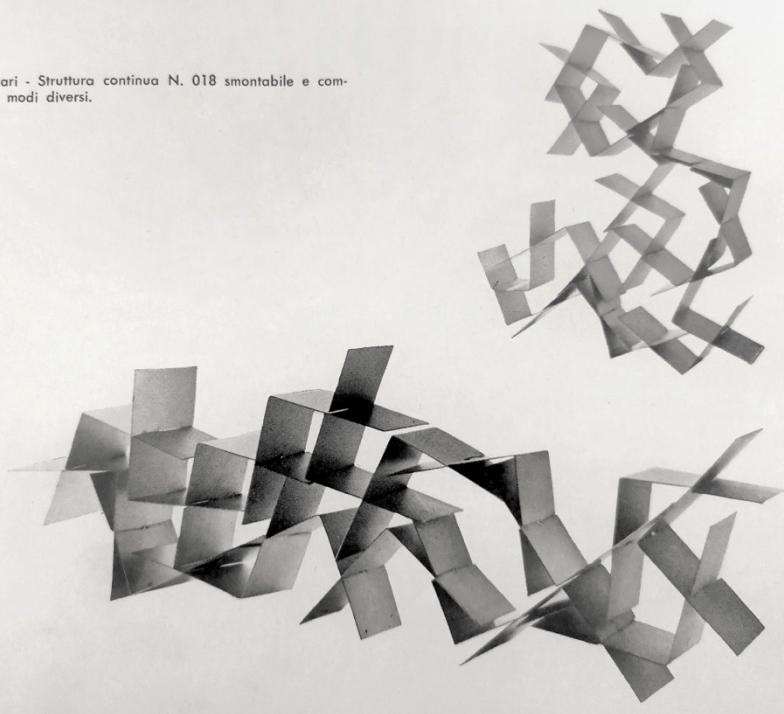


Fig. 1. Bruno Munari, *Struttura continua N. 018*, 1961, in *Almanacco Letterario Bompiani 1962*, Milano, Bompiani Editore, 1961, p. 179. Università degli Studi di Milano, Centro Apice – Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale, Fondo Bompiani

Aleatorietà e permutabilità nelle ricerche astratto-concrete in Italia. *Struttura continua N. 018* di Bruno Munari, *Immagini ottenute sostituendo ai numeri i quadrati di Davide Boriani* e *Random walks by random numbers* di Grazia Varisco

Irene Cimò

A partire dagli anni Cinquanta del Novecento si assiste a un sempre maggiore interesse da parte degli artisti astratto-concreti e cinetici nei confronti dei principi alla base dello sviluppo scientifico-tecnologico del periodo. Non sorprende, quindi, trovare esempi in cui regole matematiche, geometriche e fisiche vengono adottate anche in campo artistico, decontextualizzate e reimpiegate come veri e propri mezzi per la realizzazione delle opere, arrivando a risultati sorprendenti. Sono, così, utilizzate tecniche quali permutabilità e aleatorietà – quest'ultima ripresa dal fondamentale lavoro di John Cage.

Trattare il caso come tema o, per meglio dire, come vero e proprio strumento di lavoro nel contesto dell'arte contemporanea significa necessariamente confrontarsi con l'eredità lasciata dall'esperienza dadaista e surrealista. Nel secondo Novecento, sono diversi gli artisti che dimostrano di aver accolto e rielaborato le novità portate dalle sperimentazioni di quel periodo, *in primis* da Marcel Duchamp. A questo proposito, è evidente l'importante contributo di Cage, che dal 1951 sfrutta regolarmente i principi della casualità all'interno del processo compositivo dei propri brani: nascono così *Sixteen Dances*, *Concerto for prepared piano and orchestra*¹ e *Music of changes*². Si tratta delle prime tre opere scritte usando le tecniche aleatorie, che il pianista americano ricava dalla lettura del

*Libro dei mutamenti*³ – l'antico oracolo cinese, detto anche *I ching*, che interpreta la realtà sulla base delle combinazioni dei suoi sessantaquattro esagrammi –, unita alle teorie estetiche indiane e Zen, che l'artista scopre e approfondisce tra il 1947 e il 1948, frequentando i corsi di Daisetz Teitaro Suzuki, presso la Columbia University, integrandoli con i testi di Ananda K. Coomaraswamy.

Coniugando le tecniche divinatorie delle filosofie orientali⁴ con il caso – di chiaro stampo duchampiano –, Cage rifiuta ogni forma di intenzionalità e coinvolgimento nell'atto creativo, al fine di ottenere la completa originalità dell'opera finale, nonché di avvicinarsi il più possibile alla realtà, dominata, infatti, dalla casualità. In quest'ottica, se il dato aleatorio si fa elemento indispensabile, è altrettanto vero, però, che comporta anche degli aspetti più problematici: in alcuni casi può portare a un eccesso di virtuosismo, il quale sfocia, nelle situazioni più estreme, nell'irrealizzabilità della *performance* stessa – o anche solo di alcune sue parti –⁵, mentre in altri può essere visto come una vera e propria rinuncia alla composizione da parte del musicista. Sempre a questo proposito, il 6 aprile 1981, in occasione di un'intervista con Merce Cunningham presso il Walker Art Center, John Cage afferma: “Ci sono persone che pensano io sia schiavo di queste operazioni che hanno a che fare col caso, ma io in realtà sono loro grato, in quanto penso che la musica sia qualcosa di utile, come una boccata d'aria fresca o [un sorso di] acqua limpida”⁶.

All'aleatorietà si aggiunge poi l'indeterminazione, che prevede l'assenza di indicazioni precise sulla partitura, lasciando così una sempre maggiore libertà all'esecutore del brano⁷.

Nel 1958, Cage tiene alcuni seminari a Darmstadt con il collega Karlheinz Stockhausen, portando così in Europa le novità della sua ricerca, che influenzano artisti

quali Giuseppe Chiari, Juan Hidalgo, Walter Marchetti, Nam June Paik e La Monte Young, mentre all'inizio dell'anno successivo si sposta a Milano per collaborare con lo Studio di Fonologia della RAI, al tempo diretto da Bruno Maderna⁸. Qui realizza una nuova versione di *Fontana Mix* – brano composto nel 1958 – con la supervisione tecnica di Marino Zuccheri⁹. Molto famosa è anche la sua partecipazione al programma televisivo *Lascia o raddoppia*, condotto da Mike Bongiorno: presentandosi come esperto di micologia, nel corso delle puntate si aggiudica un montepremi di circa cinque milioni di lire¹⁰. Durante la sua permanenza al quiz, Cage ha modo di esibirsi in diversi momenti: si ricordano alcuni estratti da *Sounds of Venice, Water Walk* – scritti appositamente per l'occorrenza e che riprendono alcune parti del già citato brano *Fontana Mix* – e *Amores*¹¹. È la prima vera occasione per l'artista di proporre la propria musica al vasto pubblico italiano, che però non si dimostra particolarmente predisposto ai suoni e alle tecniche inediti, come si può evincere dai diversi articoli pubblicati in quel periodo. Venerdì 30 gennaio 1959, esce sul "Corriere della Sera" un commento di Giuliano Gramigna, il quale si riferisce al pianoforte utilizzato dal compositore come "uno strumento così condizionato, dal quale la musica usciva con un timbro acido e sfuggente piuttosto singolare"¹² e continua riportando il pensiero di uno scettico Mike Bongiorno, il quale afferma che il suono sembra provenire da un pianoforte scorciato¹³. In un ulteriore articolo si legge: "Il signor Cage, seguace di Schönberg, ha dato, extra, un saggio della sua musica, poco convincente Mike Bongiorno, e poco anche il pubblico in sala"¹⁴. Nello stesso periodo, l'artista americano ha modo di esibirsi negli spazi meneghini in altre occasioni: a gennaio, presso l'Ambrosianum di via delle Ore¹⁵ e ad aprile,

al Teatro Nuovo, in occasione della rassegna de *I pomeriggi musicali*¹⁶. Sempre nel 1959, viene pubblicato sul primo numero della rivista "Azimuth" un articolo intitolato *Spazio vuoto e spazio pieno*, scritto da Yoshiaki Tono, in cui viene affrontato il tema del silenzio, caro a Cage. La sua "musica muta"¹⁷ oltre ad essere paragonata alla tela bianca di un pittore, viene riletta secondo la cultura orientale, in cui l'assenza di suono o di colore non è altro che l'infinita possibilità di creazione per l'artista¹⁸. A due anni di distanza dall'esperienza di John Cage in Italia, Umberto Eco scrive *La forma del disordine*, un interessante testo critico pubblicato all'interno dell'*Almanacco Letterario Bompiani 1962* nel quale riflette proprio sulla relazione tra arte, progresso scientifico-tecnologico e caso¹⁹. Il ragionamento dell'autore parte da una chiara premessa: l'arte è sempre attenta alle novità offerte dalla scienza, le coglie confusamente, cercando, in ultimo, di riuscire a reinterpretarle attraverso le immagini²⁰. Eco mette, quindi, in luce come le due discipline stiano scoprendo il caso, approcciandovisi in modi ovviamente diversi: da una parte, si possono trovare "i tecnici della nuova cosmologia statistica [che] restano schivi e silenziosi nei grandi monasteri sterilizzati eretti dalla Chiesa Industriale"²¹, mentre, dall'altra, si trovano gli artisti, i quali tentano di dare una vera e propria forma al caso, ricercandolo e arrivando anche al punto di riuscire a prevederlo, attraverso la programmazione. Per farlo, il pittore-programmatore si serve delle regole della probabilità statistica stessa: partendo da forme geometriche basilari, appartenenti al rigoroso campo della razionalità, applica i principi di rotazione e permutazione, per arrivare a un risultato finale libero, svincolato da leggi prestabilite, aperto – proprio come la natura. Attraverso questa operazione, l'artista ottiene comunque una certa regola-

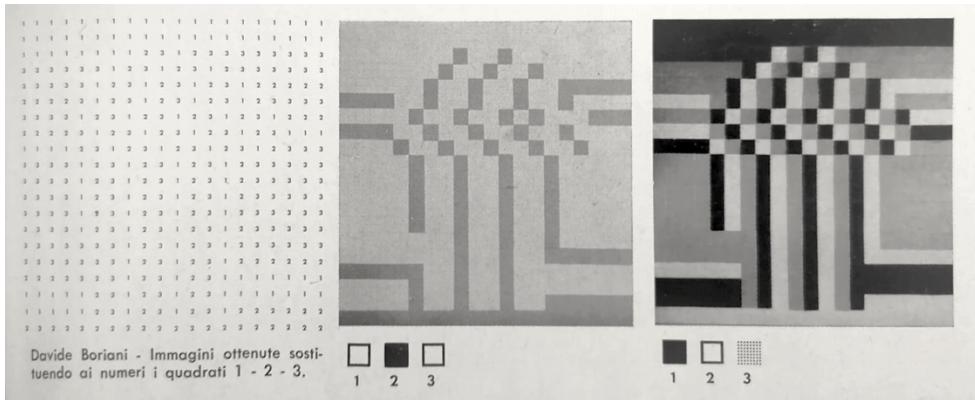


Fig. 2. Davide Boriani, *Immagini ottenute sostituendo ai numeri i quadrati 1-2-3*, 1961, in *Almanacco Letterario Bompiani 1962*, Milano, Bompiani Editore, 1961, p. 181. Università degli Studi di Milano, Centro Apice – Archivi della Parola, dell’Immagine e della Comunicazione Editoriale, Fondo Bompiani

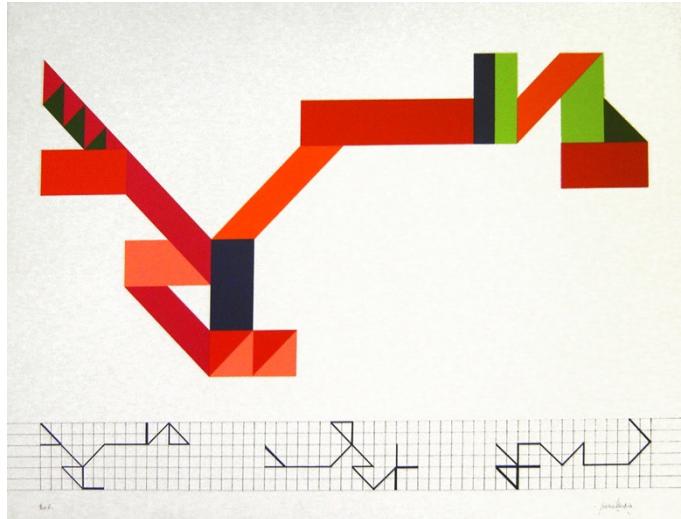
rità e proporzione, rinunciando però al completo controllo sull’opera e, quindi, alla sua univocità, a favore di una compresenza di possibilità²².

Il saggio di Umberto Eco²³ oltre ad essere un importante strumento per comprendere come la pratica artistica cerchi di sfruttare l’aleatorietà adottando anche un approccio scientifico, è accompagnato da riproduzioni di opere di arte cinetica e programmata, ma non solo²⁴. Tra queste ne spiccano due: *Struttura continua N. 018 smontabile e componibile in modi diversi* di Bruno Munari (fig. 1) e *Immagini ottenute sostituendo ai numeri i quadrati 1-2-3* di Davide Boriani (fig. 2). Si tratta di due lavori molto diversi dal punto di vista formale, ma che ben esemplificano quanto esposto nel testo.

A partire proprio dal 1961, Bruno Munari realizza le *Strutture continue*, oggetti che lui stesso definisce “estetici”²⁵, formati da sottili elementi modulari metallici, piegati a novanta gradi, in modo da formare un angolo retto, i cui lati misurano dieci centimetri di lunghezza e cinque di larghezza²⁶. Sulla piega presentano un taglio che permette loro di incastrarsi gli uni con gli altri, andando a creare in-

finite composizioni diverse, mantenendo sempre le loro caratteristiche strutturali – fenomeno che si trova anche in natura, come nel caso dei cristalli, i quali sono formati da parti uguali, aggregate però in modi diversi²⁷. È chiaro come il dato aleatorio giochi un ruolo centrale in questo tipo di operazione, in quanto permette di ottenere svariate combinazioni nel tempo²⁸: il risultato finale è un oggetto estremamente sperimentale che si appropria dello spazio circostante attraverso lo sviluppo casuale delle forme dalle linee spezzate che lo compongono. Alla luce di quanto scritto, risulta ancora più interessante la descrizione che Lea Vergine fa di Munari, il quale “rovescia le situazioni, *le smonta e le ricompone* in chiave diversa; concilia e non oppone la natura all’artificio”²⁹. Figura eclettica e versatile, punto di riferimento per artisti e designer di diverse generazioni, nel 1960 si avvicina ai membri del Gruppo T, partecipando alla loro prima mostra collettiva, *Miriorama 1*, presso gli spazi della Galleria Pater di Milano³⁰: non deve perciò sorprendere trovare le riproduzioni di alcune sue opere all’interno dell’*Almanacco Letterario Bompiani 1962* insieme a

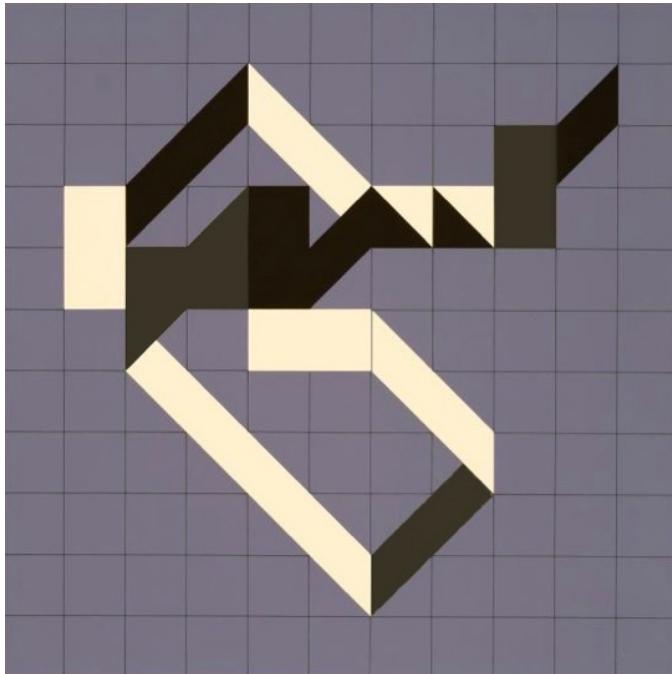
Figg. 3-5
Grazia Varisco, *Random walks by random numbers*,
1972-1974. Milano,
Archivio Grazia Varisco



quelle di Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele Devecchi e Grazia Varisco. Da sempre coinvolto nello studio sul dinamismo – basti pensare al suo esordio in occasione della *Mostra di trentaquattro pittori futuristi* presso la Galleria Pesaro di Milano del 1927³¹ o, ancora, alla realizzazione nel 1935 delle prime *Macchine inutili*, sculture mobili formate dall’assemblaggio di sagome in cartoncino e vetro soffiato, tenute insieme da sottili aste di legno e fili di seta³². Nel 1945, progetta *Ora X*, una sveglia dal meccanismo a molla, sulle cui lancette sono attaccati dei semidischi trasparenti – uno giallo, uno blu e uno rosso – in modo che sovrapponendosi creino un nuovo colore: realizzata in serie solo a partire dal 1963, può essere considerata un’opera di arte programmata *ante litteram*³³. Dal 1953 inizia a sperimentare con la luce polarizzata: facendola interagire con superfici riflettenti, Munari anticipa di fatto le ricerche e le tecniche adottate poi dai cinetici³⁴. Di ben altra natura è invece *Immagini ottenute sostituendo ai numeri i quadrati* di Davide Boriani. Partendo dalla distribuzione apparentemente casuale su righe

e colonne dei numeri 1, 2 e 3 su una superficie quadrata, l’artista compie la stessa operazione in due momenti diversi, con una leggera differenza. La prima volta associa un quadrato bianco al numero 1, nero al numero 2 e ancora bianco al numero 3, mentre la seconda volta associa un quadrato nero al numero 1, bianco al numero 2 e grigio al numero 3. Il risultato finale è molto interessante: si creano composizioni geometriche astratte e bidimensionali, attraverso uno stimolante processo di permutabilità da numero a immagine. In entrambi i casi, infatti, le cifre usate in partenza scompaiono, lasciando il posto a un segno grafico estremamente curato³⁵.

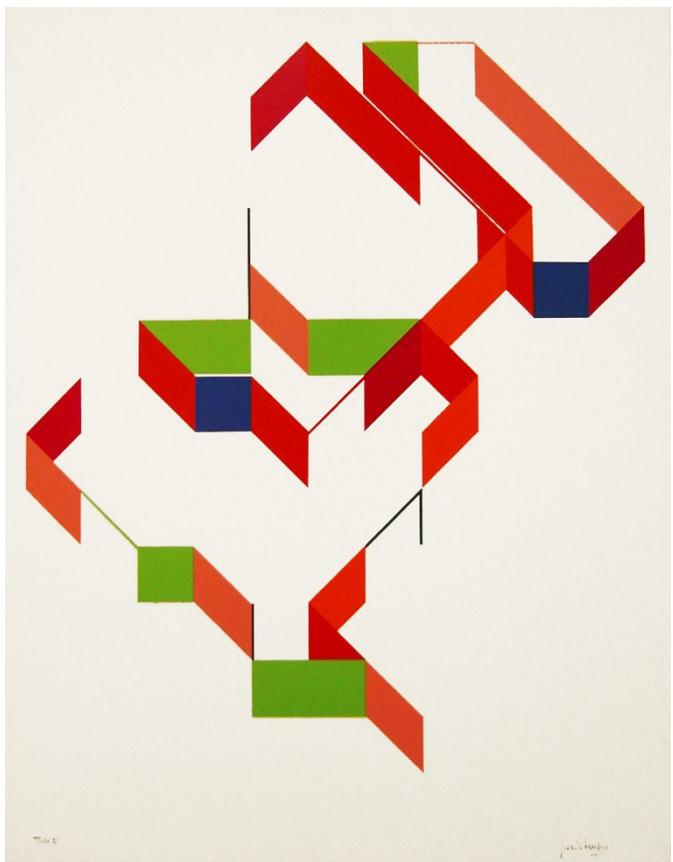
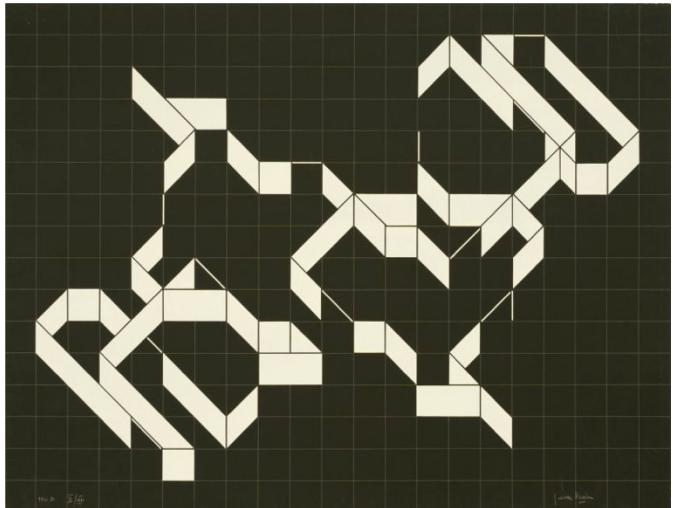
E importante notare come l’opera di Boriani espliciti tutto il processo creativo, aggiungendo una legenda che permette al lettore di seguire tutti i passaggi: osservando il risultato finale si può comunque capire quali numeri specifici si celino dietro i singoli quadrati. Ad unire le due anime delle opere di Munari e Boriani appena citate, si trova *Random walks by random numbers* (figg. 3-7), un importante ciclo di serigrafie che



Grazia Varisco realizza all'inizio degli anni Settanta³⁶.

Tra il 1972 e il 1974, l'artista milanese dedica, infatti, la propria attenzione alla relazione tra scienza e caso a partire dalla scoperta dell'esistenza dei numeri casuali, valori usati nella matematica statistica, così come in altre discipline scientifiche, per prevedere o verificare alcuni programmi³⁷. Decide, quindi, di sfruttarli come un vero e proprio strumento artistico: servendosi, infatti, di tabelle di venticinque cifre casuali, contenute nell'intervallo tra zero e nove, Varisco associa in maniera arbitraria un colore, un segno grafico e una direzione a ciascun numero³⁸. Il risultato finale consiste in composizioni geometrichi bidimensionali e astratte, che sostituiscono i numeri di partenza, i quali scompaiono completamen-

Figg. 6-7
Grazia Varisco, *Random walks by random numbers*,
1972-1974. Milano,
Archivio Grazia Varisco





RANDOMITA' (random walks by random numbers)
cinque serigrafie di
grazia varisco
con testo di gillo dorfles
cartella stampata per le
edizioni del naviglio milano
in 60 esemplari
numerati e firmati dall'artista



Fig. 8
Invito della mostra
Grazia Varisco. Random walks by random numbers,
Milano, Galleria del
Naviglio, 1974. Milano,
Archivio Grazia Varisco

Fig. 9.
Gillo Dorfles, *Randomità e*
Grazia Varisco, Indicazioni
per la lettura dei Random
walks, dalla cartella *Random*
walks by random numbers.
Cinque serigrafie di Grazia
Varisco, Milano, Edizioni del

Naviglio, 1974. Milano,
Archivio Grazia Varisco

te³⁹. Ecco, allora, che aleatorietà e permutabilità si incontrano e si fondono. Con questo metodo realizza cinque serigrafie, stampate in sessanta esemplari, che prendono, appunto, il titolo di *Random walks by random numbers*; vengono presentate alla Galleria del Naviglio di Carlo Cardazzo nel dicembre del 1974 (fig. 8), accompagnate in catalogo da *Randomità*, un testo critico di Gillo Dorfles⁴⁰. Oltre a spiegare la genesi e il processo per la realizzazione delle opere in questione – “Grazia Varisco [...] si è imbattuta un paio d’anni or sono – (quasi ‘per caso’, è il caso di dire) – in alcune misteriose tabelle: quelle dei numeri casuali [...]. Ogni tavola è stata composta partendo da un gruppo di numeri casuali, che costruiscono una determinata ‘figura’, un determinato *pattern*, fedele al gruppo numerico, per quanto riguarda il percorso, ma senza però che il colore e la dimensione dello schema siano vincolati ad altri parametri matematici”⁴¹ – il critico pone l’accento su due aspetti: il primo riguarda il ruolo centrale del caso, che rende impossibile anche all’artista di prevedere il risultato finale delle opere che lei stessa realizza, mentre il secondo mette in luce la relazione che si viene a creare tra aleatorietà – rappresentata dalle tabelle numeriche – e libero arbitrio – dato dai colori e dalle forme associati ai valori⁴².

Le “curiose e avvincenti tavole serigrafiche”⁴³ non consistono solo nel risultato grafico finale, bensì anche nell’incontro tra caso e programmazione, *randomità* e irregolarità, novità e ordine⁴⁴.

Al fine di permettere al pubblico di comprendere fino in fondo il funzionamento dell’opera, Grazia Varisco stessa redige le *Indicazioni per la lettura dei Random walks*, inserite insieme al testo di Gillo Dorfles all’interno della cartella con le cinque serigrafie realizzata per le Edizioni del Naviglio (fig. 9). Si tratta di un vero e proprio schema operativo in cui l’arti-

sta illustra tutti i passaggi che le hanno permesso di permutare i numeri casuali in segni grafici bidimensionali: di ogni tavola vengono esplicitate le cifre di partenza, disposte in cinque righe e cinque colonne, il percorso di lettura e anche le direzioni e i colori associati, che cambiano di volta in volta⁴⁵.

Alla base delle tre ricerche artistiche si può notare un grande interesse per i modelli matematici perfezionati in quegli anni nell’ambito scientifico al fine di descrivere la complessità del reale. Nonostante la grande differenza tra le opere prese in esame, è interessante notare, però, il dialogo che si crea tra loro: come si può vedere in *Struttura continua N. 018* di Munari e in *Random walks by random numbers* di Varisco, il dato aleatorio non si limita a fungere da strumento per la realizzazione delle opere, bensì ottiene un ruolo preminente, si potrebbe dire di co-autore. In entrambi i casi, infatti, l’artista rinuncia al pieno controllo sul lavoro, affidando proprio al caso la sorte del risultato finale – si tratta, però, di un processo non esplicitato in tutte le fasi all’interno dell’opera. Boriani, al contrario, dichiara tutti i passaggi – da numero a segno grafico – già a partire dal titolo didascalico – *Immagini ottenute sostituendo ai numeri i quadrati* – in modo da palesare l’azione della permutabilità quale strumento principale del suo lavoro.

- 1.** Giorgio Zanchetti, *John Cage. Alle radici delle seconde avanguardie*, Milano, Archivio di Nuova Scrittura, 1993, p. 60. Le informazioni relative a John Cage sono tratte principalmente dal testo citato e da: Gillo Dorfles, *L'intervallo perduto*, Torino, Einaudi, 1980 e Mark G. Jensen, *John Cage, chance operations, and the chaos game: Cage and the I ching*, "The Musical Times", CL (1907), estate 2009, pp. 97-102.
- 2.** *Ibidem*.
- 3.** *Ibidem*.
- 4.** Nello specifico, le tecniche divinatorie citate coinvolgono l'uso di tabelle con la combinazione dei sessantaquattro esagrammi in otto tetramigrammi.
- 5.** In *Musica sperimentale* – testo pubblicato per la prima volta in "The Score and I.M.A. Magazine", II, giugno 1955 e ripubblicato in John Cage, *Silenzio. Antologia da Silence e A year from Monday*, a c. di Renato Pedio, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 32-36 – Cage risponde con fermezza a questo genere di "accusa": "Comporre è una cosa, eseguire un'altra, ascoltare un'altra ancora. Cosa possono avere a che fare l'una con l'altra?".
- 6.** John Cage, *Chance Conversations: An Interview with Merce Cunningham and John Cage*, Minneapolis, Walker Art Center, 1981. <https://walkerart.org/magazine/chance-conversations-an-interview-with-merce> (ultima consultazione: 12 gennaio 2023): "Some people think I am the slave of these chance operations but I am grateful to them and [I] think of the music as a utility or something like fresh air or clear water".
- 7.** Giorgio Zanchetti, *op. cit.*, pp. 64-65.
- 8.** Ivi, nota 48, pp. 44-45. In riferimento a Bruno Maderna e allo Studio di Fonologia della RAI, si veda Fred K. Prieberg, *Musica ex machina*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 146-161. In particolare, l'autore riporta l'esperienza di Luciano Berio con il generatore di suoni e di Bruno Maderna, notando che "effettivamente non si ha mai l'impressione che l'arbitrio e il caso abbiano esercitato i loro poteri. La personalità artistica decide senza preoccuparsi di una rigida e prestabilita disposizione 'seriale'. [...] Il lavoro di Maderna ha dimostrato nel frattempo che il compositore può benissimo prendere sopra di sé il rischio della libertà di fronte all'inesauribile e infinita sfera sonora e superare da solo – senza un nascondiglio per la comoda fuga nella struttura – lo stadio della sterilità" (pp.157-158). Si intuisce che Maderna affronti il tema dell'aleatorietà attraverso la propria ricerca musicale prima dell'incontro con Cage nel 1959 – si pensi anche all'opera emblematica *Continuo* del 1958, che sembra riflettere le ricerche delle arti visive di quello stesso periodo, come ad esempio i lavori di Dorazio sempre del 1958, così come gli *Achrome* di Manzoni o le estroflessioni di Castellani del 1959.
- 9.** https://john Cage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=79 (ultima consultazione: 12 gennaio 2023). Nella descrizione del brano viene anche fornito l'aneddoto circa il titolo, in origine *Performance Mix*, ma che Cage decide di cambiare i *Fontana Mix* in onore alla Signora Fontana, sua locataria durante il soggiorno milanese.
- 10.** G.F., *Finisce a giugno il telequiz?*, "Corriere d'Informazione", 27-28 febbraio 1959, p.9.
- 11.** https://john Cage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=191 (ultima consultazione: 12 gennaio 2023).
- 12.** Giuliano Gramigna, *Sbalordisce sul calcio una signora settantenne*, "Corriere della Sera", venerdì 30 gennaio 1959, p. 6.
- 13.** *Ibidem*. L'articolo si conclude con la considerazione che quella di Cage sia "musica da vedere".
- 14.** G.F., *Meglio della Bolognani la nonnina del calcio?*, "Corriere d'informazione", venerdì 30-sabato 31 gennaio 1959, p. 9.
- 15.** *Il concerto di Gimpel*, "Corriere d'informazione", giovedì 22-venerdì 23 gennaio 1959, p.9.
- 16.** *I concerti*, in "Corriere della Sera", domenica 12 aprile 1959, p. 6. Nell'articolo si legge che Cage porta in scena i suoi "suoni eterogenei"
- 17.** Yoshiaki Tono, *Spazio vuoto e spazio pieno, "Azimuth"*, I (1), 1959.
- 18.** *Ibidem*.
- 19.** Umberto Eco, *La forma del disordine*, in *Almanacco Letterario Bompiani 1962*, Milano, Bompiani Editore, 1961, pp. 175-188. All'interno del volume, che riporta come sottotitolo *Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura*, sono presenti altri importanti contributi quali: *Il calcolo proporzionale ovvero l'algebra delle idee* di Rinaldo De Benedetti, *Il metodo binario* e *Il cervello elettronico* – tratti dalla *Storia figurata delle invenzioni*, Milano, Ed. Bompiani, 1961 –, *I nuovi Gutenberg* di Michele Pacifico, *L'analisi linguistica nell'evoluzione mondiale dei mezzi d'informazione* di Roberto Busa S.J., *Verso la "biblioteca elettronica"*: *l'"information retrieval"* di Stanislao Valsesia, *L'automazione nelle ricerche fonetiche* di Carlo Tagliavini, *La storia di un modello meccanico dell'uomo che traduce* di Silvio Ceccato, *Un esperimento di filologia elettronica: l'omogeneizzazione degli indici del Frank e dello Spanke*, l'inchiesta *Le due culture, Tape Mark I* curato da Nanni Balestrini, *Automatopoietica* di

Franco Lucentini, *Breve crestomazia dei più celebri automi e automatari*.

20. Umberto Eco, *La forma del disordine*, cit., p. 175. Scrive Eco: “E l’arte? Attentissima, le antenne tese, coglie confusamente la forma del nuovo mondo in cui l’uomo va abitando e cerca di esprimerlo come può e come deve, per figure”. Continua: “La scienza scopre il Caso? L’arte si butta a corpo morto sul Caso, e lo fa suo”.

21. *Ibidem*.

22. Ivi, p. 176.

23. Per un approfondimento si veda anche: Umberto Eco, *L’informale come opera aperta*, “Il Verri”, V (3), 1961; *Arte programmata, arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta* (Milano, Negoziol Olivetti, maggio 1962), Milano, A. Lucini, 1962; Id., *Opera aperta. Forma e determinazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani Editore, 1962; Giovanni Rubino, *Elettricità e socialismo. Arte programmata della nuova tendenza tra Italia e Jugoslavia (1962-1967)*, Roma, Edizioni Efesto, 2021; *Rethinking philosophy, semiotic, and the arts with Umberto Eco*, a c. di Davide Dal Sasso, Maurizio Ferraris, Ugo Volli, numero monografico di “Rivista di estetica”, (76), 2021; Umberto Eco, *Sull’arte. Scritti dal 1955 al 2016*, a c. di Vincenzo Trione, Milano, La nave di Teseo, 2022; Maria Alicata, *Olivetti ispira i giovani. Le ragioni della mostra Arte programmata. Arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta*, Milano 1962, “Piano b”, VII (2), 2022, pp. 1-21; Lindsay Caplan, *Model. Metaphor, Analogy: The Computational Imaginary in Arte Programmata’s Experimental Environments, 1964-68*, “Piano b”, VII (2), 2022, pp. 22-45.

24. Umberto Eco, *La forma del disordine*, cit., pp. 177-185. In ordine di apparizione, si trovano le seguenti riproduzioni: *Reticolo complesso generato dalla sovrapposizione di due reticolii semplici, uno quadrato e uno triangolare equilatero* di Giovanni Anceschi, *Superficie pulsante N. 11* di Gianni Colombo, *Opera 527 S x A* (e il suo disegno preparatorio) di Enzo Mari, *Superficie magnetica N. 19* di Davide Boriani, *Struttura continua N. 018 smontabile e componibile in modi diversi* di Bruno Munari, *Variazioni su di un reticolo fisso di punti* di Gabriele Devecchi, *Rotoplastik* di Gianni Colombo, *Superficie modulata* di Enrico Castellani, *Immagini ottenute sostituendo ai numeri i quadrati 1-2-3* di Davide Boriani, *In tempi successivi, 4 cerchi attraversano un quadrato nell’ordine di Gianni Colombo, Un aspetto della combinazione tra un segno irregolare tridimensionale e una superficie piana rigata di Soto*, *Opera 305 S x 10* di Enzo Mari, *In dieci tempi nove rettangoli orientati verticalmente decrescono da 9 a 0 mentre nove rettangoli orientati orizzontalmente crescono da*

0 a 9 secondo due schemi diversi di Giovanni Anceschi, *Forma composta da un cerchio, un triangolo, un quadrato e un esagono, che viene analizzata in tre tempi secondo ogni forma componente* di Gabriele Devecchi, *Sferisterio semidoppio* di Grazia Varisco, *Superficie a percorsi fluidi* di Giovanni Anceschi, *Perturbazione cibernetica* di Bruno Munari, *Alcune possibili combinazioni tra le lettere b p d q di Dieter Roth ed Eccentrico tangenziale* di Karl Garstner.

25. Bruno Munari: *Strutture continue al Centro Domus di Milano*, “Domus”, LXIV (724), 1991.

26. *Ibidem*.

27. *Le strutture continue di Munari*, “Domus”, XXV (388), 1962.

28. Bruno Munari: *Strutture continue al Centro Domus di Milano*, cit. È ancora Munari a fornire l’informazione: “Questi moduli si incastrano tra loro anche a caso (meglio) e ne risulta un insieme determinato dal numero dei moduli e dalla forza di gravità che modifica l’assetto geometrico”.

29. Lea Vergine, *L’arte cinetica in Italia*, Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, 1973, p. 2.

30. Lucia Enrini, *Grazia Varisco. Profilo artistico e itinerario della ricerca*, in *Grazia Varisco. 1958-2000*, a c. di Giovanni Maria Accame, Bergamo, Maredarte, 2000, pp. 45-65.

31. Rosa Monaco, *ad vocem Bruno Munari*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 77, 2012.

32. Lea Vergine, *L’arte cinetica in Italia*, cit., pp. 2-3.

33. Aldo Tanchis, *Bruno Munari*, Milano, Idea Books Edizioni, 1986.

34. Lea Vergine, *L’arte cinetica in Italia*, cit., pp. 2-3. A questo proposito, in occasione di una conversazione del 2000 con Marco Meneguzzo, Davide Boriani ricorda così il primo incontro con Munari: “Siamo andati da lui una prima volta, e io gli ho detto che volevo fare delle cose con la luce polarizzata, ed ecco che lui le tira fuori... le aveva già fatte tre anni prima! Poi è venuto lui a cercarci per farci fare i multipli per Danese, e ci ha dato dei buoni consigli, facendoci capire che bisognava curare un po’ anche l’estetica dell’oggetto, cosa abbastanza lontana da noi.” Cfr. Marco Meneguzzo, *Arte programmata 1962: le immagini dell’epoca*, Bergamo, Edizioni Stefano Fumagalli, 2000.

35. Umberto Eco, *La forma del disordine*, cit., p. 181. Si veda anche Riccardo Cuomo, *Luciano Fabro e il Gruppo T. La neovanguardia italiana fra sperimentazioni cinetico-programmate e Arte Povera, “Predella”*, XV (37), 2015, p. 93.

36. Gillo Dorfles, *Randomità in Grazia Varisco. Random walks by random numbers*, Milano, Galleria del Naviglio, 1974.

37. *Ibidem*.

38. Grazia Varisco, *Indicazioni per la lettura dei*

Random walks, in Ead., *Random walks by random numbers. Cinque serigrafie*, Milano, Edizioni del Naviglio, 1974. L'artista scrive: "In ogni tavola lavoro su un blocco di 25 numeri scelto a caso; il programma di lavoro che stabilisco è: 1°) il percorso di lettura dei numeri (che potrebbe essere in orizzontale, verticale, a spirale, circolare, sinusoidale o in altri modi ancora), 2°) la direzione da abbinare ad ogni numero che imposto su verticali, orizzontali e diagonali a 45°, 3°) il colore da abbinare ad ogni numero o a raggruppamenti di numeri (pari, dispari, primi)".

39. Lucia Enrini, *Grazia Varisco. Profilo artistico e itinerario della ricerca*, cit.

40. Pieghetabile della mostra *Grazia Varisco. Random walks by random numbers*, Milano, Galleria del Naviglio, 1974.

41. Gillo Dorfles, *Randomità*, cit.

42. *Ibidem*.

43. *Ibidem*.

44. *Ibidem*.

45. Grazia Varisco, *Indicazioni per la lettura dei Random walks*, cit.

annotazioni





Tranne quando diversamente indicato, i contenuti della rivista sono distribuiti con licenza Creative Commons CC-BY-SA Attribuzione - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale.

citazione: "L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", 20 (21). Recuperato da https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.v20n21_2023



UN MONUMENTO A ROBERTO FRANCESCHI E A TUTTI I CADUTI DELLE LOTTE POPOLARI DAL '45 AD OGGI



*Sloria
del capobu. Hoz.cova
(no te eleguva tene sete de la dia coa)*



Milano, 1944.

L'UOMO NERO

anno XX, nn. 21, ottobre 2023