



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in Storia delle
arti e conservazione dei beni artistici
(ordinamento ex D.M. 270/2004)

Tesi di Laurea

Arte di gruppo:
una selezione dei movimenti
artistici in Italia dagli anni Ottanta
ad oggi

Relatore

Ch. Prof. Nico Stringa

Correlatore

Ch.ma Prof.ssa Stefania Portinari

Laureanda

Agnese Lovecchio

matricola 840068

Anno accademico

2016/2017

INDICE

5	Premessa metodologica
6	INTRODUZIONE. Appunti per una ricomposizione dell'infranto
13	CAPITOLO I. Roma anni Ottanta
17	1.1 <i>Anacronismo</i>
31	1.2 <i>Eventualismo</i>
41	1.2.1 <i>Il gruppo di Piombino</i>
51	1.3 <i>Astrazione povera</i>
61	1.4 Il caso meridionale: <i>l'Officina di Scafati</i>
65	Illustrazioni al capitolo
69	CAPITOLO II. Milano anni Ottanta
73	2.1 <i>Arte Debole</i>
79	2.2 <i>Nuovo Futurismo</i>
87	2.3 <i>Brown Boveri e lo Spazio in Via Lazzaro Palazzi</i>
99	2.4 Il caso settentrionale: <i>Enfatismo</i>
105	Illustrazioni al capitolo
110	CAPITOLO III. Italia anni Novanta
113	3.1 <i>L'Officina bolognese</i>
118	3.2 <i>Medialismo</i>
129	3.3 <i>Da Premiata Ditta s.a.s. a UnDo.Net</i>
140	3.4 <i>Progetto Oreste</i>
156	3.5 <i>Cracking Art</i>
164	Illustrazioni al capitolo
169	CAPITOLO IV. Italia anni Duemila
171	4.1 <i>ZimmerFrei</i>
177	4.2 <i>Laboratorio Saccardi</i>
180	4.3 <i>AI2</i>
185	4.4 <i>Blauer Hase</i>
188	4.5 La "street art" dei <i>Guerrilla Spam</i>
194	Illustrazioni al capitolo
200	Bibliografia

Premessa metodologica

Il presente lavoro mira a ricostruire dal punto di vista storico-artistico le vicende che hanno interessato alcuni movimenti artistici in Italia, dagli anni Ottanta ad oggi.

Ad animare la ricerca spingono l'interesse per la contemporaneità e il desiderio di studiare le componenti che determinano il vivace e recente momento storico, elementi che hanno consentito di mettere a fuoco uno degli innumerevoli aspetti del presente.

Diventa, ora, immediatamente necessario rendere note al lettore due precisazioni: le tendenze e i gruppi analizzati sono frutto di una scelta che abbraccia solo alcune delle realtà della penisola. Nonostante, poi, la ricerca si suddivida categoricamente per decenni e i decenni in capitoli, tuttavia i movimenti artistici per loro natura sono difficilmente compatibili con una netta cesura temporale. La maggior parte dei casi considerati può, infatti, situarsi a cavallo dei due decenni o può addirittura durare solo qualche anno. Si è ritenuto, però, conveniente il seguente ordine di ripartizione che, a mo' di cartina tornasole, documenta la frammentarietà del contesto esaminato. Ogni decennio è strutturato come un episodio a sé stante, perché, pur compiendosi grazie al precedente, se ne allontana per i contenuti. Se i primi tre capitoli alla lettura risultano più omogenei grazie ad una letteratura critica in merito, l'ultimo tratta, invece, i contributi artistici, attualmente in divenire.

INTRODUZIONE

Appunti per una ricomposizione dell'infranto

Quando nel 1987 esce per i tipi di Laterza il saggio *L'età neobarocca* di Omar Calabrese, probabilmente neanche i più accorti sarebbero stati in grado di sviscerare l'epoca contemporanea in maniera così analitica. Calabrese si pone come obiettivo di ricercare nella caoticità del presente, che egli vive in qualità di semiologo, le tracce che ricostruiscono i frammenti del gusto contemporaneo. Lo studioso si occupa di mappare attentamente le geografie del pensiero occidentale e focalizza l'interesse sulle modalità di manifestazione dei fenomeni storici. Considera poi i vari esercizi sul tema e le variazioni di stile: chiama *neobarocche* le tendenze tipiche degli anni Ottanta: quelle dell'eccessivo, della perdita della totalità, della prevalenza dell'informe e dell'instabile, della caoticità, del labirinto. Tutte queste declinazioni sul tema del gusto contemporaneo contemplan anche una riflessione sull'arte, non esente da esempi esplicativi.

A proposito del tema che più in questo studio sta a cuore a chi scrive, Calabrese individua lucidamente le cause di un certo tipo di aggregazione artistica, quella in gruppi, valide sia per gli Ottanta che per i Novanta. Secondo il semiologo, l'estetica *neobarocca* fugge da una centralità organizzatrice, per inserirsi in una rete intricatissima e policentrica¹.

Per definirsi e per essere socialmente accettata, l'identità *individuale* necessita di una netta separazione rispetto alle altre; è appunto il caso dei gruppi, nel loro processo di denominazione: «darsi un nome, infatti, significa precisamente inventarsi un'identità, costruendosi un'individualità all'interno di una collettività. [...] i nomi si sono trasformati in qualcosa di molto più singolare di un nome: sono diventati titoli. Ciò ha il chiaro significato di intendere il gruppo come se fosse lui per primo, in sé, un'opera d'arte, senza fare più distinzione tra arte e vita, produzione e esecuzione, competenza e performance»².

Esiste un'idea del perché si continua a fare dell'arte al di là dell'esigenza bio-morfologica e dell'aristocratica ginnastica corporea che il “fare” arte fortunatamente ancora comporta? È solo un ritorno alla fattualità dopo un decennio di arte concepita come sensibilità concettuale che aveva

1 CALABRESE O., *L'età neobarocca*, Sagittari Laterza, Roma, 1987, p. 44

2 *Ivi*, p. 66

allontanato, se non alienato, l'oggetto, il prodotto dell'arte stessa? È l'ennesima rincorsa, o continuazione di una corsa, oppure sotto alla "mano" esiste un forte "pensiero" che interroga il fare e il perché si continui a fare? Ma forse gli anni Ottanta, pur nomadi e smembrati, sono ancora riconducibili a tendenze, a gruppi³.

Gli anni Ottanta offrono un vivace e policromo quadro di esperienze. In tutta Italia, o meglio, nelle città che hanno assunto il ruolo polare di sperimentazione artistica *in gruppo*, Roma e Milano si ergono a capoluoghi di protesta contro le neoavanguardie, le sedi preferenziali del cambiamento. Oltre alla *Transavanguardia* o ai bolognesi *Nuovi-nuovi*, il panorama dell'arte si arricchisce di interventi artistici che si riferiscono ad una etichetta, più cucita che indelebile, la cui fortuna spesso dipende anche dal grado di visibilità. Il popolo giovanile dei primi anni Ottanta vaga tra Torino e Milano, Bologna, Firenze per passare a Londra, Berlino, New York a suon di *new wave*. L'eterogeneità delle forme di espressione, più o meno legali, più o meno discutibili, che caratterizza il clima della penisola, si insinua anche negli spazi e nelle gallerie frequentate da giovani o giovanissimi artisti, i quali si dimostrano promesse artistiche per nulla inferiori rispetto alle personalità più mature delle grandi città.

L'elemento che accomuna le diverse realtà di questo decennio è da più voci definito come il recupero dei mezzi tradizionali dell'arte e il recupero della progettualità dell'oggetto in vista dell'entrata nel mercato. È insomma il vendibile, l'oggetto tangibile che fa la differenza rispetto agli anni Sessanta e Settanta, dominati dalla smaterializzazione in pensiero e progetto dell'arte, definita appunto Concettuale⁴. Il minimalismo, la land art, le manifestazioni artistiche neoavanguardistiche avevano portato l'opera fuori dal contesto della galleria, per investire completamente la vita, in un'esperienza panica che non sottostava necessariamente ai dettami del mercato. Anzi, le opere site-specific e gli earthwork lavoravano con i termini di paesaggio e architettura, determinando un impegno materiale e visivo nei confronti del luogo.

3 POZZATI C., *La mano e il pensiero* in GENTILI C. (a cura di), *Anniottanta*, catalogo della mostra, (Bologna, Galleria comunale d'arte moderna; Imola, chiostri di San Domenico; Ravenna, Chiostri della Loggetta Lombardesca e Biblioteca Classense; Rimini, Castel Sismondo, Palazzina Mostre, Chiesa di Santa Maria ad Nives, 4 luglio-30 settembre 1985), Mazzotta, Milano, 1985, p. 34

4 Sia Barilli che Gigliotti condividono l'opinione per cui l'oggetto ready-made ricopriva un ruolo centrale, inteso proprio come eredità duchampiana normalizzata. Si veda, GIGLIOTTI G., *Gradi di visibilità: Roma anni ottanta* in CHIODI S., *Una sensibile differenza. Conversazioni con artisti italiani di oggi*, Fazi Editore, Roma, 2006, pp. 23-41 e BARILLI R., *Una mappa per gli anni ottanta* in GENTILI C. (a cura di), *Anniottanta, Op. cit.*, pp. 13-23

Il ritorno alle forme tradizionali dell'arte mira ora alla riconciliazione con il pubblico, alienato dall'arte e dall'architettura dei decenni precedenti. Parallelamente alla *Transavanguardia* italiana, in tutto l'Occidente, fenomeni quali i *Neuen Wilden* in Germania o il *graffitismo* negli USA condividono la tangibilità artistica che non necessariamente però è democratica: «[...] questa riconciliazione tesa ad essere elitaria nelle allusioni storiche e manipolatrice nei suoi clichés consumistici. “Gli americani si sentono a disagio seduti in una piazza”, osservò una volta Venturi (Robert, 1925 [n.d.r]), “dovrebbero essere a casa con la famiglia a guardare la televisione”»⁵.

Rispetto agli anni Settanta, il cambio di rotta si avverte in una presunta libertà di linguaggio che tuttavia non si rispecchia nel tentativo di estraniarsi dalle pratiche consumistiche. Anzi, è proprio l'industria quotidiana a depotenziare il tentativo di ricerca artistica, che non a caso, ammette Crispolti⁶, assume espressamente la marca della sua fattura: le idee forti e durature non coesistono nel decennio del *pensiero debole*. Crispolti non salva il panorama artistico italiano degli anni Ottanta, reo di non produrre personalità dipendenti da modelli occasionali, nonostante sia aggiornato sulle novità che coinvolgono i colleghi europei e statunitensi. Lo storico dell'arte punta il dito anche sulle proposizioni critiche che non sviluppano indicazioni utili, eccetto che curiosità passeggiare⁷.

Le parole che Bonami spende, intervenendo sulle dinamiche culturali che attraversano gli anni Ottanta, sembrano utili ad introdurre il contesto nel quale si dispongono capillarmente i gruppi artistici:

La pittura che, come il cattolicesimo, è inseparabile dall'identità italiana, negli anni settanta viene messa al bando, così come andare in chiesa diventa un gesto reazionario se non addirittura fascista. Nonostante queste leggi non scritte, tuttavia, molta gente continuerà ad andare in chiesa, come molti artisti a dipingere, ma tutti lo faranno in modo psicologicamente clandestino. L'esclusione della spiritualità e della pittura dalla sfera collettiva provocherà un dramma latente nello sviluppo della cultura italiana. Sia pittura che religione torneranno negli anni ottanta ad affermarsi in modo reazionario attraverso comunità religiose ottuse o movimenti artistici retrogradi come la *transavanguardia* o la *pittura colta*⁸.

5 FOSTER H., KRAUSS R., BOIS Y., BUCHLOH B. H. D., JOSELIT D., *Arte dal 1900: modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, 2 ed., Zanichelli, Bologna, 2013, p. 641

6 CRISPOLTI E., *Gli anni del disimpegno e disinganno* in Idem, *La pittura in Italia. Il Novecento/3 – Le ultime ricerche*, Electa, Milano, 1994, p. 158

7 *Ivi*, p. 159

8 BONAMI F., *Un'antica civiltà contemporanea* in BONAMI F. (a cura di), *Italics. Arte italiana tra*

Il bisogno insistente di riappropriarsi di un sé, oltre che corporeo anche *biopolitico*, conduce gli artisti, i nuovi gruppi, ad operare anche in una forma autogestita. L'atto della creatività si manifesta nell'intenzione di svincolarsi dalle categoriche prassi burocratiche, permettendo a ciascuno di esprimersi. Gli anni Ottanta vedono nascere nuovi gruppi che hanno caratteristiche differenti rispetto al passato e la cui formazione non sempre dipende dalla volontà degli artisti stessi. Anche i galleristi e i critici d'arte si sentono investiti da una brezza insolita, fresca, che li spoglia della loro tradizionale funzione e li libera nelle piazze dell'Arte⁹.

I gruppi artistici poco noti ai più, che tra Roma e Milano, (con un fulminante intervento anche a Scafati e Bologna), trovano i loro spazi di espressione, sono accomunati tutti dalla necessità di desiderare il superfluo. Eccezion fatta per alcune teorie, così abilmente formulate, dietro le quali si cela uno studio approfondito delle ultime tendenze filosofiche, i gruppi artistici desiderano tanto essere superficiali. Non solo nel senso concreto: «[...] le pubblicazioni più note riguardo all'area artistica in esame sembrerebbero confermare un impianto volutamente disimpegnato, o quantomeno poco incline alle profondità del pensiero. Non va dimenticato che gli anni Ottanta hanno favorito il fiorire di testate "leggere", rivolte a un pubblico giovane e portate ad avere attenzione per i fenomeni artistici più giovani»¹⁰.

Alla metà degli anni Ottanta, i poli artistici del centro e del nord Italia sono differenti: nel primo capitolo del presente lavoro si analizza il panorama artistico romano, in cui il ruolo dell'artista viene percepito come romanticamente eroico, un creatore multiforme e una figura con un certo *appeal* per la materia. Il singolo si unisce ad altre personalità, in quanto alcune vocazioni si uniscono sotto una medesima teorizzazione. Oltre all'*Anacronismo* che viene a definirsi come una corrente, una tendenza artistica in cui gli artisti si riconoscono, nascono delle forme sperimentali d'arte che, in comunione con teorie scientifiche, come l'*Eventualismo*, riuniscono un coro di voci molto differenti tra loro. Attorno al Centro Studi

tradizione e rivoluzione 1968 – 2008, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 27 settembre 2008 -22 marzo 2009; Chicago, Museum of Contemporary Art, 14 novembre 2009-14 febbraio 2010), Electa, Milano, 2008, p. 26

9 FEDI F., *Collettivi e gruppi artistici a Milano. Ideologie e percorsi: 1968 – 1985*, Endas, Roma, 1986, p. 112

10 VETTESE A., *Testi e pretesti teorici nell'arte di area milanese dai secondi anni Ottanta* in MENEGUZZO M. (a cura di), *Due o tre cose che so di loro... Dall'euforia alla crisi: giovani artisti a Milano negli anni Ottanta*, catalogo della mostra, (Milano, PAC, 30 gennaio-30 marzo 1998), Electa, Milano, 1998, p. 61

Jartrakor, ruotano anche gli artisti del *Gruppo di Piombino*, coetanei del gruppo dell'*Astrazione povera*, questi ultimi guidati dal critico-fondatore Filiberto Menna.

Nel secondo capitolo si analizza il caso di Milano, in cui si respira un'altra aria: «[...] era più facile che si sentisse parlare di differenze linguistiche o ci si scontrasse su questioni di appartenenza a un gruppo, quasi una “famiglia” (che si riuniva pressapoco intorno a una galleria) dietro al quale risiedevano concezioni non molto distanti ma sufficienti per non accettare l'altro (gruppo, galleria o singolo/a artista) e la sua ideologia»¹¹. Rispetto alla capitale, Milano si mostra meno tradizionalista e più eterogenea: il movimento dell'*Arte Debole* che da Torino arriva in città non incontra in alcun modo le istanze dei *Nuovi Futuristi*, così come questi non condividono alcuna iniziativa con i giovani dell'Accademia di Brera, quanto piuttosto l'esuberanza con i colleghi bolognesi *Enfatisti*.

Nel terzo capitolo ci si concentra sulla situazione artistica negli anni Novanta: l'arte in questi anni, si fa meno definibile dal punto di vista collettivo, poiché risente dell'oscillazione tra istanze mediali e richiami più tradizionali nei territori dell'arte¹². La perdita da parte degli Stati Uniti dell'egemonia culturale che dal dopoguerra aveva tenuto le redini anche di quella europea, spinge per una progressiva ed inarrestabile globalizzazione culturale che travalica i confini statali. La multiculturalità apre le porte ad una serie di situazioni che non possono essere propriamente definite artistiche, anzi, sfuggono ad una chiara definizione. Si pensi, per esempio, all'arte cosiddetta *relazionale*, che tenta di interpretare i nuovi modelli di socialità della popolazione occidentale: meeting, incontri, manifestazioni non sono né pittura, né scultura, né happening, né performance, eppure contraddistinguono le recenti aggregazioni artistiche¹³, come nel caso italiano del *Progetto Oreste*.

In Italia, proprio negli anni Novanta, aprono numerosi centri museali, iniziativa che potrebbe far pensare ad una precisa intenzione di mercato. Tuttavia, come si avrà modo di constatare più avanti, l'arte contemporanea si sviluppa fuori dal museo¹⁴. Il campo d'azione

11 PINTO R., *Da Roma a Milano* in *Ivi*, p. 54

12 «Lungo la linea sottile di collimazione e di differenza, di contatto e di presa di distanza, fra arte e/o realtà si iscrive la ricerca più attuale, riconoscibile come italiana per l'inesausta capacità di risoluzione formale, di ritrovare cioè quella misura che rende intellegibile l'enigma più proprio dell'arte: la bellezza» in CALDURA R. (a cura di), *Un modo sottile. Arte italiana negli anni Novanta*, catalogo della mostra, (Mestre, Centro Le Barche, 1996), Mondadori, Milano, 1996, p. 31

13 BERNARDELLI F., *Panorama artistico internazionale* in *Idem, Anni Novanta*, 5, Electa, Milano, 2008, p. 118

14 «È una situazione che seguiva un periodo di fortissimo dirigismo governativo in favore dell'arte contemporanea ed era naturale che questa si liberasse dai sistemi istituzionali precedenti, che iniziasse a

più forte e potente di questo decennio è senza dubbio il web, «il più importante fenomeno collettivo degli anni '90 e dei primi passi del nuovo secolo. Il bombardamento di immagini, suoni, strutture matematiche e prodotti informatici veicolato dal Web ha prodotto in questo particolare ambiente il superamento di ogni percezione della plasticità in un manufatto artistico basato sulle fonti tradizionali dell'esperienza»¹⁵. Da qui, nasce la teoria del *Medialismo* e i progetti della *Premiata Ditta s.a.s.* che presto si trasformerà in una piattaforma online.

Attraverso Internet, le tradizionali strategie di selezione e valorizzazione dei singoli artisti vengono a frantumarsi, poiché non esiste più un modo di influire volontariamente nei processi di diffusione delle tendenze artistiche. Alcuni sfruttano questa possibilità per pubblicizzare nuove modalità di espressione d'arte e nuovi sistemi di aggregazione.

Alle soglie del Duemila, tutto diventa più “facile”: internet è più veloce rispetto al passato e, di conseguenza, comunicare con il mondo non è mai stato così più a portata di mano, tanto che l'Italia non assume più la posizione di isolamento, ma, al contrario, si inserisce pienamente nel contesto internazionale. Il cambiamento è dovuto ad una presa di posizione: «è come se gli anni novanta fossero stati un momento di discussione teorica mentre gli anni zero lo sviluppo operativo di quanto prima era stato solo teorizzato. Dalle riviste agli spazi no profit. La nuova generazione è più pragmatica, ambiziosa»¹⁶. L'atmosfera che si respira negli anni Duemila è più indipendente, nasce silenziosamente ma cresce in maniera diffusa, alimentata dal desiderio di partecipazione, come nel caso degli street artist *Guerrilla Spam*. Guardando al panorama delle esperienze artistiche italiane, tuttavia sono pochi i volti riconoscibili e pochi i nomi noti ai più, per esempio, il *Laboratorio Saccardi*, conosciuto per la sua irriverenza o, a Venezia, per chi li ha seguiti, i *Blauer Hase*. Rispetto ad altri Paesi europei, le giovani tendenze più rilevanti spesso non sono sostenute da mostre o pubblicazioni o collezioni pubbliche, capaci di fornire anche solo in estemporanea una visione sul forum dei coinvolti¹⁷. L'ultimo capitolo ha, perciò,

manifestarsi liberamente, negli studi degli artisti, nelle gallerie. [...] la ragione è che negli anni Novanta si è fatto particolarmente acuto un concetto che domina all'inizio del Novecento. Per dirla alla Szeeman, il campo di manifestazione dell'arte è *dappertutto*» in FICACCI L., *Dentro e fuori il museo* in DELLA TORRE I., ESPOSITO E. (a cura di), *Arte e cultura negli anni Novanta*, Atti del convegno, (Roma, Residenza di Ripetta, 16 aprile 2004), De Luca Editori d'arte, Roma, 2004, p. 31

15 NOTTE R., *Nasce dal Web un'inavvertita rivoluzione estetica* in *Ivi*, p. 147

16 LO PINTO L., *Il contesto in primo piano nella scena dell'arte* in BARRECA L., LISSONI A., LO PINTO L., PAISSAN C., *Terrazza, artisti, storie, luoghi in Italia negli anni zero*, Marsilio, Venezia, 2014, p. 20

17 CHIODI S., *La discordanza inclusa. Arte e politica dell'arte* in GUERCIO G., MATTIROLO A. (a cura di), *Il confine evanescente. Arte italiana 1960 - 2010*, Electa, Milano, 2010, p. 169

l'intenzione di fornire alcuni elementi utili all'identificazione di alcuni gruppi artistici che, come è avvenuto per i decenni precedenti, non hanno vicendevolmente aspetti in comune. Essi sono l'evidente risultato di una compagine che per assurdo è totalmente frammentaria. Probabilmente, la causa è da ricercarsi nella difficoltà ad affrontare lucidamente un periodo storico così prossimo alla contemporaneità, allergico a facili storicizzazioni. Il tema resta così aperto ad ulteriori ricerche ed interpretazioni.

CAPITOLO I

Roma anni Ottanta

Ogni città reca con sé molte immagini del proprio presente. Roma, sede di innumerevoli contraddizioni, oggi come ieri, accoglie, negli anni Ottanta, un'eterogenea rosa di proposte che si concentra non soltanto sull'opera e sulla sua realizzazione. Diventa fondamentale, soprattutto per una certa tendenza artistica sperimentale, privilegiare la funzione che lo spettatore ha come attore *passivamente* attivo. In altri casi, gli artisti romani preferiscono considerare l'atto creativo, l'istinto primitivo che genera l'arte, condividendo piaceri e dolori con il critico militante del momento.

È il caso, per esempio, della *Transavanguardia*, il cui sinonimo è Roma, anni Ottanta. Il movimento d'arte moderna che si articola nelle definizioni di Achille Bonito Oliva, grazie a numerose mostre nella penisola¹⁸, viene spinto dal critico di riferimento e dal mercato in crescita delle gallerie e arriva a partecipare a innumerevoli manifestazioni artistiche extra nazionali. Chia, Clemente, Cucchi, De Maria, Paladino rompono definitivamente la tradizione del concettuale degli anni precedenti ed inaugurano una stagione pittorica *primitivista*, energicamente rivolta allo studio delle componenti più intime della natura e alla tracciabilità di segni primari attraverso una pittura scarna ed evocativa.

La *Transavanguardia* propone un livello pittorico abbastanza sommario, in cui l'essenziale più è naïf più tenta di convincere. Il libero ritorno alla pittura, non necessariamente legato ad un glossario simbolico di riferimento, determina un clima artistico frizzante, in cui le gallerie e gli spazi museali fanno a gara per ospitare le personali di questo e di quell'altro artista, purché siano conosciuti da molti o da molto pochi. La *Transavanguardia* nasce come una neoavanguardia, seppure non si possa parlare di affiancamento ad altre tendenze ma di superamento: il movimento di Bonito Oliva si rivolge contro il concettuale dell'*Arte Povera*¹⁹, da cui ne dichiara la lontananza:

18 *Opere fatte ad arte: Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria, Mimmo Paladino*, curata da Achille Bonito Oliva e tenutasi ad Acireale verso la fine del 1979; *Le Stanze*, curata da Achille Bonito Oliva e tenutasi a Gennazzano tra la fine del 1979 e l'inizio del 1980; *Avanguardia Transavanguardia*, curata da Achille Bonito Oliva e tenutasi a Roma nel 1981.

19 «Negli anni sessanta l'arte aveva una connotazione moralistica, anche quella d'avanguardia: la formula dell'arte povera perseguiva nel suo disegno critico una linea di lavoro repressiva e masochistica» in BONITO OLIVA A., *La Trans-avanguardia italiana* in «Flash Art», n. 92-93, ottobre-novembre, 1979 in

Finalmente la pratica pittorica viene assunta come un movimento affermativo, come un gesto non più di difesa ma di penetrazione attiva, diurna e fluidificante. L'assunto iniziale è quello di un'arte come produzione di catastrofe, di una discontinuità che rompe gli equilibri tettonici del linguaggio a favore di una precipitazione nella materia dell'immaginario non come ritorno nostalgico, come riflusso, ma come flusso che trascina dentro di sé la sedimentazione di molte cose, che scavalcano il semplice ritorno al privato e al simbolico.²⁰

Accanto all'esperienza transavanguardistica, nasce un'altra aggregazione, seppur inizialmente a livello indipendente, che desterà l'attenzione della critica. È il caso della *coniuntura romana*, come la definisce Crispolti²¹. Nell'ex pastificio Cerere, nel quartiere di San Lorenzo, alcuni giovani artisti condividono gli ateliers e, pian piano, cominciano a farsi notare esponendo in personali che ben presto diventeranno collettive e occasioni di ospitalità nelle gallerie della capitale. I sette artisti, Bianchi, Ceccobelli, Dessì, Gallo, Pizzi Cannella, Tirelli e Nunzio, che saranno identificati come la *Nuova Scuola Romana*, hanno modi tutti personali di creare, complici collettivi però di uno sguardo intimista rivolto alla pittura, fatto di simbologie e segni.

Generalmente inseriti nell'ambito della postastrazione o sinonimi, gli artisti romani non amano servirsi di un patrimonio di conoscenze creative già stabilito, come fanno per esempio i citazionisti; al contrario, pur consapevoli di essere immersi nella palestra dei mezzi di comunicazione e nella nascente industria dell'arte informatica degli anni '90, decidono di comunicare a tu per tu con la tela, proiettando gli umori della propria coscienza²².

Contrariamente alla Milano mercantile, frettolosa e attenta, parecchie volte, più al profitto che alla fruizione consapevole²³, la ricezione del pubblico romano spesso si mostra più meditativa, complice la pigrizia, nobilmente coinvolta in realtà che si reggono o sui

LAMBARELLI R., *Gli anni Ottanta. Una modalità di uscita dall'avanguardia* in «Arte e critica», n. 78, 2014, pp. 42-45

20 *Ibidem*

21 CRISPOLTI E., *Una congiuntura "romana"* in *La pittura in Italia. Il Novecento/3*, Electa, Milano, 1994, p. 171

22 DI PIETRANTONIO, *I luoghi mobili dell'indefinito: neoinformale, postastrazione e neominimalismo* in GENTILI C. (a cura di), *Anniottanta*, catalogo della mostra, (Bologna, Galleria comunale d'arte moderna; Imola, chiostri di San Domenico; Ravenna, Chiostri della Loggetta Lombardesca e Biblioteca Classense; Rimini, Castel Sismondo, Palazzina Mostre, Chiesa di Santa Maria ad Nives, 4 luglio-30 settembre 1985), Mazzotta, Milano, 1985, p. 119

23 FERRI P., *La situazione romana* in «Flash Art», n. 158, ottobre-novembre 1990, p. 114

trampoli o su una secolare cultura. Come il caso di un pittore che, attivo già dalla metà degli anni Settanta, qualche anno dopo inizierà a riscuotere un discreto successo: Carlo Mariani. Il suo stile inconfondibile lo allontana visibilmente dalle tendenze progressiste a lui contemporanee, mentre ricerca una chiave di lettura moderna rispetto alla classicità perduta. A suo tempo, Mariani dichiarava addirittura di non essere l'artista, ma l'*opus*, in onore ai tempi lunghi della pittura tradizionale, come dichiarazione di valore²⁴. L'*Anacronismo*, ipotesi rinnovata del passato, raccoglie numerose esperienze artistiche individuali e assurge a tendenza stilistica e formale "controcorrente", rispetto alla *Transavanguardia*, alla *Scuola Romana* e agli esperimenti collettivi che animano la capitale meno chic e più underground.

Il ritorno all'immagine, il valore della manualità e della pittura rendono «"caldi" gli Ottanta, ripiegati su se stessi, nostalgici, e dunque anche "deboli", "soffici"»²⁵. Nell'interpretazione critica del principale sostenitore, Maurizio Calvesi, si rintraccia il valore della pittura tradizionale in opposizione alle logiche del 'tempismo', proprie della volontà mercantile di un certo tipo di arte²⁶.

Sia *Transavanguardia* che *Anacronismo* condividono idealmente il ruolo che interpreta l'autore nei confronti dell'opera: non vengono prodotte vere e proprie invenzioni, papabili di rinnovamenti rilevanti. Al contrario, sia nell'uno che nell'altro caso, si assiste ad una interpretazione del "segno iconico"²⁷, una rielaborazione tutt'al più simbolica dei soggetti e delle tecniche.

A Roma, oltre ai grandi nomi, si fanno notare anche realtà dapprima circoscritte, le cui novità e creatività animano piccoli centri sperimentali, come lo *Jartakor* e *Sala 1*, ristoranti e gallerie, come avviene per il *gruppo dei piombinesi*. Nonostante la critica si limiti inizialmente ad un commento parco e saltuario, col passare dei mesi, l'*Eventualismo* e il gruppo dell'*Astrazione povera* ricevono l'attenzione che meritano e, grazie all'occhio accorto dei più, rientrano nel panorama artistico che ancora oggi può proporre numerosi e diversificati approfondimenti. I giovani di questi gruppi sono accomunati dalla volontà di

24 BALMAS P., *Le nuove generazioni e il clima artistico romano alla fine degli anni Settanta* in BORZI E., CHIESA M. (a cura di), *Roma. Arte oggi*, Giancarlo Politi Editore, Milano, 1988, p. 24

25 BARILLI R., *Guida al grande cruciverba* in Idem, *Anninovanta*, catalogo della mostra, (Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna; Rimini, Musei Comunali; Cattolica, ex colonia «Le Navi», 28 maggio-8 settembre 1991), Mondadori Arte, Milano, 1991 p. 11

26 BALMAS P., *Op. cit.*, p. 24

27 *Ivi*, p. 25

respirare un'aria sempre meno provinciale: i loro esperimenti artistici hanno infatti il sapore della conquista. Allontanandosi dalle connotazioni stilistiche regionali, si avvicinano alle “scuole” d'arte di tutta la penisola.

Gli artisti che si riuniscono sotto la serrata convinzione astrattista sono guidati dal critico Filiberto Menna, che più ha seguito ed incoraggiato i loro sforzi²⁸. Il cambiamento che gli artisti in questione mettono in atto è la pratica d'arte intesa come radicamento nel presente e come ricerca del nuovo. La novità è la volontà di costituirsi in un progetto, un cambiamento voluto e non semplicemente vissuto, una scelta sui valori sintattici dell'arte e non su quella della fabulazione e del racconto:

Si può affermare che in questi anni gli artisti si sono progressivamente sottratti alla fascinazione del passato contrapponendo ad essa una pratica dell'arte intesa come radicamento nel presente e come ricerca del nuovo. Una pratica che implica, quindi, ancora una volta una idea di progetto e di costruzione. Gli artisti hanno ricominciato a parlare di costruzione quando tutto sembrava convergere sull'improvviso e sullo spontaneo, sulla soggettività decentrata, dislocata nei più diversi punti della fitta rete di relazioni che costituisce il campo culturale e sociale.²⁹

28 «Personalmente seguo da qualche tempo il lavoro di questi artisti e dalla loro opera (anche se non da essa soltanto) ho preso lo spunto per una recente proposta critica intesa a porre in evidenza quei procedimenti operativi che scelgono, ancora una volta, come fatto assolutamente prioritario, i problemi del linguaggio e pongono la questione dell'opera come un fatto di ordine costruttivo. Il lavoro di questi artisti, la novità che essi recano nel contesto attuale, sono il dato di una scelta precisa, di una internazionalità progettuale che vuole evitare anzitutto ogni facilità espressiva, come pure qualsiasi accattivante suggestione narrativa, senza cedere, nello stesso tempo, a tentazioni puristiche legate a un'idea tradizionale di astrazione» in MENNA F., *Il punto sulle proposte nuove delle gallerie romane* in «Corriere della sera», 19.06.1986 in http://www.fondazionemenna.it/index.cfm?box=news&azione=view_plus&idnews=70&id=79

29 MENNA F., *Dibattito* in BORZI E., CHIESA M., *Op. cit.*, p. 45

1.1 *Anacronismo*

*Non è che il mito vuol dire evadere,
il mito vuol dire essere veramente eversivi.*

G. Conte

Sotto l'etichetta di *Anacronismo* o *Ipermanierismo* (o *Pittura colta*, come preferiva Italo Mussa³⁰) si raccoglie un gruppo di artisti che, dall'inizio degli anni Ottanta, si dedica alla pittura in chiave citazionista. La tendenza fu appoggiata da numerose forze critiche: accanto a Maurizio Calvesi, Giuseppe Gatt, Italo Tomassoni e Italo Mussa essi definirono la tendenza pittorica in atto nel corso di più di un decennio.

In anni in cui l'arte concettuale dalle gallerie entra nei musei, le forme d'arte degli ipermanieristi rifiutano radicalmente l'idea di futuro e l'evoluzione rettilinea del tempo, interpretandolo invece come rovesciamento, una narrazione *à rebours* della Storia.

Sul finire del secolo, non soltanto in Italia e in Europa, si assiste ad una pluridimensionalità del fenomeno del ritorno³¹. Nelle esperienze artistiche di ciascuno, si denota un diffuso sentimento di precarietà, un senso di fine che non implica tanto la paura della fine materiale delle cose, quanto l'ansietà di non poter trovare una via d'uscita al procedere della storia.

Per Tomassoni, la pittura ipermanierista interviene proprio nel momento esatto della deriva delle avanguardia, quando di essa ne determina «il tramonto e l'inevitabile oblio»³². Flavio Caroli accenna ad un «“tappo in fondo”, o l'assenza di futuro» che creano un bisogno primario di ritorno, una ricapitolazione come ricerca del modello. Poiché la visione nella distesa del futuro viene a mancare, la soluzione rimane quella di tornare al passato, ad una forma archetipica dell'immagine³³. Anche in anni addietro, si era verificato lo stesso andamento ciclico: la fase del riflusso, privo di proiezioni in avanti, anima gli arcaismi e i primitivismi dopo le avanguardie. Cinquant'anni prima, tra la prima e la

30 Cfr. MUSSA I. (a cura di), *La pittura colta. Alberto Abate, Roberto Barni, Ubaldo Bartolini, Carlo Maria Mariani*, catalogo della mostra, (Roma, Galleria Monti, novembre-dicembre 1982), Studio tipografico, Roma, 1982

31 Oltre alla mostra *Dieci anni dopo: i nuovi-nuovi*, a cura di R. Barilli, F. Alinovi, R. Daolio del marzo 1980, in Francia, si definisce la *poiesis* anacronista di G. Garouste (1946), P. Giorda (1952), J. M. Alberola (1953); in Inghilterra, la figurazione tempestosa di C. LeBrun (1951); McDermott & McGough negli Stati Uniti.

32 TOMASSONI I., *Originale e origine* in «Flash Art», n. 133, giugno 1986, p. 28

33 CAROLI F. (a cura di), *Magico Primario*, catalogo della mostra, (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 16 novembre-14 dicembre 1980, Siaca Arti Grafiche, Ferrara 1980

seconda guerra mondiale, la *Neue Sachlichkeit* in Germania, e il *Realismo Magico* in Italia, reagivano all'Espressionismo. Proprio come è avvenuto per il *Doganiere* prima del Cubismo e l'*Antigrazioso* di Carrà prima della Metafisica³⁴.

Il problema del recupero di una condizione emotiva e ideologica del passato si era già affrontato negli anni Sessanta: nell'estate del 1965, a L'Aquila si tenne *Il peso della storia*, una sezione della rassegna internazionale *Alternative Attuali 2*, in cui opere della *Nuova figurazione* denunciavano lo spessore della storia, a favore della demolizione delle vecchie forme e della costruzione delle nuove. Alternativamente, la *Nuova figurazione* poteva anche mostrarsi prossima alle mentalità pop, come per la pittura di Eduardo Arroyo, Concetto Pozzati o Enrico Baj.

All'inizio degli anni Settanta, si verificano situazioni citazioniste iconico-stilistiche nell'ambito della mostra *La ripetizione differente*, presso lo Studio Marconi di Milano: qui Barilli individua tre livelli di attenzione all'arte del passato: il livello iconico, tra gli altri, di Baj e Valerio Adami, il livello concettuale di Giulio Paolini e Luciano Fabro e il livello comportamentista di Luigi Ontani e Jannis Kounellis. Tutti attivi sul campo del recupero, non dell'imitazione «nell'ambito di un atteggiamento metalinguistico, che determina il divieto di raggiungere le cose direttamente, con le proprie mani»³⁵.

La fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta producono una nuova forma di riverenza nei confronti del passato, senza brio creativo o promesse di rivoluzione. Anzi, gli anacronisti, tesi a recuperare una figurazione arcaica, classica, mitica, si concentrano sullo studio del passato e liberano le tensioni repressive delle “avanguardie” degli anni '70 con il classico e imperituro movimento del pennello sulla tela.

La citazione messa in opera dagli anacronisti non vuole ergersi però a *revival*. La sintesi, che succede al contrasto di tesi-antitesi, caro a Hegel, tiene sì conto delle fasi anteriori ed è sempre diversa dalle precedenti, poiché, in qualche modo, ingloba le sintesi superate e le oltrepassa. Qui ci sembrano utili le parole di Roberto Pasini, allorché enuncia i connotati della sperimentazione artistica:

[...] citazione viene dal latino *cito, citare*, cioè “chiamare”, intensivo di *cieo, ciere*, e del

34 *Ivi*, p. 8

35 PASINI R., *Il falso viaggiatore* in GENTILI C. (a cura di), *Anniottanta*, catalogo della mostra, (Bologna, Galleria comunale d'arte moderna; Imola, Chiostrì di San Domenico; Ravenna, Chiostrì della Loggetta Lombardesca e Biblioteca Classense; Rimini, Castel Sismondo, Palazzina Mostre, Chiesa di Santa Maria ad Nives, 4 luglio-30 settembre 1985), Mazzotta, Milano, 1985, p.69

resto l'avverbio *cito* significa “velocemente, in fretta”: l'arte chiama gli autori del passato, li convoca (il termine citare vale anche nel lessico avvocatesco), ne fa l'appello, ma naturalmente “in fretta”, in modo che non ricompaiano in carne e ossa, bensì per frammenti, secondo uno spirito che non ne replica i connotati come una ristampa anagrafica, ma ne riacciuffa, qua e là, qualche pretesto, qualche briciola, il senso arcano di una *corrispondence*.³⁶

La prima mostra che battezza la nuova formazione si tiene presso la galleria romana *La Tartaruga* nel 1980: in essa compaiono i *Sei pittori*: Alberto Abate (1946), Stefano Di Stasio (1948), Franco Piruca³⁷, Piero Pizzi Cannella (1955), Salvatore Marrone, Nino Panarello. Due mesi dopo, la mostra viene riproposta alla Galleria *De Foscherari* di Bologna, nel cui catalogo compare un testo di Calvesi, già ammiratore della pittura di Piruca. Calvesi teorizza poi definitivamente la neo-tendenza nel corso della mostra *Gli anacronisti o i pittori della memoria* presso la galleria Graziano Viagato di Alessandria tra il maggio e il giugno del 1983. La mostra si sposta quindi ai Musei Civici di Reggio Emilia. Oltre agli artisti già citati, nelle successive esposizioni³⁸, compaiono le opere di Carlo Maria Mariani (1931), Roberto Barni (1939), Carlo Bertocci (1946), Ubaldo Bartolini (1944), Lorenzo Bonechi (1955), Antonio e Tano Brancato (1937), Salvino Bufalino, Aurelio Bulzatti (1957), Antonella Cappuccio (1944), Anna Carboni, Jürgen Czaschka, Antonio D'Acchille (1936), Bruno D'Arcevia (1946), Pino Fochesato, Luigi Frappi (1938), Omar Galliani (1954), Paola Gandolfi (1949), Roberto Gnozzi (1947), Andrea Granchi (1947), Tommaso Lisanti (1959), Salvatore Marrone (1948), Matteo Masiello (1933), Sergio Monari (1950), Nino Panarello (1939), Piero Pizzi Cannella (1955), Massimo Pulini (1958), Dante Ricci (1921), Marco Antonio Tanganelli (1948).

L'origine del movimento in realtà è da ricercarsi in anni addietro, quando irrompe nel panorama artistico del concettuale la pittura nostalgica di Carlo Maria Mariani, il quale si fa notare già nel 1976 presso la galleria di Enzo Cannaviello a Roma con una personale intitolata *Compendio di pittura*. Il suo inconfondibile e cupo pennello rende ostentata la

³⁶ *Ivi*, p. 72

³⁷ Piruca è ospitato presso la galleria di Plinio de Martiis nel maggio del 1979. Qui, il pittore catanese, presenta già tre opere sintomatiche: *La porta dell'attimo*, *Dedalus*, *Mirum*.

³⁸ Tra le altre, *Linee della ricerca artistica italiana 1960-1980*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1981; *La Biennale di Venezia*, “Aperto 82”, Venezia, Magazzini del Sale, 1982; *La pittura colta*, Roma, Galleria Monti, 1983; *Il tempo dell'immagine*, Spello, Villa Fidelia, 1984; *Anacronismo, Ipermanierismo*, Anagni, Monte Frumentario, 1984; *New Romanticism, sixteen artists from Italy*, Washington, Hirschhorn Museum Gallery, 1985; *L'oubli afflige la memoire. Les Anachronistes italiens*, Parigi, Galerie d'Art Contemporaine de Saint-Priest; *La Nuova Maniera Italiana*, Bari, Santa Scolastica, 1989.

scelta di un *rappel à l'ordre* prettamente accademico. I modelli a cui l'artista si rifà sono impossibili, nel senso che non riproducono una copia delle sembianze di un antico, ma partono da un immaginario arcaico indefinito, situabile tra il cinquecentesco e il settecentesco. Mariani sembra copiare capolavori inesistenti e ispirati a un tecnicismo stretto e ridondante. Le teste dei suoi soggetti, così morbidamente chiaroscurali, sono analizzate sotto una lente di ingrandimento e, dalla tensione dei pesi delle figure, «ne viene un senso di disagio, di sottile sgomento, assai prossimo a quel che proviamo quando siamo immersi nell'esperienza del sogno»³⁹. Mariani, a differenza degli altri artisti coinvolti programmaticamente dai critici d'arte nel movimento dell'anacronismo, ammette più volte di non sentirsi affine a questa tendenza o per lo meno all'etichetta definita, nonostante partecipi puntualmente alle esposizioni organizzate nel corso degli anni '80⁴⁰.

Quando entra in scena tra gli anacronisti, Mariani è già cinquantenne e alle spalle gode di una carriera da pittura iperrealista di soggetti antichi, un neoclassico del XX secolo che annulla ogni pulsione individualista a favore di una copia apparentemente tale. Fondamentale è per lui la figura della pittrice Angelica Kaufmann (1741-1807), con la quale il pittore instaura un legame estetico e la assume a fonte di precetti. Ma non è una copia che Mariani produce, quanto il risultato di un'assimilazione dei procedimenti e delle concezioni estetiche degli antichi⁴¹.

In una intervista di Pier Vittorio Tondelli a Mariani apparsa su «Flash Art» nel 1987⁴², l'artista chiarisce che le sue fonti sono nate nelle biblioteche e negli archivi, in cui ha scoperto la sua passione per Mengs, Winkelmann⁴³ e gli artisti del Settecento. Ma solo

39 BARILLI R., *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*, Feltrinelli, Milano, 2006, p. 39

40 Nel supplemento al n. 151 di «Flash Art» dell'estate del 1989, a pagina 6, compare una lettera di Mariani, indirizzata al direttore, Giancarlo Politi, che puntualmente risponde ai suoi lettori per mezzo della nota rubrica «Lettere al Direttore». Mariani esordisce con il titolo «Non sono un anacronista» e punta il dito contro quei critici (qui si riferisce alle pagine di *Roma 1945-1980* e *Arte in Italia 1960-1985* editi da G. Politi Editore) che non riconoscono il caso isolato della sua pittura e lo assimilano alle problematiche di «gruppi battezzati con differenti denominazioni e apparsi anni dopo i miei esordi». Invita dunque Politi a rivedere la «smodata mania correntocratica». Dal canto suo, il Direttore giustifica i critici nella loro esemplificazione, spesso bizzarra, ma utile all'orientamento nel labirinto dell'arte. La risposta di Politi, così anomala per la sua generale moderatezza, non resiste però nello stuzzicare alcune corde: «Tu stesso ora partecipi (volente o nolente, non so, non mi interessa) ad una mostra di arte italiana a Mosca come «Concettuale Iconico» (ti piace?)»

41 BALMAS P., *Gli anacron "ismi" dell'arte* in «Flash Art», n. 113, aprile 1983, p. 30

42 TONDELLI P.V., *Carlo Maria Mariani* in «Flash Art», n. 137, febbraio-marzo 1987, pp. 30-33

43 Il binomio Mengs-Winkelmann ha focalizzato un momento cruciale della storia dell'arte, ossia la teorizzazione sull'invariabilità della bellezza, intesa come bellezza classica, insostituibile nel suo incrocio tra bellezza fisica e bellezza ideale. Cfr. WINCKELMANN J., *Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, Walther, Dresden/Leipzig, 1756, trad. it. *Pensieri sull'imitazione delle opere greche in pittura e scultura*, Aesthetica Edizioni,

guardando alle opere di Caravaggio, Correggio o Tintoretto avverte quel senso di «nostalgia, di impotenza, addirittura, di fronte ai capolavori dei maestri del passato. Sì, c'era in loro questa grande sofferenza nel volersi misurare con l'arte antica, con la bellezza dei classici, però sempre con la coscienza di non poter mai raggiungere quella perfezione e quella sublimità. E mi pare appunto di accomunare forse anche ai tempi nostri qualcosa che ci rode nell'animo... Impotenza, sì, di giungere a questa alta idealità»⁴⁴.

Quando afferma di «non essere l'artista, ma di essere l'opera», intende dire che solo attraverso la pittura l'individuo esiste e, nel caso di Mariani, si immola all'altare dell'esistenza e della perdita, alla continua ricerca del desiderio di affermazione. Le sue opere guardano al miraggio neoclassico come sintomo di stabilizzazione, di statuaria sicurezza. La pratica di una pittura colta è un modo per conservare l'esistenza dell'arte, nonostante essa possa sembrare la più inattuale e la meno libera da forme precostituite.

Anzi, Mariani sostiene che è proprio l'inattualità il mezzo per opporsi alla «violenza di quei limiti con cui la banalità del mondo contemporaneo assieme alla menzogna del sistema nella sua falsa promessa di liberazione»⁴⁵ vuole imporre al sistema artistico. Mettere in atto un'attività artistica rigorosa e anacronistica, significa apportare un valore simbolicamente di protesta estetica, un sovvertimento delle «"brutte" forme espressive, signoreggianti grazie alla alleanza naturale che trova nel sistema tecnologico e nella pseudo-cultura ufficiale»⁴⁶. Libera dalla moda dell'alternativo, la *Pittura Colta* provoca appunto scandalo, poiché ha il potere di falsificare e sceglie di negare la creatività.

Gli artisti si dedicano alla gratificante pittura da cavalletto come puro mezzo di finzione per rappresentare un tempo laterale e fermo, assolutamente inesistente. Fedele al principio winckelmanniano d'imitazione dei classici, Mariani conquista i modelli e li assimila, trovando per loro nuove ambientazioni del sentire moderno. Come la tautologica affermazione del Concettualismo *arte come arte*, ora *bellezza come bellezza* può valere come regola pittorica. Maurizio Calvesi sostiene che le sue opere classiche sono assimilabili ad una variante del *ready-made*: nella pratica della copia pittorica, il quadro è già pronto, l'idea già c'è, non è auto prodotta, non è creazione e, nel caso di Mariani, c'è già

Palermo, 1992

44 TONDELLI P.V., *Op. cit.*, p. 31

45 CARBONI M., *Carlo Maria Mariani*, intervista in «G7 studio», n. 3, 1980 in LUX S., MESSINA M.G., NIGRO C.J. (a cura di), *Linee della ricerca artistica in Italia, 1960-1980, II*, catalogo della mostra, (Roma, Palazzo delle esposizioni, 14 febbraio-15 aprile 1981), De Luca Editore, Roma, 1981, p. 70

46 *Ibidem*

anche la teoria di Winckelmann⁴⁷.

A differenza dei movimenti d'«avanguardia di massa» che nel loro andamento incostante tra progressione e spiazzamento si sono accartocciati nella loro ricerca di costruzione e si sono ridotti ad essere consumati dal mercato, i pittori ipermanieristi si propongono come detentori di una pittura di valore. Lontani dalla tendenza della moltitudine, essi ricercano la forma per il tutto, l'origine del progresso, avulso dalle sue appendici tecnologiche. *L'Ipermanierismo* ripete la sua origine ai fini di interrogare ciò che è stato nel tempo e di studiarne le fondamenta. «Nessun ricalco, quindi, ma un “rifacimento” di ciò che non è mai avvenuto prima: [...] una ripetizione che non ripete se non se stessa»⁴⁸. Questa reiterazione, spiega Tomassoni⁴⁹, è inevitabile, poiché tutta la storia dell'arte è un connubio di mutamenti e aggregazioni già avvenuti nel passato: l'opera registra l'*infinitum* del processo nel porsi come maniera, ora più che mai dimentica dell'origine. Come un attore di teatro perde la propria identità per acquistarne una nuova, allo stesso modo l'artista abbraccia la perdita per la rinascita o l'illusione che questa possa manifestarsi come fondamento e verità assoluta.

Nel 1985, gli anacronisti partecipano ad una rassegna francese intitolata *L'oubli afflige la memoire*: meno distanziati dal passato a differenza di Garouste o Alberola⁵⁰, gli artisti italiani rivivono le influenze della *Transavanguardia* e del Post-moderno internazionale nei riferimenti storici, nel rinascimento coloristico e materico e nelle tradizioni nazionali. Ma se con i primi, si cercava un'obliterazione del passato, una storia da *obliare*, l'effetto ottenuto è stato l'opposto contrario, cioè la necessità di arroccarsi sulla memoria.

Marisa Vescovo accoglie il movimento anacronista come l'avvento del futuro, di un *dopo* che verifica i modelli di confronto dell'immaginario classico e agisce nel regno della profondità, meno che dell'estensione temporale⁵¹: gli artisti pongono la questione dell'identità propria e della società cercando le origini nel passato remoto delle radici.

Ma perché risalire alla storia proprio dal mito?

47 CALVESI M., *L'ideale classico come «ready-made»* in ATTARDI U. (a cura di), *Profili: 1950-1990: profili, dialettica, situazioni*, Quadriennale di Roma, catalogo della mostra, (Roma, Palazzo delle esposizioni, 9 luglio-21 settembre 1992), Edizioni Carte segrete, Roma, 1992, pp. 467-469

48 TOMASSONI I., *Ipermanierismo* in CALVESI M., TOMASSONI I., *Anacronismo, Ipermanierismo*, catalogo della mostra (Anagni, Monte Frumentario, 19 febbraio-30 marzo 1984), Marsilio, Venezia, 1984, p. 11

49 Idem, *Originale e Origine*, *Op. cit.*, p. 29

50 Cfr. nota 31

51 VESCOVO M., *I sentieri di Proteo* in CALVESI M., TOMASSONI I. (a cura di), *Anacronismo, Ipermanierismo*, *Op. cit.*, p. 15

È nuovamente Marisa Vescovo che risponde al quesito nel catalogo della mostra francese⁵². Rifacendosi al pensiero dello psicoanalista James Hillman⁵³, sostiene che gli antichi *dei* vivono nel nostro profondo e rappresentano l'energia vitale della nostra mente. Gli dei, intesi come manie, soggetti di storie, rivelano un mondo che non si conoscerebbe senza la loro mediazione: in tutto ciò, il mito possiede la chiave per mettere in azione queste storie. Esso è lo svelamento ontologico che si concretizza quando mostra metaforicamente l'essenza della realtà. Rinnovare quindi l'interesse per un modo di vedere e di conoscere perduto aumenta l'interesse per un ritorno alla materia non contaminata dall'inarrestabile avanzata della tecnica e della cultura occidentale. La direzione più evidente intrapresa dagli artisti è quella del recupero di forme storiche e di una rivisitazione dei frammenti del passato.

Gli anacronisti sviluppano la loro arte su piani individuali, sono presenti con una forza concettuale ed una capacità manuale che coltiva il mito dell'arte e inventa il dialogo tra questi e la storia. Di fronte alla mentalità desacralizzata e smitizzata delle Avanguardie storiche, i pittori della *nuova maniera italiana* attingono innanzitutto al mito come attitudine conoscitiva del reale. Mentre le opere si impregnano di idealità, sembra anche che richiama un senso di nostalgia per una bella dimora terrestre ormai irraggiungibile. Le figure mitiche, più che compiere i rituali, si specchiano in essi, riconoscendo l'illusione della felicità in un tempo che non esiste.

Gatt propone un'interpretazione simbolica della tendenza anacronista, su cui «si snoda il racconto di un fatto simbolico che rappresenta il momento liberatorio e culminante di ogni autentico rituale; momento che, proprio in quanto tale, nega in radice l'essenza della nostra società spettacolarizzata che, avendo smarrito la scrittura e dimenticato la storia, produce solo forsennatamente simulacri ripetibili e sostituibili»⁵⁴. Certo, l'Avanguardia ha avuto anche il merito di aver rivelato in modo diretto e violento la realtà. E questo è stato un gesto che ha riscosso popolarità, mentre gli anacronisti, recuperando una storicità in chiave a-popolare e rovesciando le sorti del figurativo, hanno fatto la “differenza”.

52 VESCOVO M., *L'oubli afflige la memoire: les Anachronistes Italiens*, catalogo della mostra, (Parigi, Galerie d'Art Contemporain Saint-Priest), [S. n.], Parigi, 1985, pp. 47-56

53 Cfr. HILLMAN J., *Re-visioning Psychology*, Harper&Row, New York, 1975, trad. it. *Re-visione della psicologia*, Adelphi, Milano, 1992; MILLER D., *The New Polytheism: Rebirth of the Gods and Goddesses*, Spring Publications, Dallas, 1981, trad. it. *Il nuovo politeismo: la rinascita degli dei e delle dee*, Ghibli, Milano, 2016

54 GATT G., *La Nuova Maniera Italiana* in «Flash Art», n. 124, gennaio 1985, p. 26

La novità di alcuni ipermanieristi, Mariani, D'Arcevia, Bartolini, sta nel ricavare le regole della pittura non direttamente dalla natura: è dallo studio dell'arte degli antichi maestri che si costruisce la figura, umana o geometrica, purché intesa come figura a sé. Scevra da flussi emozionali, essa si purifica da qualsiasi interpretazione soggettiva e ambisce all'impersonalità e alla schematicità⁵⁵. Nelle opere di Galliani la figura è materializzazione di un concetto, in quelle di Barni un involucro geometrico.

Emergono, qui di seguito, personalità solide che meritano di rientrare nelle pagine della storia dell'arte a fronte di altre che, secondo il parere di chi scrive, nei loro esiti hanno piuttosto decorato le pareti pesantemente antiquariali di salotti borghesi.

Franco Piruca, considerato il capofila dei sei pittori che esposero a *La Tartaruga* nel 1980, giunge a Roma da Catania ventiquattrenne e della capitale riconosce tempestivamente il ruolo della memoria. Tuttavia, non si identifica in un periodo storico definito, nonostante siano chiari i riferimenti stilistico-storici e l'inattualità dei soggetti scelti. Le sue composizioni pittoriche sono concepite come allegorie, costituite dalla coesistenza spaziale di immagini simboliche, derivate dall'introspezione. Nei suoi quadri coesistono gli elementi personali e "storici" senza che ne venga depauperata la scelta anacronistica. Il Tempo è il protagonista, la forza centripeta che fornisce una chiave simbolica a tutti gli elementi che costituiscono la sua pittura: anche se non palesato con accessori, al Tempo si allude con le azioni, i gesti dei personaggi, come l'atto del vegliare, dell'attendere in un'atmosfera virtuale in cui spesso albeggia e spesso tramonta.

Alberto Abate, romano, negli anni Settanta era impegnato in *performances* concettuali per poi virare verso uno stile storico non completamente definito: le sue tele si avvicinano, in qualche esemplare, alla grazia dei Preraffaeliti, ma se ne discostano poi bruscamente per le virate di colore scuro e i forti e torbidi contrasti cromatici. Nei suoi quadri convivono le grandi figure mitiche, Dioniso e Arianna, Orfeo ed Euridice, il Minotauro, Prometeo. Il pittore preleva dall'orfismo e dai culti misterici le fonti iconografiche e mostra volti turbati e orripilanti di figure animalesche con espressioni umane. Questo sentimento del terribile e del mostruoso costituisce un rimando alle profonde radici del rapporto tra natura e vita. Nell'opera di Abate, sono spesso presenti il tema della musica e quello dello specchio: declinata a citazione iconografica o stilistica, la scansione musicale fornisce ritmo alla

55 DE SANTI F. (a cura di), *La pittura colta in Italia: anacronisti, citazionisti e ipermanieristi tra gli anni '80 e la fine del millennio*, catalogo della mostra, (Rodengo Saiano, Abbazia Olivetana, 14 settembre-30 ottobre 1996), Centro Internazionale "U. Mastroianni" del Castello Ladislao di Arpino, 1996, p. 15

composizione, mentre gli specchi non restituiscono mai riflessi veritieri, riflettendo al contrario figure inconsistenti.

Così come Piruca, orientato verso tendenze rinascimentali e barocche, Stefano Di Stasio, napoletano formatosi a Roma, ha un modo tutto personalissimo di rifarsi alle fonti storiche, poiché i riferimenti tardo-rinascimentali da cui attinge si mischiano ad innumerevoli figure e addobbi, donne, giovinetti, oggetti religiosi. Solitamente, la scena pittorica è quella di una rappresentazione della meditazione, messa in atto dall'artista durante un cerimoniale domestico. Il suo itinerario anacronistico consta di una decantazione mentale e compositiva delle fonti, personali e storiche, cosicché le opere sono trame di redenzione da sogni intimi ed enigmatici. Per Di Stasio, solo nella contemporaneità si è giunti all'ascesa del pittore nei confronti della Storia, allorché questi tenga a modello il culmine del passato e lo trasformi in poesia figurativa. Lontani da una pittura meramente citazionista, gli artisti e i colleghi di Di Stasio si riappropriano autenticamente del linguaggio perduto, cercando di mediare la poesia della creazione e il tesoro della tradizione: «non è roba da asettica filologia, è una faccenda che riguarda ben altrimenti la qualità della mia esistenza, non più la storia dell'arte»⁵⁶.

Se le immagini di Di Stasio sono visionarie e stravaganti, quelle di Paola Gandolfi, collega e compagna nella vita, sono immagini quotidiane, tranquille, diurne. La solitudine è il tema centrale delle sue opere, avvolte da un profondo silenzio teatrale.

Alle fonti manieriste, tardo cinquecentesche, si rifà anche Salvatore Marrone che riempie le sue tele con personaggi e iconografie del passato in una sorta di vortice immobile e vincolato al presente.

Il dipingere anacronistico di Pizzi Cannella si allontana da quello dei colleghi⁵⁷ e il suo orientamento sembra avere una parentela con l'espressionismo storico. Le sue opere sono dense di immagini e dense nella tecnica pittorica, consapevoli solo della fattualità a discapito dell'intellettualismo che legge tra le righe del ritorno al passato.

⁵⁶ DI STASIO S., *La mia nuova pittura antica* in GATT G., *Op. cit.*, p. 86

⁵⁷ Pizzi Cannella comincia infatti a frequentare gli spazi dell'ex Pastificio Cerere, in cui Nunzio per primo, nel 1973, installa il suo studio. Seguiranno Bruno Ceccobelli, Gianni Dessi, Giuseppe Gallo e appunto Pizzi Cannella negli anni a seguire. I sei artisti, chiamati anche gruppo di San Lorenzo o *sanlorenzini*, registrano un successo artistico che supera le esposizioni a livello nazionale o la mera conoscenza a livello locale. Con preferenze artistiche per il neoespressionismo lirico e analitico, gli artisti del gruppo di San Lorenzo sono spesso citati come modello esemplificativo di un'indagine che corre parallela alla Transavanguardia, nei termini del successo artistico imprenditoriale delle gallerie. Cfr. SARGENTINI F. (a cura di), *L'Attico. Anni Lunari. Mostra per il Cinquantenario della Galleria*, catalogo della mostra, (Roma, Galleria L'Attico, 25 novembre-21 novembre 2007), Edizioni della cometa, Roma, 2007

Nel caso di Roberto Barni, pittore e scultore toscano ancora in attività, si parla di *anacronismo* nel senso di assenza del tempo, ma non della storia: Barni ambienta le proprie opere in un clima atemporale, in cui non è possibile rintracciare alcun indizio cronologico, seppure la tecnica pittorica e i soggetti dipinti ricordino un passato indefinito. All'inizio degli anni Ottanta, subisce le suggestioni della pittura metafisica che riproduce in modo personale in un gesto veloce e grafico. Negli anni a venire, poco per volta, Barni si libera degli scenari ispirati alle antiche allegorie e dipinge e scolpisce prosaicamente i soggetti tali e quali come si mostrano nella debolezza o nella forza.

Bartolini potrebbe invece essere inserito nella pittura di genere, poiché oltre a «ironici quadrucci “di maniera”»⁵⁸, dipinge paesaggi ideali mentre guarda al maestro francese Claude Lorrain (1600-1682). Le sue dune, i suoi sentieri o le onde sinuose che muovono la superficie pittorica respirano un'atmosfera maggiormente agitata rispetto alle opere di Lorrain: le linee vibrano, sembrano agitarsi intrappolate in ambienti nebbiosi e finiti. Per Tomassoni, i paesaggi di Bartolini «non narrano un fatto ma provano una condizione. L'artista da un lato ricorda, dunque accumula linguaggi; dall'altro tende a staccarsene e ad entrare in combinazione con il mondo. I suoi quadri sono i risultati di questo doppio movimento. In entrambi i tempi l'artista non è esterno al movimento (infatti non procede per analisi) ma fa parte di esso».⁵⁹

Lorenzo Bonechi, dopo un attento studio della tradizione pittorica del Valdarno, della terra senese e degli artisti del tardo Trecento, dipinge soggetti moderni in ambientazioni antiche: sembra che dipinga i fanciulli del *Decameron* attornati da colline serene e casupole di campagna novecentesche. Alcune opere sono dedicate al tema della Città Celeste e, a ben guardare, esse rivivono un incontro spirituale nei personaggi e nelle *Figure* che si dirigono in corteo verso un luogo sacro. La tendenza alla semplificazione e la stilizzazione geometrica sono eredità dell'arte bizantina, mezzi stilistici attraverso i quali Bonechi coglie lo spirituale che si nasconde nel sensibile.⁶⁰ E nei volti pacati che ritraggono amici e compagni della vita vera si ritrova la pacatezza di una comunità ideale, giganti buoni che abitano una terra di fantasia.

Omar Galliani riproduce le medesime atmosfere dei simbolisti belgi Fernand Khnopff (1858-1921) o Félicien Rops (1833-1898), ma in più cupe visioni. Nelle sue opere, si

58 BALMAS P., *Gli anacron “ismi”*, *Op. cit.*, p. 34

59 DE SANTI F., *Op. cit.*, p. 27

60 FRISA M. L., *Lorenzo Bonechi* in «Flash Art», n. 151, estate 1989, p. 97

avvertono le influenze di Correggio e Parmigianino, le vette del Manierismo della sua terra, l'Emilia. Partecipa ad un citazionismo «“concettuale”»⁶¹, derivato dalla memoria storica e infantile delle sue frequentazioni alla Pinacoteca di Parma. Le sue opere sono attraversate da buio e luce contemporaneamente che si combattono e si amano nel processo che assottiglia la temporalità attraverso il dato tecnico delle velature pittoriche. I soggetti o le forme non sono mai definiti o distinti poiché continuamente avvolti e immersi in questo tendaggio sottilissimo e impalpabile.

Al Manierismo storico, guarda anche Bruno D'Arcevia, assimilando il passato dalle opere di Rosso Fiorentino, Parmigianino, Pontormo. Tuttavia, il confluire di stili – D'Arcevia ama moltissimo anche van Dyck – non permette di individuare chiari riferimenti filologici alla pittura del passato. Il suo lavoro, oltre che dinamico nelle forme, evidenzia un'intensità delle azioni nella stesura carica degli oli. Abbandonando qualsiasi altra ideologia, l'elemento fondamentale della sua pittura diventa appunto la forma che propone il suo stile come immagine concreta. D'Arcevia fa del manierismo pittorico il senso stesso delle sue opere: il riferimento mitologico è un pretesto che permette alla pittura di piacersi nel gesto stesso che le appartiene.

Le numerose etichette sotto le quali sono stati inseriti gli artisti qui citati (*Anacronisti*, *Ipermanieristi*, *la Pittura colta*, gli artisti della *Nuova Maniera Italiana*) hanno in comune moltissimi aspetti, che esulano da tecnicismi utili alla redazione di un manifesto, oltretutto mai stilato né dagli artisti né dagli eminenti critici coinvolti. Le divergenze tra i differenti soggetti rappresentati e gli stili personalissimi di ognuno sono però spianate dalla teorizzazione di Calvesi attraverso una equazione sillogica. Gli anacronisti, liberi di agire nell'ambito della memoria del passato, ripercorrono anche la memoria personale, proponendo soggetti e luoghi mediati con la mitologia classica.

La proposta di Italo Mussa, *Pittura Colta*, contiene invece un'istanza filosofico-letteraria, palesata proprio nella titolazione: il pittore per essere *colto* deve possedere una conoscenza completa e critica della storia dell'arte, dei miti, delle religioni, della letteratura. Dev'essere un pittore erudito, come gli antichi artigiani che umilmente attingevano dalle tramandate fonti del passato i soggetti delle loro opere. Per Mussa, essere moderni vuol dire conoscere e la conoscenza riporta alla pratica desueta della riflessione e della lentezza. L'abilità dell'artista sta nella meditazione del passato e nella reinterpretazione o riproduzione dei

61 CRISPOLTI E., *La pittura in Italia in Novecento/3: le ultime ricerche*, Electa, Milano, 1994, p. 189

modelli. La solitudine e il distacco dalla moltitudine sono i requisiti che anche Tomassoni indica come essenziali alla formulazione dell'Ipermaniera. Nel catalogo della mostra di Anagni del 1984, Tomassoni formula analiticamente le fasi che contraddistinguono la formazione degli artisti ipermanieristi: *congedo dal moderno, origine, solitudine* e quindi l'approdo all'*ipermanierismo*. Ancora una volta, le avanguardie sono additate come ormai cascanti:

frammenti, sussulti, deterritorializzazioni. Ogni soggetto aveva trascinato con sé un universo in rovina; si era scaricato nel moto della dispersione, si era lasciato inscrivere nel buio intervallo tra il silenzio e la morte. Sbriciolata la parola forte, gli artisti hanno praticato l'assenza nel gesto dell'annullamento puro, nella deriva interminabile della metamorfosi, nello smarrimento del senso e della totalità.⁶²

L'arte ha il pregio di possedere il segreto della rivelazione e si erge a dimensione che ora accoglie il farsi valore dell'ipermaniera e la linea dell'origine: terminato il lutto delle avanguardie, la nuova maniera tende a riconoscersi nell'origine. La *solitudine* dell'artista sta nel distacco dalle accademie, mentre si congeda dalle aule dell'inattualità. Solo attraverso un percorso fuori dallo standard, l'artista è capace di produrre la pittura originaria. L'*Ipermanierismo* trova così nei grandi temi dell'arte la sua definizione come anche *forma mentis*: indagando le fondamenta del tempo,

l'artista mente perché attraverso questa menzogna scava in direzione della verità. [...]In questo sentimento del tempo, sempre più spinto in profondità e quindi lievemente ossessivo nei suoi ribaltamenti, il passato è continuamente attualizzato e le opere degli ipermanieristi si fanno contemporanee (con scarti, inserimenti, sostituzioni, sviluppi e contaminazioni) del lavoro di tutti gli artisti che li hanno preceduti. Questo dialogo, né onirico, né inconscio, avviene nell'atmosfera satura di un luogo deputato che l'autore definisce, appunto, il *Museo parallelo*.⁶³

Con la mostra *Gli artisti della Nuova Maniera*, Gatt mette in luce un dato che poi è determinante per la scomparsa progressiva di questa tendenza artistica: il riferimento erudito, che si legava alla storia del passato, pian piano si stempera nelle opere delle

62 TOMASSONI I., *Anacronismo, Iper...*, Op. cit., p.10

63 GATT G., *Ipermanierismo* in «Flash Art», n. 129, novembre 1985, p. 38

successive comparse in campo. Le opere di D'Acchille e D'Arcevia, per esempio, ormai perdono di intensità storica e si animano nella spettacolarità dell'immaginazione.

Per Crispolti, all'*Anacronismo* non solo è mancata la capacità da parte dei critici di storicizzare le intenzioni degli artisti nel loro dialogo con le fonti antiche. Preoccupati di superare immediatamente l'arte concettuale e di contrapporsi alla *Transavanguardia*, gli esponenti della *Pittura Colta* non hanno fornito un'incisività sostanziale sul presente. Anzi, negandolo, non si sono dimostrati in grado di onorare gli insegnamenti del passato, ripercorrendone invece in maniera antiquale le orme⁶⁴.

Il 1984 è l'anno degli ipermanieristi, ospitati da Calvesi, alla XLI Biennale di Venezia. Intitolata *Arte e Arti. Attualità e Storia*, la XLI Biennale offre già dal titolo un chiaro riferimento al rapporto con l'arte del passato. In questo contesto, gli anacronisti, come avevano fatto prima di loro i pittori delle avanguardie storiche nei confronti del primitivismo, ricercano l'autenticità nel repertorio del classicismo. Però, capovolgendo la pratica delle avanguardie, respingono *anacronisticamente* il loro insegnamento e rifiutano quella loro tradizione, che ormai è divenuta accademica. Alla rapidità del gesto, all'immediatezza della pittura, sostituiscono un processo lento e stratificato, in pieno rispetto dell'espressione della forma.⁶⁵

Alcuni mesi prima, su *Il Manifesto* compare un articolo dello scrittore e poeta Giovan Battista Salerno, che in occasione della mostra inaugurata ad Anagni pochi giorni prima coglie l'occasione per riflettere sulle scelte artistiche dei pittori coinvolti. A seguito di una breve e attenta disamina di questi, Salerno punta il dito sulla scrittura «più salottiera, che aulica» di Calvesi e lo interpella nella critica all'informazione nel villaggio contemporaneo. «Si oppone da destra ai mass media dicendo che la luce dell'informazione cancella il sentimento del giorno e della notte, e dimentica che l'informazione si basa appunto su una cattivissima logica binaria che spazza ogni idealismo, ogni privilegio della cultura intesa come proprietà privata»⁶⁶.

Pochi giorni dopo, su *L'Unità*⁶⁷, Micacchi non scommette più sui pittori anacronisti come

64 *Ivi*, p. 191

65 CALVESI M., *Arte allo specchio* in Idem, *XLI Esposizione d'arte. La Biennale di Venezia. Arte e arti. Attualità e storia*, catalogo della mostra, (Venezia, La Biennale, 10 giugno-9 settembre 1984), Electa, Milano, 1984, p.32

66 SALERNO G. B., *Ipermanierismo, Anacronismo. Si crea una mostra e il mercato* in «Il Manifesto», 28.02.1984

67 MICACCHI D., *Nostalgie dell'antico e vuoto del presente: anacronismi ad Anagni* in «L'Unità», 18.03.1984

alla loro comparsa: se aveva visto, anni prima, nelle opere di Piruca e Di Stasio uno sguardo vergine alla realtà, ora invece ne denuncia lo spirito decadente, amante delle proprie raffinatezze e attento alle esigenze di mercato più che a quelle pittoriche.

1.2 *Eventualismo*

*Immaginazione e memoria sono una cosa sola
che, in conseguenza di considerazioni differenti,
prende nomi diversi.*

T. Hobbes

Alla policromia incontrollata e alla visionarietà degli artisti della *Transavanguardia*, il movimento *eventualista* sostituisce un rigorismo estetico che si materializza in un progetto scientifico⁶⁸. L'ideatore del movimento è Sergio Lombardo (1939), artista dell'avanguardia degli anni Sessanta e attivo durante gli anni Settanta come performer e ricercatore musicale e pittorico, che apre al pubblico il suo studio in via Pianellari, a Roma, con l'intento di organizzare un centro studi di psicologia dell'arte nel suo spazio espositivo. L'interesse per l'arte e la bellezza, oltre che in termini estetici, soprattutto in quelli scientifici, porta Lombardo ad inaugurare lo spazio *Jartrakor*⁶⁹, con il fine di eseguire sperimentazioni nel campo della psicologia dell'arte, concerti aleatori, esperimenti sulla telepatia, sulla psicologia dell'evento e sulla psicocinesi.

Jartrakor apre nel 1977 e si sviluppa in quattordici stanze adibite a laboratori di ricerca, a galleria, vi è anche una biblioteca, un magazzino e un archivio. Sin da subito, *Jartrakor* attira due giovani studenti di medicina, Anna Homberg (1953) e Cesare Pietroiusti (1955), seguiti poi da Domenico Nardone, con i quali Lombardo comincerà a sperimentare le teorie di ricerca *eventualista*.

Il principale veicolo di distribuzione delle informazioni diventa la *Rivista di Psicologia dell'Arte*, pubblicata in molteplici numeri fino ad un paio di anni fa, dal 1979 al 2015. La *Rivista* raccoglie scritti teorici e le trascrizioni delle sperimentazioni eseguite nell'ambito della teoria *eventualista*. Accoglie, altresì, contributi internazionali da parte di chi, studiosi e ricercatori accademici⁷⁰, si dedica ad argomenti vicini alla teoria *eventualista*: psicologia

68 GIGLIOTTI G., *Gradi di visibilità: Roma anni ottanta* in CHIODI S., *Una sensibile differenza. Conversazioni con artisti italiani di oggi*, Fazi Editore, Roma, 2006, p. 37

69 Il nome scelto, *Jartrakor*, figlio di *Squin*, deriva da un personaggio dei fumetti e la genesi pare essere tutta infantile: è, infatti, il figlio di Sergio, Giuliano Lombardo, allora bambino, a disegnare l'immagine che comparirà poi su tutte le pubblicazioni e negli inviti della galleria.

70 Tra gli altri, Martin Schuster, *La soluzione del problema delle figure chimeriche come componente dell'esperienza estetica* in «Rivista di Psicologia dell'Arte», II, n. 3, dicembre 1980; Erich Raab, *Informazione strutturale e Arte Astratta: appunti sulla teoria cognitivista dell'estetica* in «Rivista di Psicologia dell'Arte», IV, n. 6/7, giugno e dicembre 1982; John Langerholc, *Che cos'ha da sorridere, veramente la signora? Gli ammiratori segreti di Monna Lisa* in «Rivista di Psicologia dell'Arte», VI, n.

della percezione, psicologia dell'estetica, psicoanalisi dell'arte, estetica empirica, robotica. La rivista viene praticamente ignorata dai critici e dalle gallerie per nove anni⁷¹, così come le sperimentazioni presso il centro *Jartrakor*, finché, dal 1986, la critica sembra cominciare a nutrire qualche interesse per gli artisti *eventualisti* e il loro vate, Lombardo⁷².

Lombardo, Pietroiusti, Homberg e Nardone, a cui ben presto si unirà Giovanni Di Stefano (1958), organizzano una fitta serie di attività che riguardano la tematica della psicologia dell'arte in chiave sperimentale: si interrogano sulla suggestione ipnotica e propongono opere che mettono in atto un meccanismo spettatore-artista comunicante e determinante per entrambi, al fine della realizzazione dell'opera d'arte. Le sperimentazioni degli artisti confluiscono nell'etichetta di *arte dell'evento*, strutturalmente esente da una progettualità che non sia aleatoria, casuale e soggettiva.

La teoria *eventualista* si rifà ad un tipo di indagine sperimentale, sul campo. Lo scopo è quello di studiare analiticamente le esperienze soggettive che sfuggono all'interpretazione convenzionale. L'opera d'arte si compie grazie al pubblico, sostengono gli *eventualisti*, che preferiscono stimolarlo, piuttosto che fornirgli una risposta. Le risposte, gli *eventi* non prevedibili, gli oggetti d'arte sottoposti agli spettatori, vengono quindi analizzati e riproposti in forma ordinata. Il procedimento è del tutto originale, sicché l'opera si compie non nella presentazione, ma nella partecipazione del pubblico all'*operazione* artistica.

Lombardo, nel *manifesto*, spiega il motivo della necessità di ogni singola reazione: ognuno infatti, di fronte ad un'opera, decide il proprio parametro di bellezza che è diverso da quello di un suo simile. Solitamente, la bellezza è detta soggettiva, nei termini appunto della relatività che scaturisce. In una determinata cultura, invece, in un sistema in cui l'omogeneità delle credenze dei più, condiziona il concetto di bellezza, le opere d'arte possono assurgere a simbolo di quella cultura⁷³.

10/11, Giugno e dicembre, 1984; Peter Sprinkart, *Movimenti oculari saccadici nella percezione estetica* in «Rivista di Psicologia dell'Arte», VIII, n. 14/15, 1987

71 Così sostiene a ragion veduta Sergio Lombardo durante la conferenza organizzata in occasione della mostra romana a cura di Daniela Lancioni presso il Palazzo delle Esposizioni *Anni 70. Arte a Roma* (catalogo della mostra edito da Iacobelli Editore, 2013). L'intervento di Lombardo è videofilmato e consultabile all'indirizzo web <https://www.youtube.com/watch?v=fwJm0RuVmRU>

72 In occasione della mostra personale di Lombardo presso la galleria *A.A.M. Coop*, intervengono a recensirla Mario De Candia per *La Repubblica* (21 febbraio 1986), Filiberto Menna per *Paese Sera* (10 marzo 1986), Vera Pirò per *Segno* (n. 58, ottobre 1986), Carolyn Christov-Bakargiev per *Flash Art* (n. 132, aprile-maggio 1986). Anche Filiberto Menna, inoltre, interviene nel catalogo della mostra *Pittura eventualista: Anna Homberg, Giovanni Di Stefano, Cesare Pietroiusti, Sergio Lombardo, Jartakor*, Roma, 6-30 giugno 1986

73 LOMBARDO S., *La teoria eventualista* in «Rivista di Psicologia dell'arte», anno VIII, n. 14-15, 1987, p.

Ora, la reazione ad uno stimolo, e dunque il verificarsi di un evento, provoca in chi ne è partecipe una reazione d'emergenza, di sorpresa, di comunione, di esplorazione, di invenzione e di centinaia di altri modi di reazione: questo è lo spirito che l'arte *eventualista* ha intenzione di catturare.

Quanto più la risposta a quello stimolo è differente in base al soggetto, tanto più l'arte *eventualista* può ritenersi appagata. Lombardo precisa che non tutti gli stimoli possono essere considerati opera d'arte, poiché essi non sempre agiscono nella maniera rappresentativa di una cultura. Lo diventano se il campione dei soggetti coinvolti è rappresentativo e le reazioni sono state analizzate.

Lombardo ammette che l'evento imprevedibile che «scatena il processo di interpretazione non solo in singoli individui, ma che coinvolge intere culture storiche, è un'opera d'arte. Tanto più le ipotesi interpretative sono eterogenee e contraddittorie, tanto più lo stimolo scatenante tende a essere rappresentativo delle dinamiche del presente»⁷⁴.

Quando l'interpretazione di un evento è omologata e condivisa, allora le opere d'arte sono da considerarsi come stimoli *eventualisti* saturati, finiti.

A differenza dei movimenti artistici, riconoscibili per le medesime intenzioni stilistiche o per l'utilizzo di determinate tecniche, l'arte *eventualista* vuole farsi teoria totale e continuamente in divenire: lo scienziato, come Lombardo chiama l'*eventualista*, non si accontenta della verità imbandita da un'autorità, ma, al contrario, progetta uno ad uno gli stimoli, agendo individualmente sul campo. L'impersonalità dello *scienziato* garantisce l'universalità delle alternative, la possibilità di un'esperienza estetica e la realizzazione del ciclo vitale dell'opera d'arte attraverso sia le caratteristiche dell'evento (imprevedibile, indicibile, irripetibile) sia attraverso l'analisi delle risposte dallo spettatore.

Giacinto Di Pietranotnio: Perché questa tua ossessione di voler rendere misurabile l'arte al pari della scienza?

Sergio Lombardo: Perché se l'arte è solo provocazione diventa un comportamento isterico che tutti possono fare. È vero anche che la provocazione genera la rottura degli schemi conformisti e ci fa entrare in un altro tempo, che è ciò che io chiamo situazione di emergenza, in cui si rivelano verità prima volontariamente mascherate. [...] Oggi molto spesso accade che noi scambiamo la libertà creativa con il caos, mentre non è così, perché è più libero colui che ha una logica, anche se

40

74 *Ivi*, p. 41

sbagliata, in quanto può essere confutata e migliorata, che colui che non la possiede.⁷⁵

In una prima fase della sperimentazione, Giovanni Di Stefano, per esempio, mette in gioco le proprie casualità, escludendo qualsiasi originalità o 'bravura': dal 1982, sperimenta il ciclo di *Pittura cieca*, una serie di opere che vedono l'artista bendato e intento a riempire la tela vuota o segnata da semplici contorni grafici. Attraverso la deprivazione sensoriale della vista, Di Stefano studia l'imprevedibilità soggettiva e la dicotomia tra l'esserci e l'interpretazione. La disfunzione momentanea e volontaria dell'organo di senso fa perdere coscienza all'artista o, meglio, lo priva di un gesto sistematico, che avrebbe altrimenti la meglio su deviazioni spontanee: «si evince che l'immagine finale non è il prodotto realizzato da un'entità inconoscibile, il caso, ma espressione inconsapevole dell'esecutore»⁷⁶.

L'opera di Di Stefano trova un'attenta osservatrice in Carolyn Christov-Bakargiev⁷⁷: il saggio pubblicato sulla *Rivista* studia il comportamento di Di Stefano in chiave non solo artistica, ma anche scientifica. Presupponendo che l'artista lavori su una superficie bianca, egli la riempie 'casualmente' di colore nero. Tuttavia, nonostante il gesto implichi soltanto meccanicità e nessun processo proiettivo segnico, le tele di Di Stefano sono costellate da 'errori', zone non completamente ricoperte dal colore o piccole campiture intonse. Christov-Bakargiev motiva allora queste mancanze non soltanto adducendo la motivazione della privazione visiva del pittore; è il fattore psicologico ed emozionale che influisce maggiormente sui tempi definiti precedentemente per la realizzazione.

Di Stefano stabilisce, infatti, i tempi a disposizione per coprire le superfici, però non conosce gli intervalli temporali a cui è sottoposto. Il fattore emozionale influisce sulla resa del lavoro finale, stimolando situazioni di emergenza e impedendo una concentrazione tecnica che limiterebbe gli 'errori'. La variazione continua dei tempi a disposizione altera la percezione degli intervalli⁷⁸ e in aggiunta il fattore emozionale, quello dell'ansia

75 DI PIETRANTONIO G., *Sergio Lombardo* in «Flash Art», n. 145, estate 1988, pp. 72-73

76 DI STEFANO G., *Esperimenti di pittura cieca* in FERRARIS P., *Psicologia e arte dell'evento. Storia eventualista: 1977 - 2003*, Gangemi Ed., Roma, 2004, p. 74

77 CHRISTOV-BAKARGIEV C., *Arte cieca e deprivazione visiva* in «Rivista di Psicologia dell'arte», anno IV, n. 6/7, 1982, pp- 87-110

78 Lo studio avviene su quattro tele che Di Stefano ricopre di nero in tempi differenti: n. 1: T= indeterminato; n. 2: T=90'; n. 3: T=60'; n. 4 T=30'. I risultati sono così riassunti da Christov-Bakargiev:
«1 - Nessuna ansia (T indeterminato). T reale: 1h 50'. Valutazione della durata: 2h 30' ca.
2 - Ansia (T determinato). T reale: 1 h 30'. Durata sopravvalutata
3 - Ansia (T determinato). T reale: 1 h. Durata sopravvalutata

inversamente proporzionale allo scadere del tempo, rivela una sopravvalutazione del tempo e un tratto nervoso sull'opera.

Di Stefano interpreta in modo personalissimo la *volontà* dell'evento, il suo determinarsi, in termini di imprevedibilità e instabilità. Gli 'errori' dell'artista non fanno che proporre stimoli percettivi, probabili di rielaborazione e di sperimentazione.

Diversamente dall'arte teatrale o da quella tradizionale⁷⁹, l'arte *eventuale* non esiste in sé, se non nella misura dei campioni utilizzati: quanto più ampio è lo spettro di indagine e di ricezione, tanto più i differenti stimoli derivanti dall'arte perseguono la varietà di interpretazione.

Nell'arte che si identifica come evento, l'oggetto d'arte ha soltanto una funzione marginale, in quanto stimola la reazione dello spettatore e funge da veicolo di reazione:

L'oggetto eventualista è tuttavia ancora un oggetto inutile, nel senso però che non si presta ad una funzione d'uso già nota e standardizzata bensì ad una funzione ancora ignota e non formulata. Con un gioco di parole possiamo dire che l'oggetto eventualista è un oggetto che deve essere usato ma che non può essere utilizzato. Usare un oggetto per scopi ignoti è a tutti gli effetti un comportamento estetico, giacché non può rispondere ad una logica economico-esecutiva, e quindi un Evento. In quest'ottica possiamo quindi comprendere la bellissima intuizione di Lombardo, sulla quale concludo, che «L'Evento è l'uso estetico della vita»⁸⁰

L'attività di *Jartrakor* nel corso degli anni '80 è densissima: si susseguono, infatti, numerose conferenze nei suoi spazi, oltre che corsi di autoipnosi e conferenze su esperimenti tenute dagli artisti coinvolti nel campo o da ricercatori accademici. La *Rivista* registra pedissequamente i risultati delle ricerche e accoglie interventi specialistici spesso da parte di studiosi che si occupano, in campi medici o psicologici, dello studio della

4 - Ansia (T determinato). T reale: 30'. Durata sopravvalutata (a 15' reali, valutaz. 30' ca.)» in *Ivi*, p. 101

79 Qui si fa riferimento all'*Anacronismo* quando Lombardo sostiene: «La cultura che si riconosce nei valori anacronistici, infatti, si vuole affermare nella storia come un'idealizzazione di valori del passato. È chiaro che questa idealizzazione non può ripetere il passato, ma rappresenta il punto di vista di una cultura attualmente emergente, che idealizza il passato e che perciò rifiuta la direzione verso la quale è orientato il progresso. Ciò che confuta con maggiore evidenza le teorie statiche dell'arte, quelle che ritengono l'arte incommensurabile, eterna e senza progresso, ma orientata verso eterni e immutabili valori umani, perciò apprezzabile secondo il metodo del tutto o nulla (se è arte, allora è incommensurabile ed eterna, altrimenti non è arte) è proprio il fatto che, per quanto si vogliano perseguire valori anacronistici, l'arte è sempre databile storicamente. L'incommensurabilità semmai è dovuta alla diversità e originalità degli scopi delle diverse culture storiche» in LOMBARDO S., *Definizione di arte* in <http://sergiolombardo.it/eventualismo/>

80 NARDONE D., *Arte Eventuale* in «Rivista di Psicologia dell'arte», III, n. 4/5, 1981, p. 48

percezione e della reazione agli stimoli.

In occasione della mostra *Arte Eventuale* presso Jartrakor nell'ottobre del 1981, espongono sette artisti che presentano opere antecedenti al progetto espositivo e tutte accomunate dal medesimo campo d'indagine del Centro.

Alcune opere sono emblematiche: *Test di Preferenze Estetiche* (1980) di Anna Homberg propone allo spettatore di compiere una scelta estetica, registrando in un questionario alcuni elementi preferenziali di fronte ad una serie di fotografie di oggetti di uso comune. Anche Cesare Pietroiusti (1955) richiede l'intervento del pubblico a compimento della sua opera: *Assenze 3°* (1979) consta di tre tavole grafiche formate dalla ripetizione di punti, linee e punti, ma ognuno mancante per completare il segno grafico. Lo spettatore decide allora di completare il grafico con il segno mancante o dando vita ad un segmento creativo. *Io non sono qui né tanto meno desidero che si parli di me in questa sede* (1981) è invece un'opera *involontaria* di Domenico Nardone, poiché si tratta di schizzi e scarabocchi che l'artista getta via o abbandona e raccolti a sua insaputa da Lombardo. Sono inseriti nella mostra dell'arte *eventuale* perché il gesto di riprodurli anche uguali è artificioso e l'originale diventa, invece, frutto della spontaneità e dell'irripetibilità del momento che l'aveva stimolato⁸¹.

Il Centro, nel 1983, ospita una manifestazione artistica ispirata alle teorie dello psicologo americano Fred Attneave, che aveva ideato, negli anni '50, le *nonsense shapes*, forme costruite su immagini casuali come strumento di addestramento percettivo⁸² e di formulazione interpretativa. Da questa mostra, prende l'avvio il progetto della pittura stocastica (dal greco *στοχάζομαι* = tirare al bersaglio), forme poligonali disposte casualmente sulla superficie, senza alcun precetto se non quello dell'eterogeneità e dell'aleatorietà. Le forme sono dipinte sulla tela col fine di creare nuove immagini, estranee

81 «Ci sono però in questo lavoro delle caratteristiche che meritano a mio avviso di essere sottolineate. Mi riferisco innanzitutto alla totale involontarietà con la quale tali documenti sono stati ottenuti. Vorrei a tal proposito ricordare che ero solito abbandonare gli scarabocchi in questione sul tavolo dove mi trovavo o addirittura accartocciarli e gettarli nel cestino dal quale puntualmente Lombardo li recuperava e conservava. Del resto la stessa didascalia «Io non sono qui né tanto meno desidero che si parli di me in questa sede» è stata da me concepita come dichiarazione, se non di completa estraneità ai fatti, giacché non potevo negare di averli prodotti, almeno di non intenzionalità nel commettere l'accaduto. A posteriori ho avuto modo di notare come fosse proprio questa mancanza d'intenzionalità a conferire loro un carattere particolare e sostanzialmente connesso all'Evento » in *Ivi*, p. 42

82 Il metodo dello psicologo non era intenzionalmente rivolto a produrre opere d'arte: Attneave studiava la capacità di riconoscimento e di memorizzazione di zone viste dall'aereo da parte dei piloti e calcolava il grado di complessità delle immagini visive raccolte. Cfr. ARNHEIM R., *L'immagine e le parole*, Mimesis Edizioni, Milano, 2007, pp. 156-159

ad un tipico repertorio facilmente riconoscibile. In questa sperimentazione, lo spettatore è invitato a soffermarsi di fronte alla tela, finché le sollecitazioni cromatiche e formali lo inducono ad un gioco interpretativo di contenuti possibili al limite del grottesco e dell'ambiguo. Le pitture stocastiche di Lombardo sono allora un oggetto, un pretesto per l'indagine sperimentale che si realizza soltanto se lo spettatore, non ammettendo le interpretazioni altrui, formula delle ipotesi che ampliano il suo raggio di percezione.

Lombardo formula due metodi, detti TAN e SAT. Il metodo denominato TAN, per un'analogia con un gioco cinese, tan-gram, «consiste nel selezionare alcuni quadrangoli di cartoncino colorato e nello spargere i ritagli estraendo a sorte per ciascuno di essi la posizione esatta che andrà ad occupare su un foglio bianco, come se vi fosse caduto per caso»⁸³. In realtà, la casualità che viene affidata al gesto è preceduta da una serie di complicate operazioni sulla superficie, riguardo il posizionamento e la previsione di caduta dei poligoni. In aggiunta, in base allo spazio da occupare, la forma dei poligoni cambia al variare della somma degli elementi da utilizzare. Lombardo spiega sistematicamente ogni operazione matematica, giustificandola e ne studia la variazione probabilistica attraverso precisi algoritmi.

Il metodo SAT «genera delle carte geografiche formate da paesi le cui frontiere sono stocasticamente frastagliate. [...] Nel metodo SAT ogni poligono è un paese della carta ed è incastrato fra gli altri paesi formando una tassellatura stocastica che satura il piano. L'abbreviazione SAT deriva infatti da saturazione del piano»⁸⁴. L'intervento dello spettatore si materializza nell'attività del guardare *attivamente* le opere, consentendo all'attività percettiva di ognuno di montare e smontare inconsciamente le configurazioni possibili. È necessario che «il fruitore creda di vedere cose diverse da qualsiasi altro fruitore. Nella “massima neutralità” rispetto alla psicologia del compositore, tale pittura si offre in un puzzle di incastri formali e di virtualità spaziali a tappeto, secondo una geometria di tipo frattalico»⁸⁵.

Similmente al lavoro di Lombardo, Homberg studia le «fluttuazioni d'opinione di un determinato numero di persone rispetto ad un tema – quale l'autoritratto, gli stati d'animo

83 LOMBARDO S., *Pittura stocastica. Introduzione al metodo TAN e al metodo SAT* in «Rivista di Psicologia dell'arte», VIII, n. 12/13, 1986, p. 17

84 *Ivi*, p. 32

85 CRISPOLTI E., *Eventualismo* in CRISPOLTI E., *La pittura in Italia. Il Novecento/3 – Le ultime ricerche*, Electa, Milano, 1994, p. 209

oppure concetti psicologici come “bontà”, “forza”, “attività”»⁸⁶. Riduce, quindi, i risultati di queste opinioni in forme artistiche, irregolarmente geometriche che condensano le ricerche scientifiche e quelle estetiche. Chiama poi queste grandi tele esperimenti su *aleatopi*. Insieme a Lombardo, Di Stefano e Pietroiusti, nel 1986, presentano i risultati della pittura eventualista e il catalogo della mostra ospita un intervento del critico Filiberto Menna⁸⁷. Con chiarezza e puntualità, il critico d'arte sintetizza le teorie dell'*eventualismo*, motivando le tele degli artisti alla luce di quelle.

Se Lombardo e Homber si concentrano sull'aleatorietà del processo costruttivo dell'opera, Di Stefano continua a sperimentare su se stesso le prove di memoria e la pittura cieca, indagando sulle possibilità espressive automatiche. Pietroiusti presenta, invece, una serie di ingrandimenti di grafismi automatici, ghirigori e segni casuali, eseguiti in condizioni di disattenzione, simboli di espressività inconsapevole. Un anno prima, nel marzo 1985, Pietroiusti mette in mostra *Scusi, ero distratto* (1985), una serie di produzioni grafiche che, come la mostra collettiva, sono del tutto involontarie e appartengono a persone che, scarabocchiando *distrattamente* mentre parlano al telefono o prendono appunti, interrompono lo stato di volontà specifica e lasciano che lo stato emotivo comunichi inconsciamente. Qualche anno più tardi, l'artista rivela:

Miriam Mirolla: Come sei approdato agli Scarabocchi?

Cesare Pietroiusti : Attraverso i test di cui non ero soddisfatto fino in fondo. Allora, anche un po' per caso, guardando le reazioni delle *Immagini stimolo* notai che assomigliavano molto a sgorbi e scarabocchi; così ho cominciato a “grufolare” nelle agende, nei diari e qualcuno cominciò a portarmi oggetti di serie scarabocchiati (Anna Homberg fu la prima, mi portò un pacchetto di medicinali tutto segnato e bucherellato). C'è un aspetto particolare di questo lavoro: chi lo conosce smette di fare scarabocchi, si inibisce. [...] Del resto io ho smesso di fare scarabocchi ma ho cominciato a fare l'artista!⁸⁸

Le ricerche degli *eventualisti* proseguono dunque sul piano estetico, più che su quello gestuale, inteso come relazionale con lo spettatore. Certo, le opere *eventualiste* necessitano

86 HOMBERG A., *Aleatopi*, 1983 in FERRARIS P., *Psicologia e arte dell'evento*, Op. cit., p. 83

87 MENNA F., *Pittura eventualista: Anna Homberg, Cesare Pietroiusti, Giovanni di Stefano, Sergio Lombardo*, catalogo della mostra, (Roma, Galleria Jartrakor, 6-30 giugno 1986), Edigrafica aldina, Roma, 1986

88 MIROLLA M., *Cesare Pietroiusti* in «Flash Art», n. 157, estate 1990, p. 101

dello spettatore per essere vive e per esprimersi, ma, a differenza del passato, il pubblico comincia a non dover intervenire più *attivamente* per la definizione dell'opera. Per questo motivo, il passaggio, che determina la scelta a favore di stimoli visivi, aveva indotto, nel 1983, Domenico Nardone ad abbandonare il gruppo e ad indirizzarsi verso un'arte d'intervento in contesti quotidiani⁸⁹. Nel 1987, anche Cesare Pietroiusti aderisce al gruppo fondato da Nardone, senza però manifestare alcun dissenso rispetto alle pratiche del centro *Jartrakor*.

Mentre le gallerie d'arte più note, promuovono e ospitano gli artisti della *Transavanguardia*, il centro *Jartrakor* ospita artisti che operano nella capitale⁹⁰, portando avanti il discorso sulla sperimentazione che caratterizza la ricerca degli anni '80 e tenendo dibattiti aperti sul tema dell'avanguardia.

Nel 1988, entrano a far parte del Centro gli artisti Roberto Galeotti (1965) e Piero Mottola (1967). Roberto Galeotti, abbonato alla *Rivista di Psicologia dell'Arte*, si interessa moltissimo alle ricerche affrontate dal gruppo *eventualista*⁹¹. Le sue opere analizzano la potenzialità creativa dell'inferenza, poiché fanno produrre visivamente ad un campione di persone il risultato di una descrizione verbale che un testimone oculare trasmette. I risultati di questi esperimenti sono poi esposti in mostra da Galeotti. Solitamente si tratta di tracce sonore che indicano il comando di disegnare dei poligoni irregolari. L'esperimento è diviso in tre parti: inizialmente di disegnano le figure, quindi dei testimoni oculari ne descrivono gli stimoli visivi ad un campione di persone mentre sono ascoltati da "giudici del linguaggio" che hanno il compito di classificare le descrizioni in base alla loro somiglianza con lo stimolo. Infine, la descrizione verbale con maggiore disparità di giudizi viene sottoposta ad un ultimo campione che inferisce la posizione dello stimolo originale⁹².

Mottola indaga il concetto di bello o brutto registrando le reazioni di un determinato numero di persone di fronte ad alcune tele. Per esempio, in *Miglioramento-peggioramento*

89 Insieme a Daniela De Dominicis e Antonio Lombardi apre la galleria Lascala, inaugurando un nuovo progetto artistico nel quale rientreranno Salvatore Falci, Stefano Fontana, Pino Modica, poi Cesare Pietroiusti, meglio noti come *Gruppo dei piombinesi*. Cfr. 1.2.1

90 Tra le altre, il Centro ospita: *Rocco Salvia: le grazie dell'interno*, Jartrakor, Roma, 25 gennaio-23 febbraio 1985; *Nuove avanguardie a Roma*, Jartrakor, Roma, maggio-giugno, 1985; *Antonio Capaccio*, Aubade, Jartrakor, Roma, 24 aprile-10 maggio 1986

91 «Leggendo attentamente gli articoli della Rivista di Psicologia dell'Arte aveva tentato di immaginare l'aspetto fisico degli autori e si era poi premurato di verificare se le sue inferenze fantastiche avessero qualche somiglianza con la realtà» in LOMBARDO S., *Roberto Galeotti, "descrizioni/inferenze"*, comunicato della mostra, (Jartrakor, Roma, 31 marzo-30 aprile 1989) in FERRARIS P., *Op. cit.*, p. 133

92 *Ibidem*

descrive le reazioni di un campione in base ad una semplice domanda: di fronte a due composizioni di tipo stocastico, identiche tra loro, realizzata con il metodo TAN, è richiesto di peggiorare una e di migliorare l'altra. Il risultato dimostra che il campione compie una banalità, poiché identifica con il bello la compostezza e, quindi, dispone altre forme in modo simmetrico, mentre la sovrapposizione e lo spostamento asimmetrico sono indice di bruttezza. E l'immagine considerata migliorata rispetto all'esemplare iniziale non è però considerata più bella da un ulteriore campione di persone estraneo al primo esperimento⁹³.

Nell'estate del 1989, i componenti dello Jartrakor, all'epoca Lombardo, Homberg, Di Stefano, Galeotti e Mottola, decidono di esporre in una collettiva, mostrando i risultati delle loro ultime ricerche. Sembra abbastanza curioso notare come i titoli delle loro opere contrassegnino coerentemente la ricerca del gruppo, perché di gruppo si tratta quando gli intenti del singolo trovano la medesima sistematicità tematica nel lavoro altrui. *Correzioni della memoria* (Di Stefano), *Descrizioni-inferenze* (Galeotti), *Preferenze verticali giovanili* (Homberg), *Percezione delirante* (Lombardo), *Strutture modificabili* (Mottola) le opere presentate dai cinque artisti allo Jartrakor, «zona franca nei circuiti dell'arte, spoetizzato, austero, seriamente impegnato nelle definizioni dialettiche e teoriche⁹⁴».

In queste pratiche *eventualiste* e, generalizzando, nell'arte che le accoglie, sembra esserci una duplice fase di creatività: oltre alla definizione di un metodo operativo ai fini della sperimentazione sul campo, gli artisti *eventualisti* cedono il ruolo “creativo” al campione, il soggetto che di fronte ad uno stimolo deve prendere una decisione estetica⁹⁵.

Tra il 1990 e il 1991, le attività che ruotano attorno a Jartrakor perdono vigore – anche per via della mancata pubblicazione della *Rivista* tra il 1988-89, tanto che Lombardo sceglierà di interrompere l'attività espositiva presso il Centro. Intanto, Anna Homberg si ritira dal gruppo e Di Stefano, Galeotti e Mottola sono concentrati sui progetti di ricerca personali. L'attività pubblica del gruppo si sposta allora in altre gallerie, in cui le esposizioni sono seguite e curate da Miriam Mirolla, in qualità di critico, mentre Paola Ferraris si occupa della comunicazione.

Solo quando Galeotti, Ferraris, Mirolla in collaborazione con Pietroiusti riaprono il discorso sulla possibilità di una ricerca comune sotto il nome di *abbastanza normale*,

93 MOTTOLA P., *Miglioramento-peggiornamento* in *Ivi*, p. 128

94 SCUDERO D., *Opening*, (giugno-luglio 1989) in *Ivi*, p. 138

95 MIROLLA M., *Eventualismo* in «Flash Art», n. 158, ottobre-novembre, 1990 p. 123

Lombardo decide di riaprire Jartrakor con una stagione dedicata alla questione su *Come si diventa artisti*. Il 1994 è un anno importante per l'*eventualismo*, poiché, a Jartrakor, si tiene un *Seminario di Psicologia dell'Arte* a cui partecipano, oltre a Lombardo e agli artisti simultaneamente coinvolti nella mostra *Utopie nell'arte degli anni '80*, anche Mario Perniola e Simonetta Lux.

Le ricerche del Centro continuano fino al 2000 e gli artisti che ne hanno preso parte sono accolti da gallerie ed istituzioni museali, mentre proseguono il loro lavoro di ricerca e interazione con il pubblico. Seppure, oggi, *Jartrakor* non sia più una galleria e non ospiti le personali degli artisti che l'hanno resa celebre, resiste come centro di documentazione e conservazione, grazie a Sergio Lombardo.

1.2.1 Il Gruppo dei Piombinesi

Nel gennaio del 1983, Domenico Nardone decide di allontanarsi dal Centro Studi Jartrakor e, con Daniela De Dominicis e Antonio Lombardi, fonda la galleria *Lascale* in una chiesa sconsecrata nel complesso del Santuario Pontificio della Scala Santa⁹⁶. Nel nuovo spazio vicino San Giovanni in Laterano, Nardone si occupa della medesima attività sperimentale che aveva caratterizzato la sua attività artistica a Jartrakor. Il distacco dal Centro avviene infatti per una discussione solo tra Nardone e Lombardo, riguardo all'opera *Sfere con Sirena*:

Nel 1970, nella sala della Biennale di Venezia a lui dedicata, Lombardo aveva esposto sette sfere di diverso colore, contenenti al loro interno un interruttore a mercurio che, al minimo spostamento provocato dai visitatori, innescava l'urlo di una sirena d'allarme. Nel corso della nostra discussione, Lombardo mi disse di aver notato all'epoca che il pubblico, passato un iniziale momento di smarrimento, si divertiva a far rotolare le sfere, eseguendo una sorta di concerto improvvisato. Conseguentemente a questa osservazione, disse che gli sarebbe piaciuto "esporre" le sfere in un auditorium, lasciando al pubblico la possibilità di suonarle come strumenti. Cosa che

⁹⁶ La galleria Lascale trova ospitalità all'interno dello spazio-atelier di Padre Tito Amodei, religioso ma anche scultore e pittore di arte sacra. Qui, più di dieci anni prima, viene inaugurato lo spazio sperimentale Sala1 e un piccolo teatro che ospita attività espositive di arte contemporanea. Cfr. CAPRICCIOLI F., SCHROTH M. A. (a cura di), *Mémoires 1967 - 2007: Cronistorie d'arte contemporanea - Sala 1*, Gangemi, Roma, 2008

effettivamente fece con un lavoro successivo, i *Concerti Matematici*, che furono eseguiti, tra l'altro, al Teatro Beat 72. Da parte mia, sostenevo invece che, al suo posto, avrei voluto installare le sfere agli angoli delle piazze, senza alcuna indicazione d'uso⁹⁷.

Nardone si allontana, dunque, per una questione sostanzialmente ideologica, che lo porta a voler sperimentare in luoghi non del tutto ortodossi e solitamente deputati alle performances artistiche. Per lui è importante studiare il luogo urbano, avulso dalle tipiche inibizioni che colgono l'individuo quando si scopre coinvolto. Mentre le teorie di Nardone cominciano a prendere forma⁹⁸, il percorso dei romani e quello di tre artisti provenienti da Piombino, in Toscana, viene ad incrociarsi.

Pino Modica (1952), incontra Stefano Fontana (1955) e Salvatore Falci (1950), che come lui dipingono. Ne nasce un'amicizia e un dialogo continuo sull'insoddisfazione avvertita dagli artisti in una piccola città, ben lontana dai centri milanesi o romani. Ben presto, però, dopo alcune fulminee intuizioni⁹⁹ e viaggi nella capitale, Modica fa la conoscenza di Nardone, il quale invita i giovani pittori ad unirsi allo spazio de *Lascala*.

Inizialmente l'intervento dei tre, o dei cinque, alludendo alle componenti del gruppo (i tre artisti, lo spazio urbano e il pubblico operante), si concentra sull'uso dell'oggetto artistico come alibi, per studiare i comportamenti del pubblico coinvolto di fronte ad uno stimolo non troppo inusuale per il luogo prestabilito all'azione.

Una delle opere più celebri si intitola *Sosta 15 minuti/ 15 minutes stop* e nasce dagli esperimenti che Falci, assieme ai due concittadini, mette in opera quando si iscrive al corso universitario di Storia dell'arte. In un piccolo paese della provincia di Livorno, Populonia, vengono disposte alcune sedie, una gialla, una blu, una rossa, una nera ed una bianca, non molto dissimili dal design delle tipiche sedie popolari e allo stesso tempo una novità

97 NARDONE D. (a cura di), *Ritorno a Piombino, Salvatore Falci, Stefano Fontana, Pino Modica, Domenico Nardone, Cesare Pietroiusti*, catalogo della mostra, (Roma, Galleria Primo Piano, gennaio-febbraio 1999), Galleria Primo Piano 1999, p. 5

98 Le mostre *Quattro Lavori di Lombardi e Interpolazioni urbane* di Nardone presentano, in fotografia, i risultati della combinazione opera-pubblico-spazio urbano, evidenziando in nuce il modus operandi del gruppo. In *Quattro Lavori* una delle opere consiste nella targhetta “non asportare” appesa in vari punti della città di Roma: il risultato, le fotografie della reazione dei passanti, documentano il comportamento spontaneo e inconsapevole del pubblico il quale, a differenza degli esperimenti eventualisti sviluppati presso lo spazio Jartrakor, in questo caso sono totalmente inseriti in uno spazio non artificialmente connotato.

99 «Vedemmo dei covoni di fieno arrotolati lungo la strada e, tutti e tre insieme, dicemmo: “Guarda, che belli!”. L'intervento del contadino, reale e finalizzato, aveva una, pur non voluta, bellezza che non poteva passare inosservata. Il primo progetto poi elaborato insieme era quello di “aggreddire Piombino”, far sì che la gente, svegliandosi la mattina, si trovasse in mezzo ad oggetti non decodificabili, dall'apparenza funzionale ma non completamente comprensibili» in CHRISTOV-BAKARGIEV C., *Pino Modica* in «Flash Art», n. 157, estate 1990, p. 93

all'interno di una comunità così piccola, come quella del villaggio che, in inverno, conta qualche centinaio di anime. Gli artisti si premurano di non essere visti e, da una posizione appartata, riescono ad analizzare i comportamenti degli ignari individui coinvolti. Registrano allora una serie di osservazioni che schematizzano in grafici, utili a studiare *scientificamente* i risultati ottenuti¹⁰⁰. Così ricorda Falci il successo: «portai all'esame il lavoro delle sedie e il professore mi disse: "Questo non è un esame, è una lezione. Vieni a farla in classe". Da quel giorno smisi di fare l'università, ma non perché mi sentivo arrivato, solo avvertivo di aver trovato la mia strada»¹⁰¹.

Alla Biennale del 1984, intitolata *Arte e Arti. Attualità e Storia*, il gruppo ripete l'esperimento, intervenendo illegalmente, poiché in una mattina d'estate, approfittando del cambio di vigilanza, posiziona le sedie tutte aperte, oggetto di *Sosta 15 minuti*, tra il guardaroba e l'ingresso¹⁰². Nessuno si accorge immediatamente dell'intrusione anzi «abbiamo ascoltato un sorvegliante dire ad un altro "controlla che la gente non si sieda effettivamente più di 15"»¹⁰³. L'analisi della reazione del pubblico dura qualche ora e permette al gruppo di studiare, con un differente campione di soggetti coinvolti, le reazioni all'*evento* in base a due fattori: la preferenza del colore della sedia e la percentuale del tempo di sosta rispetto all'indicazione. Entrambi i risultati degli esperimenti vengono poi presentati presso la galleria *Lascaia*: da qui, l'attività del gruppo comincia a decollare.

Dal 1985, presso la galleria, Nardone espone i risultati delle continue ricerche dei tre artisti piombinesi, fortemente integrati all'interno della città, tanto da sperimentare, coerentemente con i presupposti stabiliti, sul contesto cittadino e urbano, le reazioni di un pubblico sostanzialmente ignaro della sua importanza. È importante ribadire che i lavori presentati in galleria non *appartengono* ad essa, ma lo spazio funge solamente da vetrina muta¹⁰⁴, a differenza di Jartrakor in cui l'attività dei componenti avveniva proprio in sede,

100 FALCI S., FONTANA S., MODICA P., *Sosta quindici minuti*, catalogo della mostra, (Roma, Galleria Lascaia, 14 novembre-dicembre 1984), IL BAGATTO, Roma, 1984, pp. 3-8

101 DI PIETRANTONIO G., *Salvatore Falci* in «Flash Art», n. 156, giugno-luglio 1990, p. 137

102 «Nel clima di una Biennale impostata sul recupero di cose morte e lontane anni luce dagli attuali fermenti artistici, abbiamo sentito la necessità di intervenire ex-abrupto non sentendo la sponda delle avanguardie rappresentata da simili dinosauri. La nostra operazione a Venezia ha voluto usare la Biennale come fattore ambientale in cui inserire il nostro elemento di stimolo allo scopo di far scaturire degli eventi che noi potessimo documentare» in CAPRICCIOLI F., SCHROTH M. A. (a cura di), *Mémoires 1967 – 2007*, *Op. cit.*, p. 30

103 FALCI S., FONTANA S., MODICA P., *Sosta...*, *Op. cit.*, pp. 3-8

104 «Al momento dell'istallazione mi chiedo: "Devo disporre le cose nel modo più bello o nel modo più fedele alla realtà?" allora nella galleria non riproduco tanto le condizioni reali. Non mi vergogno a riconoscere che in una galleria non posso rifare la vita del fiume. [...] Tengo conto della natura del luogo

anche grazie alla strumentazione presente.

Contenitori ideologici di Fontana, consta di cinque scatole gialle, posizionate in vari punti della città, costruite come cassette delle lettere e presentate in galleria accanto ai contenuti rinvenuti. Modica presenta invece una pellicola, frutto della registrazione operata su *Rilevatore estetico*, una cinepresa camuffata all'interno di un finto misuratore della pendenza della Torre di Pisa. *Itai Doshin* di Falci consiste invece in una lastra di vetro, posta in luoghi ad alta frequentazione pubblica, che è incisa sulla superficie dagli avventori del momento.

Dopo le tre personali, il gruppo comincia ad affrancarsi dalla galleria e ad esporre in contesti molto più allargati, non solo nella città di Roma. Lo *spazio altro* a cui ambiscono non riguarda soltanto la galleria o lo spazio espositivo: gli artisti sono, infatti, animati dalla volontà di sperimentare la spontaneità del gesto e la sua rilevanza a livello analitico. Quanto più l'oggetto, e quindi l'opera d'arte, è simile al reale, è quotidiana, “non artistica”, tanto più risulta interessante la reazione del pubblico, inconsciamente coinvolto nell'attivazione di un comportamento creativo. Il pubblico è determinante per quello che gli artisti hanno in mente di realizzare e, nonostante lavorino ognuno su un personale progetto, le preferenze e le differenze vengono assorbite dalla costante presenza in gruppo:

“Ho visto l'arrivo di questi artisti con estrema gioia, come se fosse tornato il sole... sento il tam tam telefonico che mi dice, son tornati, è tornata la tribù degli Apache. [...] Se presentassi Falci e i suoi Fontana, Modica e Pietroiusti non giocherei la carta della serietà. Penso semplicemente che portino avanti le ricerche che sono giuste da portare avanti¹⁰⁵.”

Da San Giovanni in Laterano, l'attività espositiva del gruppo si sposta presso il bar- galleria *Il desiderio preso per la coda*, in vicolo della Palomba, vicino piazza Navona. È questo l'inizio di una definizione del gruppo in chiave maggiormente “integralista”: dall'intento sperimentale che aveva caratterizzato gli anni precedenti, il gruppo comincia ad esporsi maggiormente con l'intento di organizzare delle mostre non convenzionali.

La mia idea originaria era quella di abbandonare la galleria, intesa come spazio espositivo

della galleria, per cui l'acqua deve scivolare secondo la pendenza naturale del pavimento» in CIAVOLIELLO G., *Salvatore Falci* in «Juliet», n. 48, giugno, 1990, p. 31

105 FRISA M. L., *Viaggio tra alcuni giovani artisti toscani* in «Flash Art», n. 158, ottobre-novembre 1990, p. 168

stabile e connotato come tale, per creare una struttura itinerante, capace di trasformare di volta in volta qualsiasi luogo in spazio espositivo. In questa chiave il bar-ristorante *Il desiderio* preso per la coda, di proprietà di alcuni miei amici, non doveva essere che la prima tappa dell'itinerario de Lascala c/o. In realtà per una serie di ragioni diverse, finì per rimanere l'unica e realizzai lì una serie di mostre¹⁰⁶.

All'inaugurazione del novello sodalizio con *Il desiderio*, partecipano Terry Fox e Marino Vismara in una accattivante performance, *Opening Oysters*, che vede i due artisti intenti a sgusciare ostriche per ore ai presenti, finché le mani degli artisti non ne sono insanguinate per la fatica. La scelta di un bar non è sicuramente convenzionale¹⁰⁷; Nardone, però, collabora positivamente con i gestori del locale Anna Pocchiari e Corrado Parisi.

A *Il desiderio* interviene anche Pietroiusti, pochi mesi prima della sua ufficiale entrata all'interno del gruppo dei piombinesi. Con *N Titoli*, presenta un esperimento avvenuto all'interno del ristorante-galleria: espone infatti una serie di tovaglie, precedentemente disposte sui tavoli del locale, "aggredite" dalla penna degli avventori. Si compie in questa misura il suo allontanamento dalle pratiche di *Jartrakor*, proseguendo l'indagine sulla sperimentazione pubblica nel medesimo luogo dell'esposizione.

Dal pubblico cosciente e volontariamente partecipe degli esperimenti *eventualisti*, Pietroiusti vira verso un pubblico differente, spontaneo come può essere il passante, il cliente del supermercato, la persona in fila alla posta. L'allontanamento da Sergio Lombardo¹⁰⁸ non è però da intendersi come un addio: negli anni '90, infatti, Pietroiusti comincerà una rinnovata collaborazione con il centro *Jartrakor*.

Nell'inverno 1987, Nardone incontra a Milano Sergio Casoli, proprietario dell'omonimo *Studio*. Interessato al lavoro degli artisti del gruppo, procura loro un' importante vetrina: lo spazio espositivo presso la *II Internazionale di Arte Contemporanea*.

Dalla metà degli anni Ottanta, gli artisti del gruppo si concentrano maggiormente sull'aspetto estetico dell'oggetto¹⁰⁹ e, per questa ragione, le collettive milanesi presentano

106 NARDONE D., *Ritorno a Piombino*, Op. cit., p. 7

107 Nonostante non sia uno spazio espositivo convenzionale, il bar-galleria riecheggia le esperienze passate, le discussioni accese, la nascita di amicizie che, luoghi d'attesa e passatempo come il bar, spesso aiutano a costruire. Salta alla memoria il caffè Volpini frequentato da Van Gogh o il Jamaica di Piero Manzoni. Cfr. ULIANO L. (a cura di), *Jamaica: arte e vita nel cuore di Brera*, Rizzoli, Milano, 2012

108 «È fisiologico che le cose abbiano un inizio ed una fine; il periodo di *Jartrakor* è stata una fase di preparazione e crescita individuale, quasi autoterapeutica» in MIROLLA M., *Cesare Pietroiusti* in «Flash Art», n. 157, estate 1990, p. 101

109 Nardone intende estetico anche nel significato più immediato del termine e soprattutto quando le opere

lavori incentrati su oggetti di uso comune. Come degli archeologi, scandagliano le zolle del quotidiano ed emergono con lavori che denotano maggiore consapevolezza critica¹¹⁰. Questa rinnovata consapevolezza anima le mostre presso lo *Studio Casoli* e la galleria *Il Milione*: qui, i piombinesi, oltre alle opere pensate per spazi come *Il desiderio*, presentano nuovi lavori che indagano la funzione degli oggetti di uso comune – come i *Photo-objects* di Pietroiusti, ingrandimenti di monete, pacchi di sigarette, banconote e l'interazione di alcuni clienti di un supermercato con uno stand promozionale – come le *Prove materiali* di Fontana.

A conferma dello scarto ideologico che abbraccia le opere degli artisti, Nardone esemplifica: «il problema che gli artisti si pongono non è più quello dell'invenzione di nuovi oggetti, quanto piuttosto di una nuova percezione del già esistente, capace di dare adito a nuovi modelli d'interazione ed, in definitiva, ad un nuovo uso degli stessi»¹¹¹.

La funzione che l'arte acquista diventa destabilizzante, poiché mette lo spettatore di fronte all'incapacità di astrarsi dai tipici rituali quotidiani cui solitamente non si bada, per abitudine o distrazione. Le opere del gruppo dei piombinesi sono però mistificatorie, poiché, come sostiene Vettese, non mancano di burlare lo spettatore non soltanto con la mania di ingigantire il ridicolo, l'insignificante. Ma appunto perché lo rendono protagonista ne demonizzano la futilità e l'immediatezza d'uso¹¹².

Dopo una breve esperienza a Milano dove viene notato da alcuni critici d'arte¹¹³, il gruppo di Piombino, si ricongiunge con la capitale: a Roma, infatti, Nardone, decide di aprire una galleria in via Monferrato n. 34 e la chiama *Alice*, motivandone il nome attraverso un

del gruppo possono rimandare ad artisti di fama internazionale: «Penso, ad esempio, alle similitudini formali che avvicinano alcune opere di Pietroiusti alla *pop* e alla *narrative-art* - stili tra l'altro molto differenti fra loro- i pavimenti di Falci ai quadri di Pollock o le sfere di pongo di Fontana alle rocce informi dell'*art-brut*. [...] non c'è dubbio che questa somiglianza costituisca una componente del piacere estetico che si prova in via preliminare davanti a queste opere, in particolare di quella, culturalmente determinata, che s'identifica nel riconoscimento» in NARDONE D., *Salvatore Falci – Cesare Pietroiusti e Stefano Fontana – Pino Modica*, comunicato stampa della mostra presso Studio Casoli e Il Milione, Milano, 22 ottobre -21 novembre 1987, pp. 3-4

110 Per una ricostruzione precisa del *gruppo di Piombino* e per una interpretazione storica-critica del gruppo, si vedano gli articoli in merito, derivati dalla rielaborazione della tesi della scuola di specializzazione di Siena di ANTONACCI S., *Il gruppo di Piombino. Una storia impertinente* in <http://www.unclosed.eu/>, n. 1, 2013; n. 2, 2014; n. 3, 2014; n. 4, 2014; n. 5, 2015. Utilissimo, se non fondamentale, il sito del *gruppo di Piombino*, un blog curato da Nardone, i cui ultimi interventi risalgono circa ad un anno fa. Cfr. <http://gruppodipiombino.blogspot.it/>

111 NARDONE D., *Op. cit.*, p. 3

112 «Qualcosa di simile era già stato fatto negli anni Sessanta e Settanta, in particolare sotto l'influenza di George Maciunas secondo cui “tutto è arte e l'arte può essere fatta da tutti”» in VETTESE A., *Strani oggetti (coloratissimi) di derisione* in «Trovaroma», supplemento di «La Repubblica», aprile, 1988, p. 52

113 CIAVOLIELLO G., *Gruppo dei Piombinesi* in «Juliet», n. 35, febbraio-marzo 1988, p. 170-176

saggio apparso in concomitanza di una collettiva del 1988¹¹⁴.

Nel gennaio del 1989, *Alice* presenta un'opera emblematica di Pietroiusti, *Alice 27-01-89*. Si tratta di una scatola, un parallelepipedo, su cui l'artista ricostruisce la galleria attraverso sei fotografie che ne ritraggono gli esterni e attraverso le finestre, gli interni, in un senso di continuità capace di rendere lo spettatore cosciente dello spazio che lo accoglie e dello spazio che occupa.

Nel 1990, gli artisti sono invitati dalla gallerista Lia Rumma ad esporre le loro opere a Napoli¹¹⁵, accanto ad altri esponenti dell'arte italiana che emergono individualmente nel panorama nazionale¹¹⁶. Una delle opere esposte, *Portici* di Falci, definisce, ancora una volta, l'interesse dell'artista per il coinvolgimento del pubblico totalmente inconsapevole.

Portici rientra nel progetto artistico cominciato da Falci un paio di anni prima, i cui risultati caratterizzano il suo modus operandi degli anni '90. Su delle lastre di forex, posizionate in luoghi ad alta frequenza, sono sparsi segatura e semi: il via vai dei passanti modifica, poi, di volta in volta, la disposizione dei semi. Dato un tempo prestabilito, il forex è portato in serra e innaffiato: il risultato è un'opera concettuale di fortissimo impatto, in cui l'artista si fa portavoce dell'ambiente, è l'anima dello spazio e il traduttore della quotidianità.

Presentato alla sezione *Aperto '90*¹¹⁷ della Biennale d'arte di Venezia, *Ponte Sant'Eufemia* registra il flusso dei passanti sull'omonimo ponte veneziano. Come *Portici*, l'opera è progettata con gli stessi elementi, ma i risultati sono più suggestivi. La registrazione del movimento umano e l'interazione uomo-ambiente è visibile e riconoscibile nell'erba che è cresciuta dove i semi si sono accumulati o, meglio, dove i piedi li hanno spinti. L'allestimento di *Ponte Sant'Eufemia* presso *Alice* è fortunato: le grandi lastre che dal

114 NARDONE D., *Alice nel paese della realtà* in Falci, Fontana, Modica, Pietroiusti, catalogo della mostra, (Firenze, Galleria Vivita2, 1988), Edizioni Vivita e Studio Casoli, 1988

115 DI PIETRANTONIO G., *Something is happening in Italy* in «Flash Art», n. 156, January/February 1991, p. 126-127

116 «Altra novità è l'idea di Lia Rumma di voler documentare, attraverso alcune mostre a partire da aprile, quanto di vivo ed interessante sta emergendo nell'arte italiana. La scelta è quella di proporre un taglio trasversale, al di là dei raggruppamenti in singole tendenze o in aree geografiche» in TECCE A., *Ruscha alla prima, Boetti a sorpresa e l'atteso Pisani* in «Il giornale dell'arte», n. 77, aprile 1990, p. 68

117 «[...] il prelievo di fotografie sparate a caso su aspetti marginali o su oggetti di scarto, come vuole la vecchia pratica del ready-made portata agli estremi. E così è, tali sono in effetti i loro strumenti. Eppure ne sanno fare un uso ricco, flessibile, ingegnoso, che coglie a meraviglia la poesia, il "sublime piranesiano", insiti nello spazio delle Corderie» in BARILLI R., *Verso un barocco freddo?* in RASPONI S. (a cura di), *Dimensione futuro. L'artista e lo spazio. XLIV Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, La Biennale, 26 maggio -30 settembre 1990), Fabbri editori, Milano, 1990, p. 263

pavimento arrivano alla volta della galleria sono esposte verticalmente¹¹⁸, fissate ad un'armatura in legno che riproduce la struttura del ponte. A meno che non si conosca il processo creativo dell'opera, essa si rivela piuttosto come uno studio geografico, una cartina lagunare che registra la disposizione delle isole «in un momento solo e particolare del suo continuo trasformarsi, dell'incessante guerra fra il movimento liquido e la solidità della materia emersa»¹¹⁹.

Fontane espone invece una cabina telefonica o quella che ha tutta l'impressione di essere tale: si tratta di una cabina di acciaio con un telefono giallo, posizionata per un certo tempo nel centro di Milano ma del tutto inutile dal punto di vista funzionale. Il telefono nasconde, invece, un registratore che memorizza tutte le reazioni della gente che tenta di utilizzarlo. L'esposizione in galleria di un oggetto simile è stridente, tanto da trovare spazio anche in riviste “profane”¹²⁰.

Nel maggio del 1991, Christov-Bakargiev cura alla galleria *Alice* la mostra *Storie*¹²¹, cui partecipano, oltre al *gruppo dei piombinesi*, artisti noti a livello internazionale, Sam Samore e Sophie Calle. In questa mostra, come era già avvenuto precedentemente, gli artisti mettono in luce la distanza dal mercato dell'arte, poiché ribadiscono la volontà di registrare l'arte in luoghi di consueto non deputati a questo scopo. Uscire dall'atelier, uscire dalla galleria sono azioni che conducono Pietroiusti direttamente nelle vite degli altri, negli appartamenti di due romani che abitano di fronte ad *Alice*. *Visite* invita lo spettatore ad entrare nelle abitazioni di un'ottica e di un giornalista, interagendo con l'ambiente e con gli inquilini.

Nonostante si tratti di un interessantissimo percorso artistico («L'artista scruta il reale, preleva campioni, spia comportamenti. Si avvicina ad esso in modo curioso, quasi da scienziato, ricercando le identità altrui come un antropologo, moltiplicando i punti di vista, cercando nell'Altro se stesso»¹²²), il *gruppo dei piombinesi*, proprio in quest'anno, decide di

118 In una personale ad *Alice* del 1989, *Letti*, Falci dispone in verticale anche una serie di materassi posizionati in luoghi ad alta frequenza giovanile a Piombino e dopo 24 ore li preleva, mostrando le superfici schiacciate ed impressionate dalle forme dei corpi.

119 DE CANDIA M., *Un ponte nuovo per Falci* in «Trovaroma», supplemento a «La Repubblica», aprile 1991

120 Vignetta de «La settimana enigmistica» consultabile in <http://gruppodipiombino.blogspot.it/2011/07/something-is-happening-in-italy.html>

121 CHRISTOV-BAKARGIEV C., *Storie* in NARDONE D., *Storie*, catalogo della mostra, (Roma, Galleria Alice e Galleria Il Campo; Milano, Studio Casoli, Torino, Galleria Marco Noire, maggio-giugno-luglio 1991), Galleria Alice, Roma, 1991

122 *Ibidem*

coltivare singolarmente la carriera artistica di ognuno.

Veramente io credo che il motivo principale per cui l'esperienza piombinese non è stata riconosciuta in pieno è perché, in seguito alla esperienza del gruppo alla fine degli anni '80, non c'è stata, da parte degli artisti, una continuità di ricerca che convalidasse, ampliandolo e rendendolo più complesso, il lavoro antecedente.

Ritengo che ci sia stata una sorta di fissazione nei confronti dei risultati ottenuti in quel periodo, e ciò non ha permesso la piena valorizzazione proprio del lavoro che era stato già svolto. Sono convinto infatti che il lavoro di un artista viene sempre reso riconoscibile, comprensibile, significativo, dai lavori successivi di quello stesso artista, dal fatto di tenere vivo non uno "stile", ma una energia, una attitudine alla ricerca. E' come se i Piombinesi fossero entrati invece in una sorta di lutto, dopo lo scioglimento del Gruppo; un trauma difficile da superare che ha determinato una sorta di atteggiamento di nostalgia retrospettiva che ha "chiuso" al discorso critico successivo (per esempio, all'enorme e spesso superficiale dibattito, degli anni 90' e del duemila, sull'arte relazionale, l'arte sociale e l'arte pubblica), un lavoro che era, invece, precoce e promettente.¹²³

Da Piombino a Roma, da Roma a Milano, alla Toscana: tra il 1983 e il 1991, il *gruppo dei piombinesi* partecipa a numerose mostre, tra cui le manifestazioni ospitate al Castello di Volpaia, a Radda in Chianti e, come già accennato, alcuni ad *Aperto '88* e tutti alla *XLIV Biennale* di Venezia. Il loro riconoscimento valica anche i confini nazionali, poiché il gruppo espone anche in Francia e negli Stati Uniti¹²⁴. Tuttavia, la vivacità artistica e la varietà della ricerca, che caratterizzano gli anni Ottanta all'alba dei Novanta, portano a maturazione le istanze personali elaborate nel corso dell'esperienza dei *piombinesi* in gruppo.

Come sostiene Antonacci¹²⁵, il gruppo perde pian piano quella luminosità che lo aveva premiato durante il percorso e le motivazioni sono molteplici. Innanzitutto, la difficoltà di

123 Pietroiusti risponde a Marta Leteo in *Il Gruppo di Piombino: una risposta al 'ritorno all'immagine'. Teoria e metodologia di contrasto praticata nel reale*, tesi di laurea magistrale in Storia dell'arte, Università degli studi "La Sapienza", Roma, 2014 in

<http://gruppodipiombino.blogspot.it/2014/02/marta-leteo-intervista-cesare.html>

124 Cfr. ARTHUS-BERTRAND C. (a cura di), *Le groupe de Piombino*, catalogo della mostra, (Guérogny, Centre d'Art Contemporaine de la Nièvre), 1991; SCHIPPER M., ZAMBONI-PAULIS G. (a cura di), *Being There/Being Here: Nine Perspectives in New Italian Art*, catalogo della mostra, (Los Angeles, Parsons School for Art and Design, 5 ottobre-16 novembre 1991), 1991

125 ANTONACCI S., *L'ultima avanguardia* in *unclosed.eu*, n. 5, 2015, in <http://www.unclosed.eu/rubriche/amnesia/amnesia-artisti-memorie-cancellazioni/85-l-ultima-avanguardia.html#sdfootnote6anc>

portare avanti una relazione collettiva così duratura e così proficua per un lasso di tempo tutt'altro che breve. Inoltre, quel guizzo d'avanguardia che aveva reso militante la loro condotta si polverizza facilmente, se confrontata con l'arte che si stava affacciando nelle sale di prova degli anni Novanta.

Dopo lo scioglimento del gruppo, Pietroiusti, come precedentemente accennato, ricomincerà la sua collaborazione con *Jartrakor*, seppur saltuariamente. Esempio precoce di *Arte relazionale*¹²⁶, l'artista darà vita, insieme ad altri, al progetto noto con il nome di *Oreste*, co-firmato assieme a Emilio Fantin¹²⁷.

126 Cfr. BOURRIAUD N., *L'esthétique relationnelle*, 1998, *Estetica relazionale*, ediz. italiana, Postmediabooks, Milano, 2010

127 Come si dirà in seguito.

1.3 *Astrazione povera*

Bianchi e neri, epigrammatici, pittori dell'*Astrazione povera*. Numerose le etichette cucite sulle opere di alcuni artisti romani, unitisi a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta e accomunati dalla tendenza alla riduzione linguistica dell'opera d'arte. Operanti tutti a Roma e nati poco più di venti anni addietro rispetto agli anni che qui si considerano, i pittori dell'*Astrazione povera* perseguono la medesima linea di ricerca astratta.

Rispetto ai successi museali, oltre che commerciali dei coetanei Chia, Cucchi, Clemente, De Maria e Paladino, Gianni Asdrubali (1955), Mimmo Grillo (1950), Antonio Capaccio (1956), Bruno Querci (1956), Lucia Romualdi, Mariano Rossano (1955), Rocco Salvia (1953), Annibel Cunoldi (1950), decidono di percorrere strade controcorrente, rispetto al «banale trionfalismo imperante»¹²⁸. Capaccio ricorda i primi momenti comunitari come clandestini, poiché la linea dominante e quella di mercato era quella del figurativismo, tutt'altro che vicina alle loro intenzioni pittoriche.

Convinti di percorrere una linea di pittura essenziale, povera, “francescana”, gli artisti inseguono la pratica delle cose semplici, rivendicando l'importanza dello studio e della riflessione, momenti che precedono la costruzione figurativa di un'opera e la predispongono all'accoglienza. L'attributo *povera* è libero da qualsiasi connotazione penitenziale e, anzi, si tinge di ascetismo quando vede gli artisti contrapposti al rumore del mondo, concentrati in uno spazio silenzioso e intenti a costruire la storia del presente. Si discostano dalle pratiche nervose e insistenti del mercato, mentre ricercano l'importanza del segno nella sua economia e nella sua necessità.

Il critico d'arte che riunisce gli artisti sotto la bandiera dell'astrazione povera è Filiberto Menna, appassionato della pittura di Mondrian e interprete delle sue opere in chiave analitico-filosofica, tanto da aprire la riflessione allo studio della metodologia artistica del pittore olandese¹²⁹.

I giovani artisti dell'*Astrazione povera* si riuniscono nella possibilità della definizione di una nuova tendenza, con l'intento di elaborare una ricerca pittorica non figurativa, alla

128 CAPACCIO A., 1990: *Capaccio, Grillo, Rossano, Salvia* in CAPRICCIOLI F., SCHROTH M. A. (a cura di), *Mémoires 1967 - 2007: Cronistorie d'arte contemporanea – Sala 1*, Gangemi, Roma, 2008, p. 93

129 Per una lettura ed una comprensione più completa dell'opera letteraria di Menna, cfr. *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Einaudi, Torino, 1980; *Quadro critico: dalle avanguardie all'arte informale*, Kappa, Roma, 1982; *Il progetto moderno dell'arte*, Giancarlo Politi Editore, Milano, 1988.

stregua dei pittori dell'Astrazione arcaica o della Secessione astratta¹³⁰.

Nel 1988, a Verona, si tiene una grande mostra intitolata *Astratta. Secessioni astratte in Italia dal dopoguerra al 1990* curata da Giorgio Cortenova e Filiberto Menna. Quest'ultimo interviene a motivare la scelta espositiva attraverso una preziosa introduzione che chiarisce i passaggi dall'esperienza pittorica astratta in Italia, collegando i decenni fino ad arrivare alla formazione che ci interessa. Sembra allora doveroso ripercorrere la sua riflessione e quella di chi, come lui, enuncia e precisa il percorso accidentato di questa ricerca artistica.

Menna sostiene che tutta l'arte del XX secolo può definirsi astratta, non nel senso che tutta rifiuti la figurazione: più precisamente, definisce la tendenza del Novecento che Kandinskij aveva individuato in “grande astrazione” e “grande realismo”, connotati simbolici di tanta pittura nata dalla crisi del naturalismo ottocentesco¹³¹. A seguito della chiusura autarchica strettamente imposta dal regime fascista, la creatività si manifesta nell'apertura del *Fronte Nuovo delle Arti*, attraverso cui gli artisti esprimono liberamente l'esplosione dell'individualità così pesantemente sopita per più di un decennio. Le opere degli artisti del dopoguerra parlano con un rinnovato linguaggio che mira ad esprimere la *liberazione* non solo del singolo, ma anche della collettività. Per questo motivo, spiega Menna, l'astrazione abbraccia pensieri utopici, le cui tendenze estetiche alcuni interpreteranno poi nel segno di una politica di stampo comunista e, come Guttuso e Pizzinato, vireranno per una pittura di matrice realista e per l'abbandono dal gruppo del *Fronte*.

Protagonisti della scena astratta degli anni Cinquanta, diventa allora un appendice del gruppo del *Fronte*, il cosiddetto *Gruppo degli Otto*, che attorno al critico Lionello Venturi,

130 Dal dicembre del 1983, si apre alla Galleria *Artra* di Milano una mostra intitolata *Arcaici di fine secolo*, curata da G. Cortenova, in cui si celebra il ritorno ai colori primari e ad una profondità dell'io in dialogo con la pittura. In questo contesto, si inserisce il *Gruppo storico dei pittori trattisti*, un movimento il cui atto notarile di nascita fu firmato da Claudio Bianchi, Sergio Salvatori, Luciano Cialente, Adalberto Magrini, Dino Marciani. La storia del gruppo, i cui componenti rivendicano l'utilizzo di grafie archetipe, i “tratti”, e suggeriscono il gesto artistico semplice, lontano dagli ammiccamenti intellettuali, non trova menzione accanto ai gruppi più o meno noti degli anni '80 e la sua ricostruzione cronologica non è del tutto semplice. Uno dei componenti, poi, Marco Fioramanti, confluisce nel *Movimento Arte Clandestina*, un percorso artistico e civile sostenuto come alternativa allo star-system artistico di quegli anni. Cfr. CORTENOVA G., *La secessione astratta degli anni 80. Tra arcaicità e costruzione*, catalogo della mostra, (Umbertide, Chiostro di San Francesco, 13 settembre-30 ottobre 1986), Mazzotta, Milano, 1986; RIPOSATI M. (a cura di), *I trattisti (o del primitivismo astratto). Bianchi, Fioramanti, Perrone*, catalogo della mostra, (Roma, Galleria MR, Galleria 5 x 5, Galleria La Salita, Studio Marani Fahrenheit, 3-10 luglio 1985), [S. n.], 1985

131 MENNA F., *Riduzione e complessità* in CORTENOVA G., MENNA F., *Astratta. Secessioni astratte in Italia dal dopoguerra al 1990*, catalogo della mostra, (Verona, Palazzo Forti, 23 gennaio-15 marzo 1988), Mazzotta, Milano, 1988, p. 25

sviluppa le singole esperienze artistiche, differenziando però ogni singolo artista in base allo stile pittorico. Comune fu senza dubbio la riappropriazione della superficie pittorica in chiave intimamente interpretativa, ora come accorpamento di segni, ora come accampamento dei singoli elementi sulla tela: una linea d'astrazione che «evita sia i rigori della tradizione geometrica sia gli abbandoni ai puri flussi pulsionali della soggettività informale»¹³².

Le avanguardie storiche, da Mondrian a Kandinskij a Malevič, insegnano ai pittori ad allontanarsi del tutto da qualsiasi forma di figurazione referenziale e mimetica. La lezione assimilata dalle nuove generazioni si raffredda attraverso l'azzeramento cromatico, per esempio gli *Achromes* di Manzoni o le superfici trapuntate di Castellani, oppure attraverso l'utilizzo delle textures forzate un po' in chiave minimalista¹³³.

La convinzione di poter superare le contraddizioni del reale che aveva alimentato le avanguardie storiche e il movimento astratto del dopoguerra viene a perdere forza e sostanza con gli anni Sessanta, quando gli artisti smettono di credere alla validità dell'arte in campi che non la riguardano strettamente.

Emblematicamente, nella temporalità, avviene uno spostamento territoriale, quando dallo scambio culturale tra gallerie, artisti, riviste, operatori nel settore a Roma, ci si sposta a Milano, sede dell'industria, della grafica, della pubblicità. Accanto all'esperienza di *Azimuth*, nascono il *Gruppo T* e il *Gruppo N* di Padova, per cui il quadro diventa una presenza oggettiva e valente di per sé, la stesura del colore e la struttura compositiva bastano all'operazione critica del pittore. Non c'è più spazio per metafore o rimandi. La riflessione sulla pittura autosufficiente conduce direttamente all'analisi della pittura: il colore che si fa pittura diventa anche presupposto di analisi di quella.

Al di là delle singole esperienze artistiche e delle tendenze nazionali, la stagione dell'astrattismo, a cavallo tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, si tinge delle medesime intenzioni dialettiche che coinvolgono la pittura su un piano critico: nasce la consapevolezza di analizzare gli strumenti linguistici adoperati¹³⁴.

132 *Ivi*, p. 26

133 Francesco Poli ripercorre brevemente la storia della pittura aniconica, stando sulle singole esperienze artistiche dagli anni '60 fino agli '80. Cfr. POLI F., *Pittura aniconica* in ECCHER D., AUREGLI D. (a cura di), *Arte italiana. Ultimi quarant'anni. Pittura aniconica*, catalogo della mostra, (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 7 novembre 1998-14 febbraio 1999), Skira, Milano, 1998, pp. 232-233

134 L'analisi auto riflessiva del linguaggio artistico e delle condizioni fattuali delle esistenze della pittura sono analizzate da Menna in un saggio intitolato *La linea analitica dell'arte moderna* e, in particolare, nel capitolo dedicato alla linea aniconica. Si legge: «Fare pittura significa quindi fare contemporaneamente

La tendenza all'astrazione si fa così spazio tra la pratica del concettuale e del comportamentale (Body Art, Land Art, *performances*), in anni in cui l'*Arte Povera* rileva la fama che le è ancora oggi riconosciuta.

Tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, si assiste ad una svolta anticoncettuale che interessa un numero di pittori che ritornano al massiccio e alle tecniche di pittura tradizionali, accanto ad alcuni che invece rilanciano nuove forme di astrattismo come gli artisti della cosiddetta *Nuova Scuola Romana*. La loro ricerca tende ad investigare l'aspetto analitico ed introspettivo della pittura e della scultura: Bruno Ceccobelli, Gianni Dessì, Giuseppe Gallo, Nunzio, Pizzi Cannella e Marco Tirelli espongono tra il 1977 e 1978 presso la Galleria *Ferranti e Lo Spazio*, uno spazio autogestito dagli artisti romani. Si faranno poi conoscere anche con l'etichetta Gruppo di San Lorenzo o Gruppo di Via degli Ausoni¹³⁵.

Essi si impegnano su una comune riflessione dei mezzi pittorici tradizionali, a favore di una riflessione sui motivi interni della pittura, discostandosi dal dominio della *Transavanguardia*.

All'aspetto giocoso, alla spontaneità e alla sensualità del movimento coordinato da Achille Bonito Oliva, gli artisti dell'*Astrazione Povera*, invece, oppongono una pittura scabra che elimina qualsiasi distrazione o superfluo.

Nel catalogo della Biennale di Venezia del 1980 il Commissario del Padiglione Italia, Vittorio Fagone, così descrive l'inizio degli anni '80:

All'imbocco degli anni Ottanta due sensazioni si avvertono diffuse. La prima registra l'inarrestabile declino di un sistema di allineamenti, collocazioni e relazioni sui quali si è basata la lettura dell'arte negli ultimi vent'anni; la seconda è che nel percorso della ricerca si sia arrivati a una situazione di curva a gomito: superato questo gomito difficile, è possibile lasciarsi scivolare

un discorso sulla pittura, assumere una consapevolezza metalinguistica degli strumenti impiegati e dello scollamento inevitabile che si stabilisce tra i due momenti dell'operazione. Il fare pittura si colloca così sul versante opposto rispetto all'*action painting*, la cui gestualità si svolge invece sotto il segno del continuo, del rapporto immediato tra interno ed esterno, tra la corporeità totale del soggetto agente e il supporto dell'opera. Il gesto conferisce estensione e forma all'impulso fisico che lo sorregge, ma non è mai stabilito e analizzato in anticipo. [...] il gesto della Nuova Pittura ha valore solo in quanto rende possibile la realizzazione materiale dell'opera: qualsiasi intervento casuale, non previsto, deve essere accuratamente scartato in quanto elemento di disturbo e di diversione lungo il processo che porta l'azione mentale a identificarsi con lo spazio della tela». Cfr., MENNA F., *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, 4 ed., Einaudi, Torino, 1983

135 Per una precisa ricostruzione storica e documentaria, cfr. GRAMICCIA R., *La Nuova scuola romana: i sei artisti di via degli Ausoni*, Editori Riuniti, Roma, 2005

all'indietro, nel “profondo” secondo qualcuno, con ritrovata felicità.¹³⁶

La svolta pericolosa viene compiuta così da questi giovani artisti dell'*Astrazione povera*. Rispetto alle generazioni precedenti, le differenze denunciano l'impossibilità di stabilire un filo diretto tra generazione e generazione. Così come per qualsiasi tendenza, anche per questa vale l'individualità del lavoro del singolo artista; tuttavia, la categoria espressiva che raccoglie gli atteggiamenti comuni degli interessati, in questo caso, vale come la registrazione di un dibattito così vivo e così reale «che l'astrazione nell'arte italiana, dagli anni Cinquanta in qua, non aveva più avuto»¹³⁷.

I giovani artisti dell'*Astrazione povera* sono il segno di continuità che nell'arco di più di trent'anni si manifestano nel segno dell'astrazione. Rispetto ai maestri Accardi, Capogrossi, Colla, Consagra, Perilli, Sanfilippo, Scialoja, Turcato, con i quali condividono una esposizione nel 1987 presso la Galleria romana dei *Banchi Nuovi*, i giovani avvertono una linea di continuità, perché operanti all'interno di un'area di esperienze affini. Paralleli e lontani rispetto ad «un'arte di fabulazione e di racconto, incline a creare piccole mitologie personali, o di una ridondante espressività soggettiva»¹³⁸, si scoprono più affini ai loro colleghi più anziani.

La genesi del gruppo avviene in un locale di Sant'Agata dei Goti dove, Capaccio e Rossano prima, e subito dopo Asdrubali e Salvia, cominciano a confrontare i loro lavori con colleghi e scrittori finché li espongono nella medesima sede nell'ottobre del 1983¹³⁹.

Il nuovo ordine compositivo a cui si rifanno gli artisti dell'*Astrazione Povera* viene lucidamente presentato presso la Galleria *La Salita* nel 1984, nel cui catalogo, gli interventi di Simonetta Lux, Lodoli e Albinati chiariscono maggiormente l'intenzione del gruppo di

136 FAGONE ., *Di ciò che fai, fa ciò che dici. Analisi e pratiche dell'arte in Italia negli anni Settanta* in CARLUCCIO L. (a cura di), *La Biennale di Venezia. Settore arti visive. XXXIX Esposizione d'arte. La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, La Biennale, 1 giugno-28 settembre 1980), Electa, Milano, 1980, p. 130

137 LAMBARELLI R., MASCELLONI E., *Secessioni astratte in Italia dal dopoguerra al 1990* in CORTENOVA G., MENNA F. (a cura di), *Astratta: secessioni astratte in Italia dal dopoguerra al 1990*, catalogo della mostra, (Verona, Palazzo Forti, 23 gennaio-15 marzo 1988), Mazzotta, Milano, 1988, p. 154

138 MENNA F. (a cura di), *Roma 1957-1987*, catalogo della mostra, (Roma, Galleria dei Banchi Nuovi, maggio 1987), Marcello Silva, Galleria dei Banchi Nuovi, Roma, 1987, p. 6

139 In realtà, quella del 1983, non è la prima mostra della nuova tendenza: Capaccio, Rossano e Asdrubali espongono già l'anno prima, nel 1982, presso la Galleria *La Salita*. Il titolo della mostra, *Lapsus*, è da intendersi come un chiaro e affine rimando alle scelte preferenziali che, Simonetta Lux, curatrice della mostra, indirizza come debito e riconoscimento verso gli astrattisti del passato.

dedicarsi ad una «pura estaticità dello sguardo», un luogo dove meditare, lontani dalla spettacolarizzazione delle tendenze artistiche dominanti, conservando il culto per la «memoria astratta»¹⁴⁰.

All'analisi del processo della formazione dell'opera, gli artisti accompagnano lo studio sulla relazione interna dei segni, allontanano qualsiasi tentazione al rumore e, abolita l'immagine, preferiscono spesso pure abbandonare il colore a favore dell'impiego delle tonalità del bianco e del nero. La *liaison* che collega i maestri alla nuova generazione sta in una pittura comune che si sottrae al superfluo e mostra lo studio attraverso segni pittorici che lo celano.

Ma la mostra in cui gli artisti si fanno notare è quella di Pordenone del 1985, intitolata *La Soglia. L'opera d'arte tra riduzione e costruzione*¹⁴¹. Il titolo muove da un pretesto, vale a dire quello di citare un artista che apparentemente è lontano dalle pratiche della pittura astratta, Duchamp. Tuttavia, proprio nel catalogo della mostra, Menna chiarisce il perché della scelta duchampiana e l'origine de *La Soglia*. Era il 1927 quando, da rue Larrey 11 a Parigi, Marcel Duchamp decise di scardinare una porta, che divideva le tre stanze dell'appartamento dove viveva, e di portarla via con sé nel suo trasloco. La porta, il titolo esatto *La Porte. 11, rue Larrey, Paris*, fu poi utilizzata come opera *ready-made* dagli anni Venti in poi¹⁴², suscitando non poco scandalo come i suoi celebri *Fontana* (1917) e *Scolabottiglie* (1914). Menna si riferisce all'opera di Duchamp per il suo valore simbolico, più che per la sacralizzazione della forma a cui alludeva l'artista francese: aperta e chiusa, la porta mette continuamente in comunicazione due ambienti, due realtà, mentre si dà come sbarramento ed ostruzione. L'artista che attraversa *la soglia* approda in una stanza buia «ma nel momento in cui la Porta si chiude alle sue spalle, dinanzi gli si apre un varco su

140 *Ivi*, p. 10

141 Oltre a quelli già citati, partecipano all'esposizione gli artisti Adele Lotito, Plio Mesciulanum, Elisa Montessori, Corrado Morelli, Enrico Pulsoni, Pupino Samonà, Annamaria Santolini, Raffaella Xodo.

142 *La Porte. 11 rue Larrey, Paris* è stata oggetto di una tragicomica cronaca avvenuta alla Biennale di Venezia del 1978: ideata da una commissione composta da Achille Bonito Oliva, Antonio del Guercio, Jean Christophe Amman e lo stesso Filiberto Menna, la Biennale ospitava due opere di Duchamp: lo *Scolabottiglie* e *La Porte*. Quest'ultima era stata posizionata in un angolo strategico del Padiglione Italia, poiché permetteva l'entrata e l'uscita del pubblico dai due locali adibiti. I pittori del colorificio Giorgione, impegnati freneticamente nei preparativi in vista della *vernice*, non dubitarono del fatto che quella porta avesse bisogno di una riverniciata! Fabio Sargentini, gallerista e collezionista dell'opera, vedendosi sottrarre irrimediabilmente il valore-feticcio dell'opera, intentò una lunga causa contro la Biennale da cui uscì vincitore e risarcito quasi dieci anni dopo. Cfr. BIANCHIN R., *Verniciarono un Duchamp* in «La Repubblica», 13.02.1987, p. 19 in www.repubblica.it/archivio; MATERI N., *Se l'opera d'arte è colta in fallo* in «Il Giornale», [www.ilgiornale.it/news], 22.04.2010

una stanza illuminata, calda. Di qui la sua esperienza che vive dentro e fuori, *heimlich* e *unheimlich*¹⁴³. Gli artisti si affidano alla soglia che mette in comunicazione, dividendoli, il dominio dell'immagine e quello dell'astrazione: il loro diventa così un luogo intermedio, che però non cede all'indecisione e compie una scelta precisa che fa i conti con una manualità lontana dalle preferenze del mercato.

Al varco, al momento di passaggio per la costruzione di un nuovo linguaggio, si presentano Capaccio, Rossano e Salvia, che si identificano nel tema del vuoto e dell'assenza¹⁴⁴. Nelle opere dei primi due, eliminata è la componente cromatica che si riduce a pochi segni geometrici o allusivi in bianco e nero, mentre Salvia sottrae le forme da assemblaggi e li ricombina a mo' di puzzle infinito.

Le opere più interessanti della mostra si rivelano, tra le altre, quelle di Lucia Romualdi e Gianni Asdrubali. Romualdi attraversa la *soglia* nella polarità opposta rispetto alla rarefazione e al vuoto. Infatti, le sue tele sono dense di velature di nero: l'artista appone manualmente strati di carte nere che fanno pensare al catrame, attraversate da una forte componente di contrasto cromatico, il bianco, steso anch'esso a mano, che fende dal fondo della tela.

[...] ove il bianco è inteso come parentesi o pausa del nero, il nero invece come trama dura che svela le continue possibilità dell'attesa. Le "paretine geometriche" come chiamo i miei quadri sono momenti uguali di diseguali sghembe possibilità. [...] Luoghi legati al silenzio ove ogni rumore diviene presenza attenta, pronta a divenire altro. Il mio lavoro è sicuramente legato al respiro dell'aria, alle grandi, spaziose camere delle case che ho abitato.¹⁴⁵

Chiara è la citazione alla dimensione domestica duchampiana, che qui ci pare così ingenuamente affettiva e al suo di focolare domestico. Unica figlia tra un mondo di donne,

143 MENNA F. (a cura di), *La Soglia. L'opera d'arte tra riduzione e costruzione*, catalogo della mostra, (Pordenone, Galleria Sagittaria, dicembre 1985-febbraio 1986), Edizioni Concordia Sette, Pordenone, 1985, p. 7

144 Capaccio e Rossano si fanno notare nell'ottobre del 1985, quando inaugurano nel *Padiglione Bianco*, presso l'Orto Botanico di Roma, una mostra intitolata *1990*, che comincia alle quattro del mattino e termina all'alba del giorno stesso. L'esposizione è un manifesto dell'importanza che il vuoto, l'assenza, il silenzio ricoprono nelle opere di questi artisti. «Io non c'ero, la mostra non l'ho vista, una parte di me si è rifiutata di svegliarsi per andare a fare da 'testimone' che le cose si svolgessero realmente. Sapevo che non c'era bisogno di presenze. Eppure proprio questa assenza dei sensi mi permette, oggi, di intendere quel lavoro notturno. Ansia di purezza e di scavo, voler togliere la materia alla pittura senza legarsi solo all'idea», CAPACCIO A., *Op. cit.*, p. 94

145 ROMUALDI L., *Opere* in MENNA F. (a cura di), *Costrutta*, catalogo della mostra, (Venezia, Palazzo delle Prigioni Vecchie, giugno 1988), Marcello Silva, Galleria dei Banchi Nuovi, Roma, 1988, pp. 9-10

la madre e la nonna, l'artista vive la consapevolezza dell'emancipazione femminile raggiunta, ma, in età adulta, deve fare i conti con la sua infanzia e i ricordi della grande casa che ha abitato. In un nostalgico e brillante articolo dedicato a Lucia Romualdi pubblicato su *Flash Art*, Francesca Pasini scopre nella sua pittura un forte indizio di intimità: «Si sente la paura dell'infanzia e la volontà di non farla vedere, quando dopo cena le veniva chiesto di andare a prendere le sigarette che si trovavano – ahimè – sempre al piano superiore. Corse nel buio e grandi respiri per ritrovare la calma, per mostrarsi adulta. Dimenticare il buio»¹⁴⁶.

Romualdi si sente anche legata agli artisti della costruttività storica, Malevič, Rodcenko ed El Lissitsky, dalle cui lezioni, ha saputo trarre gli elementi necessari per una costruttività nuova all'insegna di una semplificazione decisa e condivisa. Se Romualdi si affida all'imprevedibilità pittorica, Gianni Asdrubali è il motore di una gestualità tra l'automatismo e il controllo. Si avvicina al gesto dell'*action painter* nel senso che lo congela in un segno che diventa dirompente¹⁴⁷. Temi ricorrenti: il meno, il vuoto, l'assenza, che Asdrubali interpreta però come esperienze positive, di riflessione. Ecco che nel suo caso la soglia è il luogo intermedio dove questi momenti convivono: «Io costruisco il vuoto. [...] Si può dire che la mia pittura è piena di vuoto. [...] Il vuoto è solido come il marmo»¹⁴⁸.

Allora il vuoto è tutt'altro che zona morta, anzi genera riflessione e senso, mentre spinge all'azione: crea un'immagine di sé, si dà una struttura che, solida come il marmo, è leggera nella rappresentazione. Complice di questa teoria, l'interesse dell'artista per la disposizione del segno-spazio-colore sulla tela come un campo energetico di forze. Il vuoto è anche la partenza dell'opera, il suo presupposto, quella tensione che genera azione e dal cui scontro deriva appunto lo spazio e, sulla tela, la sua immagine *quantica*.

Nel 1979, Asdrubali dipinge Muro Magico, una grande opera su una stanza di una fabbrica, poi demolita e con essa l'opera dell'artista. Le pareti bianche forzano l'azione, spingono necessariamente ad intervenire in uno spazio che diventa così assillante da dover essere conquistato. Il soffitto, il pavimento, tutto viene invaso da segni neri, potenti e ridondanti.

146 PASINI F., *Lucia Romualdi* in «Flash Art», n. 150, giugno 1989, p. 73

147 Si segnala una interessante intervista all'artista presso il suo atelier di Tuscania in <https://www.youtube.com/watch?v=CrETxNVUB20> e, il più noto, *Combattimento* del 1990 filmato da Daniele Panciola e commentato da Maurizio Corgnati in <https://www.youtube.com/watch?v=FTk132FsG0A>

148 MENNA F., *La costruzione del vuoto* in Idem, *Aggancio*, Nuova Prearo, Milano, 1987, p. 9

Da questo evento, Asdrubali declina tutta la successiva esperienza artistica che parte da quello stimolo che genera l'azione e continua finanche negli spazi di una galleria. L'impeto e l'urgenza dell'artista si manifesta nel superamento del quadro tradizionalmente inteso, una superficie limitata da quattro angoli retti. Il confine qui non esiste, e il supporto che sostiene la tela o la superficie scelta rientra nell'opera perché ne permette il completamento. Asdrubali "esce fuori dai contorni", perché per lui non ci sono, non sono un limite.

Come Asdrubali, anche Mariano Rossano utilizza pochissimi colori, anzi si riduce all'impiego del bianco e del nero che ordina in una disposizione lineare o in serene campiture cromatiche. Sono tutti segni di riflessioni che lasciano tracce pure, con pochissime sbavature, anch'esse inquadrature, e derivano da un'emozione intima. Sia la luce che l'acqua sono i temi ricorrenti nelle sue tele, in cui il segno appare e subito dopo si tuffa, lasciando di sé solo un ricordo impalpabile.

All'inizio del 1986, gli artisti dell'*Astrazione povera* sono ospitati nella mostra tenutasi durante l'estate di quell'anno presso la cittadina siciliana di Erice: *Il meno è il più. Per un'astrazione povera*, curata da Menna. *Il meno è il più* si riferisce al celebre motto dell'architetto Mies van der Rohe, per cui la semplicità era la fiaccola della progettualità costruttiva. Menna acquisisce dalla fonte il medesimo significato per indicare così una dichiarazione di rifiuto della rappresentazione e un voluto allontanamento dalle correnti rumorose di tendenza.

Nel catalogo, il critico chiarisce che non si tratta di una situazione artistica nuova, ma alcuni anni di studio e di ricerca sono serviti agli artisti per essere quindi oggi riconosciuti dagli addetti al settore più attenti. Oltre alla mostra di Pordenone dell'anno precedente, gli *astrattisti* si erano fatti notare alcuni anni prima alla mostra *Costruttività*, presso Aosta nel 1981 e a quella intitolata *Tridimensionale*, del 1983, interessata a tracciare una linea italiana di scultura contemporanea. Rispetto ai citazionisti, agli anacronisti, ai regionalisti, ai nomadisti e altri:

l'attenzione degli artisti si concentra sulla relazione dei segni tra loro ma si tratta di una sintassi che sfugge a ogni rigorismo progettuale per comprometersi con la complessità e le accidentalità della *fattura*. La pratica dell'arte sembra restituire valore ad una qualche intenzionalità progettuale coinvolgendo di nuovo la questione del futuro, sia pure un futuro

talmente ravvicinato da identificarsi semplicemente con l'esito del procedimento formativo. L'arte ridiventa, allora, costruzione dell'opera e costruzione del nuovo che l'opera non può non rappresentare.¹⁴⁹

Nel dicembre del 1987, presso lo Studio Marconi di Milano, Menna presenta ancora una volta gli artisti-pittori. Immersi in un luogo tragico quale può essere quello della tela, non vogliono suscitare scandalo, quanto piuttosto continuare la loro ricerca nel silenzio dell'attesa, del vuoto, della mancanza. «La pittura non siamo noi, noi ne pratichiamo l'evidenza, dinnanzi ai nostri occhi e proprio in tutta evidenza essa mette in mostra il fondamento della sua scomparsa. La pittura non siamo noi, noi siamo i chiarissimi pittori»¹⁵⁰.

Per merito del lavoro di sponsorizzazione e di critica di Menna, l'*Astrazione Povera* acquista visibilità e, in questo modo, rischia di deludere le aspettative del pubblico. Ma con un atteggiamento controcorrente rispetto alle definizioni, Capaccio e Rossano presentano presso la libreria *Adria* una mostra a colori nonostante il titolo, *Bianco Nero*. Questa ribellione diventa emblematicamente la risposta a certe etichette troppo ostili e troppo ristrette che minano la libertà espressiva.

Dopo circa dieci anni di attività, il gruppo si riunisce nell'atto conclusivo della mostra presso lo spazio *Sala I* di Roma. L'esposizione era pensata per svolgersi in un due tempi, separati da una decina di giorni l'uno dall'altro; tuttavia, nonostante le grandi aspettative del pubblico, si rivelò una delusione. Nel primo tempo, un' introduzione al pensiero e alle dinamiche dei componenti dell'*Astrazione Povera*: venti quadri, cinque diversi formati ripetuti per quattro, tutti monocromi, dipinti con le medesime tonalità di grigio. Nelle intenzioni, l'atto di purificarsi dal tutto, la rinuncia all'autorialità del singolo pittore e ad una pretesa identità stilistica. Quindi il secondo tempo, presentava le opere di ciascun artista. Il pubblico fu scarsissimo.

149 MENNA F. (a cura di), *Il meno è il più. Per un'astrazione povera*, catalogo della mostra, (Erice, "La Salerniana", ex Convento San Carlo, 27 luglio-30 settembre 1986), Mazzotta, Milano, 1986, p. 12

150 LAMBARELLI R., MASCELLONI E., *Secessioni astratte in Italia...*, p. 167

1.4 Il caso meridionale: l'*Officina di Scafati*

La storia del panorama artistico che caratterizza i *mitici* anni Ottanta non è esente dal considerare anche una breve esperienza nel sud Italia, in particolare nella Campania pompeiana. L'*Officina di Scafati* riunisce il lavoro pittorico e scultoreo di Angelo Casciello (1957), Franco Cipriano (1952), Luigi Pagano (1963), Gerardo Vangone e Luigi Vollaro (1949). Nel catalogo della mostra *Opera omnia – Nuove presenze del panorama artistico meridionale*, tenuta a Montesano sulla Marcellana nel 1984 (catalogo Comune di Montesano, 1984), il critico d'arte Enrico Crispolti è il primo ad appellare come «nuovissima scuola di Scafati» il gruppo dei cinque.

Tuttavia, come puntualizza Massimo Bignardi, «più che di “scuola” credo sia opportuno parlare di “officina”, attribuendo ad essa il significato d'incontro di energie tra loro in contrapposizione dialettica ma che, sul piano dell'effettivo impegno culturale, trovano una convergenza di intenti»¹⁵¹. La proposta di identificare in un'etichetta questa collaborazione artistica non è sinonimo di gerarchie da rispettare o da opere artistiche in comune accordo da progettare. I cinque artisti hanno tutt'al più un denominatore concettuale comune, vale a dire la necessità di trovare un legame con la Storia, il filo che lega l'uomo al significato del mondo, imbrigliato nelle pratiche atrofizzate del mercato che vuole tutti nuovi e pubblicizzati¹⁵². La loro è una comunione d'intenti più che una presentazione in gruppo dei risultati artistici *in fieri*.

L'*Officina di Scafati*, oltre a presentarsi con questa nomenclatura in alcune esposizioni, ha, tuttavia, vita breve: i suoi componenti, infatti, espongono poi individualmente e anche in contesti non soltanto locali, come nella *XI Quadriennale* a Milano o in *Aperto '86* alla Biennale di Venezia.

L'attività espositiva dei meno giovani del gruppo si manifesta già sul finire degli anni Settanta, quando a Scafati e nei dintorni erano attivi molti artisti, riuniti attorno al Centro Sud Arte, aperto nel 1971, propulsore di numerose attività culturali e mostre artistiche a cui prendevano parte i maggiori gruppi di operatori visivi della Campania¹⁵³.

151 BIGNARDI M., *L'Officina di Scafati* in Idem (a cura di), *L'Officina di Scafati*, catalogo della mostra, (Arezzo, Sala di Sant'Ignazio, 12 aprile-3 maggio 1987), Mazzotta, Milano, 1986, p. 11

152 *Ibidem*

153 *Ivi*, p. 10

Partendo da una carriera pittorica, Casciello se ne distacca negli anni, approdando, infine, ad una “scultu-pittura”¹⁵⁴ che privilegia la bidimensionalità. Il tema delle sue opere è legato a tutto ciò che rientra nel contesto della materia, ma quella più primitiva, la più segnica. Il glossario degli elementi geometrici riproduce allora il mondo vegetale e il mondo animale in una chiave quasi sacrale, piante e animali diventano il mezzo di avvicinamento dell'uomo verso una tensione più alta rivolta al divino:

Vorrei fare delle sculture alte quanto le piramidi, per innalzare il mio cuore sempre più in alto, fino a fargli toccare il cielo. Devo squartare le materie e accarezzarle nello stesso istante, per capire il calore del loro corpo – devo scoprire la loro vita interna. Griderò fino alla perdita della voce, all'aria aperta per ascoltare il mio suono prolungato all'infinito. Non amo stare con la testa avvolta nelle bende della certezza.¹⁵⁵

Le opere di Casciello possono ricordare Picasso o Mirò o le sculture ai primordi della storia dell'arte. Sanno essere complesse soprattutto nella struttura, che si compone per sovrapposizioni e incontro di piani e livelli spaziali. Se le opere non ambiscono evidentemente alla tridimensionalità, occupano, tuttavia, uno spazio che rendono immediatamente contemplativo. L' “arcaicità” dei lavori di Casciello è poi messa in evidenza dai colori che l'artista utilizza: il grigio, il bianco, il nero penetrano fino all'essenzialità materica delle cose¹⁵⁶. La qualità principale delle opere di quest'artista campano risiede nella capacità di tradurre le forme del passato nella dimensione estetica del presente¹⁵⁷.

Il materiale con cui Luigi Vollaro lavora è la creta: vi approda solo dopo una lunga ricerca di un materiale sempre più ricettivo e plasmabile, passando dal marmo, al tufo, al gesso e alla carta¹⁵⁸. E a quest'ultima Vollaro intende rifarsi quando dispone le terracotte tirate sottilissime come se fossero appunto fogli di carta. I soggetti delle sue sculture si riferiscono, come per Casciello, al mondo naturale con una sfumatura archeologica, mentre

154 MESSINA TRABUCCO A., *Mnemosine* in *Ivi*, p. 15

155 CASCIELLO A., *Pensieri sparsi* in *Ivi*, p. 22

156 PIQUÉ F., *Angelo Casciello* in «Flash Art», n. 119, marzo-aprile 1984, p. 34

157 CORBI V., *Quale Avanguardia? L'arte a Napoli nella seconda metà del Novecento*, Paparo, Napoli, 2002, p. 325

158 «Poi la terracotta mi affascina per il suo alone di antico, un mistero che percepisco attorno ad essa, ed anche per la sua stessa natura grezza, arcaica, terrestre, che io cerco di modellare in un'immagine quanto più leggera, quanto più aerea possibile» in CECCARELLI L., *Intervista a Luigi Vollaro* in BIGNARDI M. (a cura di), *L'Officina di Scafati*, *Op. cit.*, p. 46

vengono modellati, gonfiati, incrinati come sculture¹⁵⁹.

Alla stregua di uno studioso di reperti antichi, Vollaro dispone gli antenati della natura in forma di scultura. Vollaro è altresì noto per la serie *Alberi della vita*, una serie di alti falli che si elevano nello spazio e danno un senso di leggerezza rispetto all'entità del loro peso reale. Sono sculture simboliche che indagano, attraverso la terza dimensione, la precarietà e la fragilità connesse alla verticalità e alla sensazione di potenza che un'entità stante può fornire. Oltre ad un evidente riferimento al sesso maschile, i tronchi delle sculture sono segnati, feriti e alludono alle aperture femminili. Insomma, la storia della fusione dell'uomo e della donna in un corpo estraneo all'unione che ne descrive l'armonioso amplesso¹⁶⁰.

Pagano è quello dell'*Officina* che si occupa di pittura¹⁶¹ e, nonostante la differenza d'età rispetto ai suoi colleghi, sin da subito riesce a farsi conoscere e ad esporre in personali e numerose collettive. Parola chiave: *natura*. Pagano si immerge completamente in essa e ne subisce la fascinazione. I suoi quadri sono la narrazione di un viaggio che il pittore sperimenta come parte integrante dell'universo. Le tele restituiscono l'esperienza panica di Pagano, poiché sono costruite secondo una prospettiva interna che rispecchia il suo modo di sentire e di essere nella natura. Per questo motivo, i tagli prospettici dei suoi paesaggi sono inusuali, irregolari, mentre seguono un ritmo che è quello ordinatissimo della natura. I Maestri: Afro, Morlotti e Brunori¹⁶². La soggettività dell'artista si identifica con la natura, intesa come materia vivente e con la pittura, che è il mezzo attraverso cui il processo di identificazione acquista coscienza.

Natura e città sono le entità da cui parte Gerardo Vangone nella sua personale osservazione della realtà: entrambe sono accomunate da molti elementi, quali per esempio, la luce e l'energia pura. Attraverso lo studio del Futurismo, Vangone esamina il tema della forza propulsiva non attraverso l'esaltazione della macchina, bensì attraverso la scoperta dell'energia pura. I suoi lavori, a metà tra scultura e pittura, sono attraversati da una scarica cromatica di colori puri «affinché il loro accostamento produca, assieme al massimo attrito,

159 ROBERTO M. T., *Luigi Vollaro* in «Flash Art», n. 127, giugno 1985, p. 92

160 MESSINA TRABUCCO A., *Op. cit.*, p. 18

161 «Io sento naturalmente la materia anche, forse soprattutto, come materia pittorica, densa e grumosa o fluida e trasparente, nei suoi giochi simultanei di toni caldi e freddi, nel perfetto scandirsi dei piani bui e luminosi della tela» in PAGANO L., *Luigi Pagano* in BIGNARDI M. (a cura di), *L'Officina di Scafati*, *Op. cit.*, p. 34

162 CORBI V., *Quale Avanguardia?...*, *Op. cit.*, p. 323

anche il massimo contrasto di luce facendo scaturire l'accensione»¹⁶³.

Franco Cipriano non è nuovo nel campo artistico, quando espone sotto l'etichetta di *Officina di Scafati*. La sua è una carriera che ha inizio negli anni Sessanta e assume un carattere prettamente pittorico dagli anni Ottanta. Le tele di Cipriano, in larga parte, ritraggono sagome o corpi non del tutto formati poiché in procinto di compiere un movimento, sono figure in potenza che ciclicamente ripetono le loro azioni, mentre si immergono in un denso e scuro magma alle loro spalle. Hanno tutta l'aria di essere rivelazioni, destinate a rimanere incomprese. Spesso le ambientazioni di Cipriano rappresentano luoghi senza tempo, in cui le apparizioni dell'uomo paiono soffrire come la pittura stessa.

163 TRABUCCO A. M., *Op. cit.*, p. 19

Illustrazioni al capitolo

- *Anacronismo*



Carlo Maria Mariani, *Il pittore mancino*, olio su tela, 1982



Omar Galliani, *Cavaliere d'Ellissi*, olio su tela, 1983



Bruno D'Arcevia, *Sulla rocca*, olio su tela, 1986

• *Eventualismo* e il Gruppo di Piombino



JARTRAKOR - ROMA

Logo Centro Studi Jartrakor



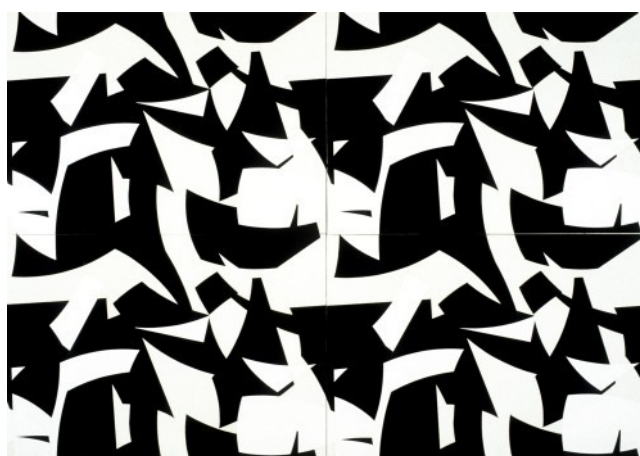
Giovanni Di Stefano, *Pittura cieca con cerchi (tempo ignoto)*, Roma, 1984



Salvatore Falci, Stefano Fontana, Pino Modica,
Sosta 15 minuti, intervento urbano con sedie
 colorate presso i Giardini della XLI Biennale di
 Venezia, 1984



Cesare Pietroiusti, *Alice 27-01-89*, stampa
 fotografica su alluminio, 1989

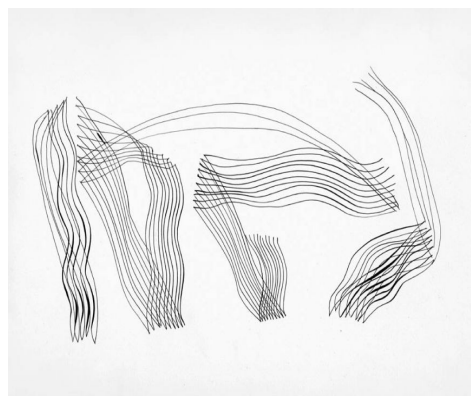


Sergio Lombardo, *Pittura stocastica, Metodo
 TAN*, collage di quattro moduli su telaio, 1994

• *Astrazione povera*

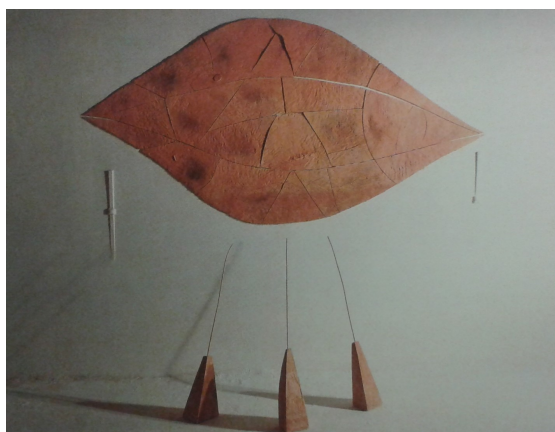


Gianni Asdrubali, *Aggroblanda*,
acrilico su tela, 1984



Antonio Capaccio, *Senza titolo*,
inchiostro su carta, 1990

• *L'Officina di Scafati*



Luigi Vollaro, *La luna e i falò*, terracotta,
1985



Franco Cipriano, *Redenzione delle ombre*,
acrilico, olio, grafite su tela, 1986

CAPITOLO II

Milano anni Ottanta

Se al profano si chiedesse di ricordare in poche battute gli anni Ottanta, quasi certamente, puntuale sarà il riferimento, oltre che alla moda così sfacciatamente anticonvenzionale¹⁶⁴, alla musica o ai gruppi musicali. Potrà probabilmente accennare al mito, non sfatato, della “Milano da bere”, al boom edile e commerciale che investe il popolo italiano e alla politica. Si vive bene al Nord come al Sud. La festa degli anni Ottanta dura dieci anni, periodo durevole perché tutti abbiano tempo e spazio per far apparire lustrini e abiti luccicanti.

La festa, nella sua relativa separazione dagli schemi della produzione, costituisce l'abito dove si sperimentano soluzioni possibili, dove si affronta l'alterità e la differenza, dove è attuabile un'inversione di codici. Dopo l'inaugurazione di una mostra, dopo la presentazione di un libro, di una nuova collezione di design, segue un party o un convivio più o meno organizzato, non più un dibattito, che forse è inutile, che nessuno ha voglia di fare¹⁶⁵.

I primi anni Ottanta, a Milano come a Roma e a Firenze¹⁶⁶, sono caratterizzati da un generale ritorno alla pittura¹⁶⁷, come tradizionale mezzo mobile e funzionale, soprattutto nel settore del mercato. Da un punto di vista teorico, la citazione, il neo-informale e il neo-

164 «Cosa sono stati veramente gli anni Ottanta? L'unico decennio in cui per attraversare la strada bisognava indossare scarpe da barca e contemporaneamente un giubbotto da sci senza che questa fosse la contraddizione più grande» in SALERNO A., *Ottanta. Dizionario di un decennio incompreso*, BUR, Milano, 2006, p. 7

165 CIAVOLIELLO G., *Volatili* in Idem, *Dagli anni '80 in poi: il mondo dell'arte contemporanea in Italia*, Artshow edizioni, Milano, 2005, p. 7

166 Cfr. CASINI B., *Frequenze fiorentine. Firenze anni '80*, Arcana, Roma, 1983

167 Ritorno alla pittura non è però sinonimo di ritorno alla decorazione: a parte gli sporadici casi di Alinari e Mesciulanum, la decorazione viene completamente ignorata, finché architetti e designers recuperano la portata storica di questo contributo. Mendini ed Ettore Sottsass sono i capiscuola di una rivoluzione nel campo della produzione di oggetti: nel 1979, attorno a queste due imponenti figure, nasce il gruppo che fonda lo *Studio Alchymia* che diventa il riferimento del neodesign italiano. La Biennale di Venezia del 1980 dedicata all'*Oggetto banale* permette che la nuova tendenza sia conosciuta anche a livello internazionale, mentre si distingue nella dimensione artistica nazionale come *incontrovertibile mutazione estetica*. Cfr. DAOLIO R., *Decorazione, Pittura veloce, Spirito Ludico* in GENTILI C. (a cura di), *Anniottanta*, catalogo della mostra, (Bologna, Galleria comunale d'arte moderna; Imola, chiostrì di San Domenico; Ravenna, Chiostrì della Loggetta Lombardesca e Biblioteca Classense; Rimini, Castel Sismondo, Palazzina Mostre, Chiesa di Santa Maria ad Nives, 4 luglio-30 settembre 1985), Mazzotta, Milano, 1985, p. 278

espressionismo nascono come confronto in rapporto con la tradizione, che funge da muto e passivo dialogante.

La chiave di lettura più autentica, però, quella che anima il *melting pot* milanese durante gli anni Ottanta, è l'eterogeneità: la città respira libertà, perché tutti si sentono finalmente sciolti dall'oppressione, che restrittivamente politica da una parte o colpevolizzante cattolica dell'altra, incombeva sulle teste della generazione precedente¹⁶⁸. Nonostante l'innalzamento vertiginoso del debito pubblico durante il corso del decennio e la crisi finanziaria imminente che sconvolgerà la borsa di Wall Street nel 1987, a Milano si aprono nuove gallerie e spazi espositivi che competono a livello internazionale.

La storia della città, che non si porta addosso il fardello dell'antichità, come Roma, rende possibile la trasformazione in corso e soprattutto l'accoglienza di artisti provenienti da diverse zone d'Italia¹⁶⁹. Il fermento che anima le gallerie e gli spazi, più o meno indipendenti, permette ai milanesi di trasformare i gusti artistici della città, ottemperando a quelle manifestazioni artistiche meno conosciute e meno inserite nella kermesse dell'industria dell'arte. La lungimiranza, che contraddistingue alcuni protagonisti del mercato italiano, permette che a Milano prendano vita spazi alternativi come quello in *Via Lazzaro Palazzi*, *Care of* o *Viafarini*, isole felici al loro presente e per i loro progressi futuri.

Nonostante gli artisti si tengano inizialmente lontani dai tipici ambienti predisposti alla pubblicizzazione e alla vendita dell'arte contemporanea, successivamente fondono «due mondi: l'impero dell'impegno e della storia con l'accadere panico dei giorni e degli accidenti; il talento è costruire un senso senza mostrare di occuparsene. [...] L'abilità, come il talento, è costruire un senso senza accorgersene, è fare della propria vita un caso unico d'impegno a sopravvivere, un solo, privato, episodio esemplare»¹⁷⁰.

Abbandonate le velleità transavanguardiste, fondate su un segno espressionista che poco aveva a che fare con le pulsanti giornate milanesi, finalmente gli artisti inaugurano dei progetti: di volta in volta, ne pensano uno e lo trasgrediscono con uno nuovo, mostrando,

168 Pier Vittorio Tondelli interpreta al meglio la figura dell'intellettuale impegnato, nella vita come nel lavoro, a sentirsi parte del mondo artistico. Cfr. TONDELLI P. V., *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, 2 ed., Bompiani, Milano, 1990

169 DI PIETRANTONIO G., *Esterno e interno* in MENEGUZZO M. (a cura di), *Due o tre cose che so di loro... Dall'euforia alla crisi: giovani artisti a Milano negli anni Ottanta*, catalogo della mostra, (Milano, PAC, 30 gennaio-30 marzo 1998), Electa, Milano, 1998, pp. 40-42

170 TONDELLI P.V., *Op.cit.*, p. 29

però, nell'intervallo i processi in divenire delle loro ricerche.

Sostiene lo storico dell'arte Marco Meneguzzo che, a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, a Milano si percepisce un'aria creativa che si ammanta di una connotazione diaristica: gli artisti raccontano se stessi, le loro storie personali mediate attraverso l'utilizzo del mezzo fotografico¹⁷¹.

Attratti dai repentini cambiamenti apportati dai nuovi mezzi di comunicazione e dalle nuove forme di condivisione, gli artisti si sentono però traditi dall'informazione che sembra essere, nella sua specificità e ristrettezza, l'unica fonte di verità. Per questo motivo rispondono alla realtà, considerandola una sfida ironica da sostenere: il frutto del loro lavoro si veste di più possibilità interpretative, diviene opera aperta e ipotesi provvisoria¹⁷², è di tutti e solo di ognuno.

La città diventa sede di uno scambio proficuo che determina la nascita di un rinnovato linguaggio: posto come presupposto l'intento di superare l'autoreferenzialità o, peggio, le preferenze del passato, gli artisti immettono il linguaggio dell'arte in quello del quotidiano, trasformando per sempre entrambe le realtà. Da questo atteggiamento innovativo, nascono poi le comunità e le aggregazioni, frutto di un nuovo approccio al fare artistico¹⁷³.

A prescindere dalla galleria di riferimento, si verificano episodi in cui gli artisti si confrontano senza critici o galleristi, per esempio nel caso della fabbrica Brown Boveri e la successiva coagulazione in piccoli gruppi come quello aggregatosi in via Lazzaro Palazzi¹⁷⁴.

Anche gli spazi privati o non profit si impegnano per aggregare tutti coloro che si concentrano nella città. È il caso della galleria *Massimo De Carlo*, *Fac Simile*, *Le Case d'Arte*, *studio Cannaviello*, *studio Casoli*, *studio Guenzani* o la galleria *Inga Pin e Marconi*. Tuttavia, seppure il numero elevato e sufficientemente ampio di spazi potesse garantire a livello almeno progettuale un polo di attrazione artistica, oggi Milano verrebbe

171 MULATERO I., *Incontri sull'arte italiana di fine secolo* in DI MAURO E., *Va' pensiero. Arte italiana 1984-1996*, catalogo della mostra, (Torino, Palazzina della Società Promotrice delle Belle Arti, 24 maggio-29 giugno 1997), Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, Torino, 1997, p. 189

172 VERZOTTI G., *Ironica lombarda* in «Flash Art», n. 158, ottobre-novembre 1990, p. 96

173 Se negli anni Ottanta, queste realtà fanno capolino all'orizzonte e i critici e galleristi illuminati riconoscono la portata del cambiamento, negli anni Novanta, lo scambio del linguaggio arte-vita sarà sistematizzato in gruppi che si compongono attorno ad un manifesto o si registrano legalmente. Il riferimento è alle società-artista di cui Loredana Parmesani è stata un'attenta studiosa. Cfr. PARMESANI L., *Arte & Co. Dal Concetto all'avviamento*, Giorgio Politi Editore, Milano, 1993

174 Tuttavia, entrambe le realtà nascono grazie ad alcune "lezioni": nel caso della *Brown Boveri*, la capacità aggregatrice di Corrado Levi alla facoltà di Architettura di Milano è determinante. Allo stesso modo, dall'insegnamento di Lucinao Fabro all'Accademia di Brera, nasce il gruppo di *Via Lazzaro Palazzi*.

comparata a Miami, a Londra, alla fucina di New York. Se è mancata l'intraprendenza di alcuni, sicuramente non sono mancati i mezzi e le possibilità, a parte le giustificazioni del caso¹⁷⁵.

175 «Probabilmente siamo mancati anche noi critici, incapaci di creare quel raccordo e quella riflessione teorica in grado di internazionalizzare lo sguardo, anche se a mia/nostra difesa va sottolineato quanto sia difficile lavorare senza istituzioni e con una generazione critica che ci ha preceduto che ha imposto il proprio lavoro creando un sistema di potere che ha emarginato e soffocato ogni tentativo di autonomia privandoci di ogni effettiva responsabilità e, quindi, di credibilità» in DI PIETRANTONIO G., *Esterno e interno*, *Op. cit.*, p. 56

2.1 *Arte Debole*

*Mi aspetto che l'arte mi costringa a ripensare
il mio modo di essere nel mondo, non è poco.*

G. Vattimo

Il gruppo *Arte Debole* nasce dall'incontro di artisti e designers torinesi e milanesi che espongono, nelle medesime sedi e sotto la medesima etichetta, dalla seconda metà degli anni Ottanta. Le prime mostre sono itineranti e tutte concentrate intorno al capoluogo torinese. Il gruppo, che inizialmente riunisce parecchi artisti, nel giro di qualche esposizione, si assottiglia in una formazione meno eclettica, improntata a esiti di pulita decoratività¹⁷⁶. Oltre a Gian Carlo Pagliasso (1949), fondatore nel 1976 di G. R. M. (Gruppo di Ricerca Materialistica), Renato Alpegiani (1950), Luigi Antinucci (1951) e Renato Ghiazza (1955), Bruno Ester, Denis Santachiara(1950)¹⁷⁷, Luca Sacchetti, Pietro Bellasi. Il primo ad utilizzare il binomio artistico di *arte debole* è stato Flavio Caroli, quando nel catalogo della mostra *Anniottanta*, rimanda esplicitamente alla connotazione filosofica dell'espressione¹⁷⁸:

Parafrasando i filosofi del “pensiero debole”, non è inesatto dire che l'arte degli anni Ottanta è un' “arte debole”. Cioè forte e vitale. Un'arte che ha rinunciato ai carri armati della sistematicità e dell'universalità, ma è stata quasi inesauribile nella produzione di microsistemi creativi.¹⁷⁹

La tesi di Caroli è sostenuta dal saggio *Dejà Chimera* scritto dall'artista Pagliasso¹⁸⁰, con il quale ha partecipato in Italia e all'estero a performances, installazioni e mostre. Pagliasso argomenta la tesi per cui, venendo meno nell'uomo post-moderno le certezze ontologiche ed etiche, si avverte la necessità di cambiare prospettiva di vita e di pensiero. In questo

176 CRISPOLTI E., *La pittura in Italia. Il Novecento/3, Le ultime ricerche*, Electa, Milano, 1994 p. 252

177 Denis Santachiara diventa il più noto del gruppo: il merito è dovuto alla sua carriera di designer, ricca di riconoscimenti e premi nel campo delle arti e delle nuove tecnologie. Cfr. SANTACHIARA D., *Le Neomerce*, Electa, Milano, 1985; *Principia: stanze e sostanze delle arti prossime*, Silvana Editore, Milano, 2011

178 Il concetto di Arte debole nasce dallo studio e dall'analisi delle opere di Gianni Vattimo, uno degli esponenti principali dell'ermeneutica contemporanea e uno dei più noti studiosi del pensiero di Martin Heidegger, nonché teorizzatore del pensiero debole. Cfr., VATTIMO G., ROVATTI P. A. (a cura di), *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano, 1983

179 CAROLI F., *Anni Ottanta: l'“arte debole”* in GENTILI C. (a cura di), *Anniottanta, Op. cit.*, p. 29

180 Cfr. PAGLIASSO G. C., *Dejà Chimera, saggi 1987-1990*, Tanguer: Editions d'Afrique du Nord, 2001

ambito, rientra a ragion veduta anche l'arte. Similmente agli artisti che hanno condiviso l'esperienza dell'*Eventualismo*, che concepisce il rapporto tra opera artistica e la verità come costitutivo¹⁸¹, questi registrano innanzitutto il venire meno della sicurezza del reale. Da ciò, si fa derivare il collegamento filosofico con il *pensiero debole* di Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti. La teoria, che Vattimo articola, considera il pensiero del filosofo moderno che ritiene l'epoca attuale terminata; al suo posto, si pone la postmodernità, percepita come l'esperienza di una fine («la modernità, nell'ipotesi che propongo, finisce quando – per molteplici ragioni – non appare più possibile parlare della storia come qualcosa di unitario»¹⁸²). La mancata unità storica, oltre quella filosofica, deriva dall'affermarsi prepotentemente dei pluralismi e dalla diffusione massiccia dei media, i quali hanno permesso la moltiplicazione delle interpretazioni. Vattimo indica questa condizione come presupposto del *pensiero debole* o *postmetafisico*, cioè il protagonista intellettuale indiscusso dell'epoca postmoderna.

Contrapponendosi al pensiero *forte*, che indica nel soggetto la capacità di autodeterminarsi e di appoggiarsi alla tradizione e alla realtà dell'Assoluto, il *pensiero debole* si discosta dalle teorie classiche parmenidee e da quelle di tipo razionalistico che, dal XVIII secolo in poi, hanno determinato la formulazione del maggior numero di correnti di pensiero.

La rivoluzione del *pensiero debole* sta nell'aver deresponsabilizzato l'uomo e nell'avergli fornito una giustificazione al suo agire. Sciolto dal libero arbitrio e dalla facoltà di scegliere, l'uomo è *indebolito* e accetta tutto ciò che proviene dall'esterno, poiché non dipende dalla sua volontà. In un mondo in cui non ci sono più strutture fisse e garantite, l'uomo assume il nichilismo come unica scelta inevitabile¹⁸³. Il *Da- Sein* heideggeriano è frutto di una progettualità che determina l'uomo al di fuori del suo esistere, poiché *accade*¹⁸⁴.

Venendo alla questione dell'importanza dell'opera d'arte nel contesto¹⁸⁵, Vattimo considera caratterizzante l'elemento della monumentalità e dell'ornamento: il primo fornisce l'opera di autoreferenzialità, la capacità di rendersi traccia, segno, senza riferirsi alla libertà del soggetto che la mette in atto. La monumentalità registra la dimensione dell'opera nell'aspetto finito. L'ornamento è la via della fruizione, la forma attraverso cui ci si

181 Per un approfondimento, cfr. 1.2

182 VATTIMO G., *La società trasparente*, Garzanti, Milano, 1989, p. 8

183 FORNERO G., *Protagonisti e Testi della Filosofia*, vol. D, 2, Paravia, Milano, 2000, p. 435

184 *Ivi*, p. 434

185 VATTIMO G., *La fine della modernità*, Garzanti, Milano, 1985

relaziona all'opera d'arte e la si apprezza¹⁸⁶.

L'opera d'arte diviene importante nell'epoca contemporanea, così come lo era stata nel Romanticismo, poiché, essendo decorazione e appunto ornamento della vita, riveste solo apparentemente un ruolo secondario: con la perdita della centralità nell'epoca del post-moderno, essa ora siede al posto centrale della fruizione ed è accolta come creatrice di forme.

Ma, perché *Arte Debole*? Si è reso necessario guardare al contenuto attraverso occhi differenti: l'arte in questione si pone a favore di ciò che il filosofo Peter Carravetta chiama *meta-psychosis*, uno stato dell'arte che gioca un ruolo proibito¹⁸⁷. *L'Arte Debole*, cosciente della perdita del referente più prossimo all'uomo, il reale, mutua dal pensiero filosofico l'urgenza di evidenziare questa circostanza.

In un'intervista rilasciata sulla rivista *Flash Art*, Pagliasso sostiene che «l'opera “debole” consente di avvertire una tale volontà di apparizione (che si esalta in superficie), a partire però dalla consapevolezza della mancanza di fondo»¹⁸⁸ e, più avanti:

[...] Credo che questo statuto di fondo dell'ornamento (che la dice lunga anche sulla necessità dell'inutilità attuale dell'arte), con beneplacito di Vattimo, noi lo abbiamo accentuato con una tecnica ossimorica di compenetrazione dei materiali, senza rinunciare alla dignità della forma ed alla pretesa di monumentalità. Tuttavia, e qui sta la differenza con l'estetica del Pensiero Debole, l'aspetto monumentale deve dare voce al carattere soggettivo del discentramento, che l'opera esprime in quanto metafora della dispersione del significante del soggetto.¹⁸⁹

Per questo motivo, le opere acquistano visibilità attraverso l'esaltazione della superficie, vale a dire il fattore esterno che determina l'esserci¹⁹⁰. Ma evidenziano il fattore soggettivo della creazione, diversamente dalla teoria filosofica che vuole il monumentale avulso da

186 BERTINETTO A., *Arte ed estetizzazione nel pensiero di Gianni Vattimo* in BAGETTO L. (a cura di), *L'apertura del presente. Sull'ontologia ermeneutica di Gianni Vattimo*, «τροπος». Rivista di ermeneutica e critica filosofica», n. speciale, 2008, p. 135

187 CARRAVETTA P. (a cura di), *Metapsychosis*, catalogo della mostra, (New York, Queens College Art Center, 4 novembre-4 dicembre 1991), [S. n.; s. l.] 1991, p. 3

188 ROBERTO M. T., *Arte Debole* in «Flash Art», n. 145, estate 1988, p. 72

189 *Ibidem*

190 Anche lo storico dell'arte R.C. Morgan ne è convinto: «Confronting this works is not a simple task, not a condition in which the subject necessarily felt in a relation to the surface. This is because the subject is perpetually distanced. The distance is a deliberate strategy, yet it is not a cold effusion. It is a *user-friendly* distancy» in MORGAN R.C., *Arte Debole and the split subject (matter)* in CARRAVETTA P., *Op.cit.*, p. 3

una ricostruzione singolarmente caratterizzata. In linea con le pratiche dell'uomo postmoderno, l'artista si libera degli strumenti desueti della tradizione artistica e si dedica alla categoria del fantastico come espressione della contemporaneità. Come nella teoria filosofica, il nichilismo è ancora affetto da qualche forma di nostalgia per l'unità perduta, allo stesso modo, nella teorizzazione dell'*Arte Debole*, i manufatti ricordano al fruitore che egli è stato un soggetto nell'epoca precedente, cioè nel moderno.

All'intervista apparsa su *Flash Art* nell'estate del 1988, partecipa anche il gallerista torinese Gianfranco Zani, il quale fornisce, volontariamente o no, una sintesi della teoria che guida gli artisti dell'*Arte Debole*: «Credo che l'arte debba considerare gli aspetti sociali e culturali del proprio tempo. L'artista non può vivere in una “torre d'avorio” e “pensare” ad anticipare o fare riferimento alla storia»¹⁹¹.

Per questa ragione, gli esponenti dell'*Arte Debole* indagano le componenti del fantastico e della finzione, poiché in esse ritrovano il percorso dell'agire contemporaneo.

Nel 1989, presso Claudio Bottello Arte, a Torino, si tiene una esposizione che coinvolge Pagliasso e alcuni altri rappresentanti dell'*Arte Debole*, Renato Alpegiani, Luigi Antinucci e Renato Ghiazza. Lo spazio è dedicato a ciascuno nella scansione quindicinale - o poco più - che va da marzo a giugno del 1989.

Il catalogo è composto da quattro fascicoli che mostrano le opere esposte, introdotte da un breve e curioso scritto. Nel caso di Pagliasso, un *manifesto* dal nome di *De Statua (Spazio e Tempo-ritorno)* specifica la funzione della scultura che, da parte sua, interpreta come un'imposizione di forma nei confronti della materia. Con la scultura, rimane ancora, nell'invisibile, il confronto con il presente e il poi, piuttosto che il confronto con l'intorno che la circonda. Le opere che corredano il testo hanno tutte titoli originali (*All'ottima moglie, Domanda sull'alterità spirituale dell'opera, Monumento per la derealizzazione del Padre*) e, così eterogenee, rispecchiano la ricerca dell'artista sui materiali, la loro deformazione, e sul significante che quelli apportano in un contesto spaziale.

In Alpegiani, l'introduzione è cancellata con una grande X apposta sul foglio, da cui, tra le righe, si intuisce la preoccupazione dell'artista rispetto ai frenetici mezzi di comunicazione che non permettono la focalizzazione sull'identità e sono i responsabili del progressivo indebolirsi dei valori, a cui rispondiamo a *colpi di inessenziale*.

Antinucci si affida invece alle parole di Benedetto Croce e a quelle di Sigmund Freud:

191 ROBERTO M.T., *Op.cit.*, p. 73

Nel labirinto dell'estetica l'arte si ritrova, quindi, come immagine di un corpo frantumato al quale si richiede l'unità ideale del proprio corpo. Ma il corpo dell'arte ogni qualvolta è sempre altrove, a rimescolare le carte del proprio gioco.

L'arte non si nega a chi vuol farle da padrone, non oppone resistenza alle malie dell'estetica, ai suoi rigori programmatici, ed alle verità delle sue leggi. «Sono come tu mi vuoi» lei dice in silenzio ad ognuno dei partecipanti al gioco, ed ogni teoria crede di possederla per sé soltanto. Ma lei, contenendole tutte, ci indica che il re è nudo e lei un travestito, perché in ogni opera d'arte genuina appare qualcosa che non c'è. E quando un esistente spunta come se fosse esistente, si mette in moto la questione della verità dell'arte.¹⁹²

Antinucci è il pittorico del gruppo e le sue opere respirano un enigma palpabile e irrisolvibile solo apparentemente, come *Te possino cecà ...!*, una tavola a forma di triangolo in cui compare un occhio destro dipinto realisticamente, nella cui pupilla è piantato un pennello vero.

Il catalogo di Renato Ghiazza si apre con una serie di sei epigrafi, i cui assunti sono tutti riconducibili al ruolo dell'arte in campo estetico («L'arte affronta il suo destino “mettendo in opera” l'inespresso della propria costituzione oggettuale: la pretesa alla materialità», oppure «La tensione del sentimento nostalgico si acquieta nella sigla epigrafica che ne trasmette il senso a venire»¹⁹³). Le opere sono dense e geometriche: i materiali utilizzati sono il ferro, la ghisa, l'alluminio e ricorre in tutte la figurazione triangolare degli elementi. Nonostante i membri dell'*Arte Debole* varino le modalità attraverso cui attualizzano in arte il *pensiero debole*, condividono la medesima sensibilità. Utilizzano tutti assemblaggi che combinano poeticamente legno, metallo, vetro, plexiglass e aderiscono alle leggi dell'incongruo, del paradossale.

Gli artisti del gruppo, che a Milano stabiliscono il loro avamposto, intervengono nel corso degli anni Novanta in numerose mostre e si fanno notare anche in ambito internazionale. La mostra *Metapsychosis* curata da Peter Caravetta presenta *Rapporti* (1990), un'opera di Alpegiani costituita da quattro cornici distribuite sulla parete in ordine volutamente asimmetrico, contenenti campiture astratte di vari materiali: «[...] this seems like an

192 ANTINUCCI L., *...e allora l'arte è un travestito* in *Luigi Antinucci*, catalogo della mostra, (Torino, Claudio Bottello Arte, 21 aprile-6 maggio 1989), Claudio Bottello Arte, Torino, 1989 p. 3

193 GHIAZZA R., *Epigrafi* in *Renato Ghiazza*, catalogo della mostra, (Torino, Claudio Bottello Arte, 12-27 maggio 1989), Claudio Bottello Arte, Torino, 1989, p. 3

obvious translation not only of Vattimo's notion of framing as means of problematizing modernity, but also of Jacques Derrida's use of the frame in his critique of Kantian esthetics»¹⁹⁴. L'ironia permea invece le opere di Pagliasso, che presenta *Chemioterapia* (1990) e Ghiazza, con *L'Arte della guerra* (1991): nel primo caso, Pagliasso ironizza sulla pratica surrealista dell'automatismo, praticando degli scarabocchi blu sulla superficie del quadro che tuttavia non sono accompagnati da alcun testo esplicativo e, perciò, potrebbero confarsi ad una derivazione espressionista. *L'Arte della guerra* scimmietta l'aspetto infantile che la natura stessa del conflitto conserva, mentre ricopre il pavimento di mille barche e aeroplanini di carta¹⁹⁵. Antinucci incolla tra loro dei cocci all'interno di una superficie incorniciata e, dandogli la forma di una nave, intitola l'opera *Naufragio#1* (1991).

Secondo Borum¹⁹⁶, *l'Arte Debole* naviga nelle acque dell'estetica postmoderna, senza avventurarsi in nuovi territori e senza necessariamente apportare novità allo stato dell'arte. Tuttavia, il suo limite sta nell'essersi vincolata al *pensiero debole* «which is in turn contradicted by the avant-gard bravado of their manifesto-style polemics. Indeed, Morgan's "subject" turns out to be the white male artist in search of a new style, thrashing like a fish out of water in an art context currently preoccupied with the nuances of gendered and culturally specific subjectivity, for which there can be no easy blueprint»¹⁹⁷.

194 BORUM J. P., *Arte Debole* in «Artforum International», Vol. XXX, n. 7, march 1992, p. 110

195 *Ibidem*

196 *Ibidem*

197 BORUM J.P., *Op.cit.*, p. 110

2.2 Nuovo Futurismo

*L'artista, oggi, è un contenitore,
che accumula e trasmette senza mai svuotarsi, anzi
questa operazione lo ricarica sempre di più.*

Plumcake

Meno noto rispetto ai movimenti neo-oggettuali americani o alle esperienze in campo dei francesi¹⁹⁸ e neo-minimalisti italiani, il movimento del Nuovo Futurismo nasce a Milano nell'estate del 1983, quando Luciano Inga-Pin, il gallerista de *Il Diagramma*, etichetta il gruppo e comincia a sponsorizzare le loro opere così fortemente «ottimiste», lanciando i giovani artisti nel clima tanto elettrico come quello della Milano anni '80.

Anche se pochissimi lo ricordano, i componenti del gruppo si fecero notare già nell'inverno del 1981, quando lo stesso Inga-Pin aveva organizzato per loro una mostra intitolata *L'oggetto Manifesto ovvero la nuova scultura italiana* presso il Centro Cantoni di Legnago¹⁹⁹. Lì, di fronte ad un pubblico distratto e festaiolo, pochi si resero conto della portata dell'evento, dell'introduzione nel mondo dell'arte di una nuova voce. Il gruppo prende forma lentamente presso la galleria di Inga-Pin, quando tre giovani di Pavia, Gianni Cella (1953), Claudio Ragni (1955), Romolo Pallotta (1954), si fanno coraggio e vanno incontro al gallerista, presentandogli i loro lavori. Nasce di lì a poco una collaborazione matura tra i tre giovani che, oltre che per amicizia, si legano artisticamente sotto il nome *Plumcake*, un progetto collettivo nella tendenza artistica dei *Nuovi Futuristi*.

Incontrano Inga-Pin, dopo di loro, Luciano Palmieri (1951) e Gianantonio Abate (1955), il primo già avviato alla carriera artistica e il secondo «un ragazzo comasco pieno di energia, di creatività, capace di lavorare giorno e notte senza mai smettere»²⁰⁰; poi Clara Bonfiglio (1959), Innocente (1948), Marco Lodola (1955) e il trentino Umberto Postal (1949).

198 BARILLI R., *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1975 – 2005*, Feltrinelli, Milano, 2006, l'autore conduce un'attenta analisi riguardo alle tendenze artistiche che hanno animato il panorama artistico internazionale. Così come argomenta le ragioni della Transavanguardia, allo stesso modo ritiene che il movimento del Nuovo Futurismo, seppure non raggiunga picchi d'eccellenza, è da collocare nel campo d'indagine della storiografia degli anni '80. Nel capitolo *Il ritorno alle avanguardie "dure e pure" (neo-Pop, New-Geo)*, Barilli esamina le opere e attitudini di J. Koons, H. Steinbach ed P. Halley, oltre che quelle di D. Buren, «“nipotini”» di Duchamp alla stregua dei Nuovi Futuristi.

199 *Idem*, *Nuovo Futurismo. Ridisegnare la città*, catalogo della mostra, (Milano, Spazio Oberdan, 20 giugno-9 settembre 2012), Silvia Editrice, Milano, 2012, p.9

200 *Idem*, *Nuovo Futurismo*, catalogo della mostra, (Milano, Rotonda di via Besana, marzo-aprile 1986), Electa, Milano, 1986, p. 12

Subito dopo le prime esposizioni, Abate, Bonfiglio, Innocente, Lodola, Palmieri, Postal si legano, alla stregua dei *Plumcake*, sotto una stessa etichetta, *Elikotteri*; tuttavia le loro opere verranno presentate individualmente, artista per artista. L'etichetta *Elikotteri*, diversamente da *Plumcake*, avrà vita breve, poiché vedrà i singoli artisti esporsi singolarmente nel panorama italiano e internazionale delle gallerie d'arte.

Non fu affatto semplice, racconta Inga-Pin, scegliere un nome per identificare «“quelle cose così strane e così giocattolo”»²⁰¹ e, quando un'agenzia pubblicitaria lo aiutò a selezionare quello definitivo, fu in breve tempo un successo. Il *Nuovo Futurismo*, dopo la partecipazione alla Fiera di Bologna del 1984, è notato nello stesso anno a quella di Basilea da Frans Haks, direttore del Museo di Groningen dal 1978 al 1995. Haks proporrà loro di esporre nella sede museale olandese nel febbraio del 1985.

Prima del successo d'oltralpe, presso *Il Diagramma*, Inga-Pin organizza *HANGAR*, rassegna in due tempi di oggetti e decorazioni per nuove strategie metropolitane²⁰², in cui oggetti coloratissimi, arazzi, mobili, utensili e sculture sono stipati all'interno dello spazio in Via Pontaccio, a Milano. Come recita il titolo, l'hangar è un deposito, un magazzino, un deposito di generi alimentari, è un luogo di sosta e di pausa, è anche un luogo accogliente, è una casa, un museo o una galleria da poter riempire con oggetti presi dal contesto industriale e spogliati del significato drammatico. Le opere esposte sono gemellate all'insegna del dilettevole, del gusto *kitsch* e dell'uso di colori contrastanti e lucidi.

Dopo essersi presentati in Italia, i nuovi futuristi accettano l'invito di Haks e sono accolti dal Museo di Groningen, da sempre attento a segnalare le nuove tendenze artistiche. Il catalogo della mostra, che ospita gli interventi di Haks, di Barilli e Inga-Pin, chiarisce i motivi che hanno spinto i nuovi futuristi a legarsi sotto la medesima etichetta e li collega alle correnti di designers postmoderni, suddivisi anche loro in gruppi come Alchymia o Memphis²⁰³.

Non si potrebbe spiegare il fenomeno del *Nuovo Futurismo* se non inquadrandolo all'interno del contesto milanese che, dall'inizio degli anni '80, vede svuotarsi rapidamente ampie zone industriali, allontanate dalla metropoli verso l'hinterland lombardo²⁰⁴. Nella fascia culturale milanese ci sono scuole, accademie, banche, case di moda, sale di

201 *Ivi*, p. 13

202 La rassegna si articola in *Tempo di guerra*, 27.9-10.11.1984 e in *Tempo di pace*, 15.11-12.1.1985

203 HAKS F., *Nuovo Futurismo*, catalogo della mostra, (Groningen, Groninger Museum, 23 febbraio-31 marzo 1985), S. Pinelli, Milano, 1985, p. 25

204 Cfr. MORANDO P., '80. *L'inizio della barbarie*, GLF editori Laterza, Roma, 2016

rappresentanza. Non esiste più produzione, niente più fumi industriali, solo servizi e scambi, oltre che economici, culturali. Un benessere diffuso quello che si riflette come uno specchio nelle opere dei giovani artisti, giunti a Milano da differenti città del Nord Italia.

E non è casuale che il nome *Nuovo Futurismo* identifichi una generazione di giovani intellettuali che nel futuro, in quel momento, non ci credevano o, meglio, lo stavano costruendo nel presente, una nicchia sicura nella quale godere e approfittare di tutti gli stimoli provenienti dallo *Zeitgeist*. Il vuoto che si era venuto a creare tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80 non era stato colmato: anzi, alla guida rivoluzionaria e ideale di Marx e Mao, si sostituiscono sentimenti di passività, di regressione all'isolamento, all'abbandono (quasi) completo delle iniziative collettive. Sono questi gli anni in cui le tecnologie iniziano a far parte della vita domestica e non sono solo relegate negli uffici degli scienziati: le calcolatrici, i computer sono sinonimo di velocità, è l'effetto quello che maggiormente conta, a discapito del significato che passa in ultimo piano. Il gioco a cui il giovane artista deve partecipare è fin troppo semplice: deve astrarsi completamente dal dare giudizio alle proprie creazioni e sfidare il vuoto in un circuito creativo libero e distaccato.

Viene allora da chiedersi il motivo per cui l'etichetta *Nuovo Futurismo* accogla palesemente l'istanza storica nella sua definizione. Il Futurismo, che vide folle di intellettuali innamorati dell'azione e della macchina, fu un movimento artistico articolato che i critici d'arte usano dividere in due anime: la prima eroica milanese, impersonata da Umberto Boccioni, Carlo Carrà e Luigi Russolo e la seconda incentrata sulla figura di Giacomo Balla e Gino Severini *a latere*. La cesura si verifica nel 1916, quando una caduta da cavallo interrompe la carriera di Boccioni e la virata costruzionista di Balla rende ormai passato la carica esplosiva del primo Futurismo. A fianco di Balla, il giovane Fortunato Depero pensa ad un nuovo modo di concepire la quotidianità, progettando utensili, mobili e vestiti in linea con un funzionalismo razionale di stampo futurista. È questa dunque una fase che avvia alla «cosmesi del panorama urbano»²⁰⁵.

I *nuovi Futuristi* sono allora citazionisti, ma solo nel senso concettuale del riferimento al passato. Come un binario parallelo, essi concorrono, come gli artisti della *Transavanguardia* o i *Nuovi-nuovi*, a interpretare il presente, rappresentando così il

205 BARILLI R., *Prima e dopo il 2000*, *Op. cit.*, p. 101

superamento del revivalismo fine a se stesso come la «*mode retrò*»²⁰⁶ degli *anacronisti*. Essi decidono di prendere il proprio ambiente come punto di partenza e si sentono figli del loro tempo, mentre scelgono di utilizzare le immagini della pubblicità, della televisione e dei mass-media. La scelta della denominazione *Nuovo Futurismo* potrebbe dar adito ad una dichiarazione di debolezza, di mancanza di creatività nell'assegnare un'etichetta ad una tendenza artistica così temporalmente lontana da quella d'avanguardia così nota²⁰⁷. In anni in cui la rivalutazione della Metafisica e del Realismo Magico portavano dentro le gallerie opere di nostalgici, il *Nuovo Futurismo* sterza volutamente verso un atteggiamento più duro ed estroverso, una visione dinamica e progressista che cita i vecchi padri.

Dopo sessant'anni, i *Nuovi Futuristi* nutrono la pretesa di produrre opere che possano piacere, *gadgets* o icone rituali combinati in modo del tutto casuale, irriverenti, a volte, ma ben saldi nel mercato odierno della merce. Come i predecessori, i *Nuovi* disprezzano il ritorno alla purezza e non hanno intenzione di dipingere su cavalletto come i loro contemporanei Ipermanieristi. Anzi, non possono neanche essere classificati come pittori, poiché l'eterogeneità del gruppo abbraccia, oltre alla pittura, la scultura, la fotografia, la performance, la moda. Solo così mantengono quell'originale esplosività che Marinetti volle fare del suo movimento pregio²⁰⁸.

La punta del *Nuovo Futurismo* è il collettivo *Plumcake*, un nome dolce rispetto alle loro produzioni così folli e così acide! L'etichetta assunta congiuntamente dal trio designa un appellativo che rimanda alla popolarità dell'oggetto: un comunissimo *plumcake*, magari imbustato in plastica, votato al superfluo, al godimento. La frivolezza dei loro contenuti artistici non è però una rielaborazione dell'arte Pop rivolta a celebrare gli oggetti di prima necessità; è piuttosto una vocazione all'ottimismo e alla gratificazione.

Il mondo dei fumetti²⁰⁹ e i prodotti della società di massa diventano per i *Plumcake* fonti

206 Idem, *Nuovo Futurismo*, catalogo della mostra (Istituto di Cultura Italiano, Madrid, 1989), Fabbri, Milano, 1989, p. 4

207 Ivi, p. 6. Barilli svela che anche Germano Celant, quando ebbe da decidere sul nome da assegnare al rivoluzionario movimento italiano degli anni '60, fu indeciso sull'utilizzo di *Nuovo Futurismo*. Abbandonò - *dicitur*- l'etichetta per la più fortunata *Arte Povera*.

208 Idem, *Nuovo Futurismo*, catalogo della mostra, (Milano, Rotonda di via Besana, marzo-aprile 1986), Electa, Milano, 1986, p. 9

209 Nel contesto del movimento studentesco che orbitava attorno al DAMS di Bologna e in generale al terreno culturalmente fertile del post '77, sulla rivista *Alter* nasce il gruppo fumettista *Valvoline*, i cui componenti, Igort, Lorenzo Mattotti, Giorgio Carpinteri, Marcello Jori, Daniele Brolli e Jerry Kramsky, edificano le fondamenta del nuovo fumetto italiano. Come i *Plumcake*, anche i *Valvoline* attingono al patrimonio delle immagini Pop che mediano con richiami intellettuali raffinati. Il risultato è un "disturbo" ironico e per niente casuale. Cfr. DAOLIO R., BANZAGLIA C., *Nuovo fumetto italiano: frigidaire*,

d'ispirazione per opere da realizzare in vetroresina. Seppure producano su carta o, per la maggior parte, rilievi o sculture, il gruppo insiste nel volersi chiamare *Heroes of Painting*, *Eroi della Pittura*, poiché sono convinti che i loro lavori tridimensionali vadano intesi come pittura²¹⁰, come superfici pittoriche bianche da rivoluzionare. Gli *Eroi della pittura* usano la rappresentazione, di conseguenza non si sentono scultori: la valenza doppia delle opere, rappresentative e spaziali, serve loro per non essere etichettati come classici.

Le forme delle loro opere, che essi considerano bifrontali, costituiscono così un'unità di passaggio anche nella loro definizione manuale. I *Plumcake* partono da un modello in creta e, dopo diverse fasi di levigazione, il modello viene trasferito nella fibra in vetro. Queste operazioni richiedono un lavoro di gruppo che ha appunto reso necessaria quanto mai la coesione dei tre componenti.

Probabilmente esiste il gruppo perché esistono gli stampi, e viceversa... I procedimenti dello stampaggio impongono delle procedure quasi a livello industriale, ed un'industria non è mai composta da un solo individuo. Se avessimo fatto dei quadri forse avremmo lavorato singolarmente. Ci riteniamo infatti una piccola fabbrica che ha delle aspirazioni estetiche; il lavoro collettivo elimina lo spirito da "poeta assoluto" [...]. In effetti noi ci firmiamo come Plumcake, e con i nostri tre nomi: ma penso che se dopo la sigla Plumcake comparissero altri tre nomi diversi, il lavoro potrebbe andare avanti benissimo ugualmente.²¹¹

Dopo aver fissato a fatica le immagini che bombardano il quotidiano, i *Plumcake* reinterpretano le fonti e le trasformano in una personale forma artigianale che punta a fare storia, non ad entrare nei musei²¹². Propongono pure superfici di plastica lucidata a dovere o oggetti in cartapesta recanti soggetti abbaglianti e luccicanti. Come in un *divertissement* colto, Gianni Cella, Romolo Pallotta e Claudio Ragni stabiliscono un contatto con lo spettatore che implica uno sguardo fluido e frastornato, come in una discoteca animata solo da fortissimi colori al posto di suoni altissimi. Così contemporanei, i loro *gadgets* sono,

valvoline, dolce vita e dintorni, catalogo della mostra, (Reggio Emilia, Ex-Stalloni, 28 giugno-18 agosto 1991), Fabbri, Milano, 1991; AAVV, *Valvoline story. Brolli, Carpinteri, Igort, Jori, Kramsky, Mattotti. I primi trent'anni dell'avanguardia a fumetti*, catalogo della mostra, (Bologna, Fondazione del monte, 2-30 marzo 2014), Coconino Press, Bologna, 2014

210 HAKS F., *Plumcake: Cella, Pallotta, Ragni*, Copiano, Pavia, 1987, p.6

211 SENALDI M., *Plumcake. Ci riteniamo una piccola fabbrica che ha delle aspirazioni estetiche* in «Flash Art», n. 157, estate, 1990, p. 110

212 PARMESANI L., *Nuovo Futurismo* in «Flash Art», Milano, n. 119, marzo, 1984, p. 17

oltre che riconoscibili, seducenti «decomposizioni degli oggetti quotidiani»²¹³. Alla serietà di una scultura che la critica vuole profonda e vibrante, attornata da un'aura di eleganza e vibrazione, i *Plumcake* rispondono con una “superficialità” divertente e giocosa.

In una piccola mostra presso l'Oratorio di San Sebastiano a Forlì del 1989²¹⁴, i *Plumcake* espongono opere semiserie che propongono porcellini rosei e Biancaneve poco pudiche, cuori volanti identici a quelli dei fumetti e libri schiacciati sotto il peso stesso dei loro contenuti. Distanti anni luce dall'utilizzo dei metodi tradizionali e dall'uso dei materiali classici, i *Plumcake* appiattiscono volutamente i colori e le superfici, rinunciando alla prospettiva e mettendo in mostra scene reali per assurdo.

Il trio non rimane a lungo tale, poiché Gianni Cella se ne discosta, seppure i suoi lavori continuino ad avere le medesime proposte figurative del gruppo.

Alla loro capacità nell'utilizzo delle materie plastiche, si accostano le abilità di Marco Lodola²¹⁵, che inventa le sagome di personaggi dello star-system e le appiattisce, enfatizzandone con colori accesi i contorni. Si tratta di sagome bloccate, inerti e sospese nella densità della loro superficie, incerte se avanzare o indietreggiare rispetto allo spettatore. Le sue figure accattivanti appaiono sempre percorse da un impeto danzante, innervate da una luce interna che si restituisce sulle superfici accoglienti le opere, stanze pubbliche e private adornate di capigliature *punk* o da *pin-up*, pronte ad ammaliare con i loro visi muti. Le sagome proposte da Clara Bonfiglio²¹⁶ sono ritagliate nella plastica come quelle del collega Lodola e traggono ispirazione dal mondo della pubblicità e dei cosmetici. Come effimere le fonti, anche le opere di Bonfiglio sono leggere ed eleganti: si pensi alle sue labbra stilizzate caricate di rosso acceso e sotto il peso del rossetto. Per non cedere alla pittura «morbida e pittoresca»²¹⁷ degli *anacronisti*, sceglie di creare complessi mosaici figurativi, in cui le tessere si combinano in modo artificioso ed enigmatico.

Pure Umberto Postal²¹⁸, trentino d'origine e cittadino del mondo, studia le icone del suo

213 FEDI F., *Collettivi e gruppi artistici a Milano. Ideologie e percorsi: 1968 – 1985*, Endas, Roma, 1986, p. 116

214 BORGOGELLI A., *Plumcake*, catalogo della mostra, (Forlì, Oratorio di San Sebastiano, 17-30 giugno 1989), Filograf Sistemi, Forlì, 1989

215 Cfr. BOLGE G. *et al.*, *Marco Lodola*, Rizzoli, Milano, 1986; BARILLI R., RINALDINI H., *Marco Lodola*, Galleria Fac-Simile, Milano, 1987

216 ANNARUMMA F. *et al.*, *Clara Bonfiglio*, Adriano Parise, Verona, 1994

217 BARILLI R. (a cura di), *Nuovo Futurismo*, catalogo della mostra (Istituto di Cultura Italiano, Madrid, 1989), Fabbri, Milano, 1989, p. 9

218 Cfr., Idem, *Umberto Postal*, QM, Trento, 1987; ECCHER D. (a cura di), *Umberto Postal*, catalogo della mostra, (Trento, Galleria civica di arte contemporanea, 16 dicembre 1995-26 gennaio 1996), Galleria civica di arte contemporanea, Trento, 1995

tempo, interpretandole in chiave *naïf*, e, come Lodola o i *Plumcake*, attinge alla sorgente dei mass media: figure minute e ballerine si accompagnano a cassette ed aeroplani stilizzati, resi preziosi dalla fattura. Postal, infatti, lavora dagli anni '70 tessendo tappeti - come Depero, e, nell'esperienza del *Nuovo Futurismo*, si dedica anche alla pittura e alla fotografia.

Innocente²¹⁹ e Luciano Palmieri optano entrambi per la tridimensionalità. Innocente, uno dei più anziani del gruppo con Postal, pare assorbito e affascinato dal mondo elettrico e dalla capacità dell'uomo di adattarsi al cambiamento tecnologico che domina il “nuovo mondo”; dichiara: «[...] Sono teso verso tutto quello che tecnologia e industrializzazione mettono a disposizione. Dall'immagine pretendo una aderenza puntuale alle vita così come si svolge; deve mostrare la sua attualità con violenza, senza implicazioni archeologiche, perché nasce da una realtà sensibile e sperimentabile momento per momento»²²⁰.

E come un odierno Zeus scaglia saette, lancia invettive (i punti esclamativi del fumetto) e interpreta la segnaletica pop dei fumetti come espediente per ironizzare sul mondo e sulla sua fame di velocità. Al pari di Bonfiglio, col tempo le sue opere si sono velate di enigmaticità, e, dal colore squillante e prepotente, Innocente ha virato su toni più sfuggenti e cupi.

Dall'atelier di Luciano Palmieri, sembrano uscire nuove forme di vita, cactus e piante grasse che vivono in un'illusione naturalistica. Sembrano arrivare da terre altre, così metallici e “tecnologici” hanno una loro funzionalità che nel planare sulla terra devono aver perso. Gli oggetti di Palmieri sono esuberanti e privi di funzionalità, né ricercano necessariamente nella funzione la loro soddisfazione.

Non faccio pitture o sculture ma *cose*. La *cosa* nasce da una mia necessità terapeutica ed è la somma delle pensate perdute, non concretizzate, più le pensate che la *colta* società non condivide. La *cosa* solidifica le emozioni e cristallizza i voli della nuova generazione. La *cosa* accarezza la cosmesi consumistica e metallizza il pensiero del futurismo-igienico.²²¹

Il Futurismo storico aveva proposto robot, androidi, macchine autosufficienti; tuttavia, non

219 Cfr. BARILLI R. (a cura di), *Innocente*, catalogo della mostra, (Milano, Galleria Luciano Inga-Pin, Amsterdam, Galerie Yaki Kornblit, 1986), Diagramma, Milano, 1986

220 PARMESANI L., *Nuovo Futurismo...*, p. 17

221 *Ivi*, p. 18

si affrancavano alla tridimensionalità e rimanevano come corpi artificiali ingabbiati sulla tela. Ora, invece, Palmieri esaudisce i desideri dei fondatori e opera con dei Frankenstein che sono «protesi come le altre, un prolungamento della nostra persona, che quindi conviene sottoporre alle medesime norme di una cosmesi piacevole ed edificante»²²². Infine Gianantonio Abate²²³ supera il contrasto tra bi- e tridimensionalità, proponendo i suoi *trade marks*, marchi di fabbrica, opere accartocciate su se stesse, confusi e duttili, come se le superfici avessero ricevuto una forte scarica elettrica. I marchi di fabbrica fanno pensare intanto a oggetti progettati per una distribuzione industriale e non ai fini di un progetto artistico, destinato al museo. Abate gioca con la riproduzione della natura attraverso fogli metallici o plastici, pvc, resine e materiali tecnologici: moduli riproducibili e cangianti. Rende così noto al pubblico lo stretto legame tra le nuove tecnologie e la natura, destinata a confrontarsi con fecondazioni odierne, fantasiose e aberranti. Abate incarna la figura del neo artigiano che bada alla preziosità e all'intellettualità dell'opera nella misura in cui essa viene presentata sulle pagine di un rotocalco²²⁴.

La prerogativa comune dei componenti del gruppo del *Nuovo Futurismo* è stata quella di lavorare per e nel presente, senza mitizzare i risultati ricevuti. Arredare un'abitazione, uno studio, la città, la galleria d'arte: questa l'umiltà di quel gruppo di artisti che ha grattato la superficie del reale e ne ha svelato l'aspetto brillantemente ludico. Se la loro prima ispirazione riguarda le componenti tecnologiche della quotidianità, non si arrestano alla forma, ma avanzano nel sistema dell'arte che, oltre all'aura creativa, detiene il mercato della neomerce e del neodesign²²⁵.

222 BARILLI R., *Nuovo Futurismo...*, 1989, p. 11

223 BARILLI R. (a cura di), *Gianantonio Abate: macchine per la fabbricazione dei sogni*, [S. e.], Aosta, 1992

224 PARMESANI L., *Nuovo Futurismo...*, p. 18

225 DAOLIO R., *Decorazione, pittura veloce, spirito ludico* in GENTILI C. (a cura di), *Anniottanta*, catalogo della mostra, (Bologna, Galleria comunale d'arte moderna; Imola, Chiostrì di San Domenico; Ravenna, Chiostrì della Loggetta Lombardesca e Biblioteca Classense; Rimini, Castel Sismondo, Palazzina Mostre, Chiesa di Santa Maria ad Nives, 4 luglio-30 settembre 1985), p. 283

2.3 *Brown Boveri* e lo Spazio in *Via Lazzaro Palazzi*

Quando nel resto d'Italia si fa a gara per riuscire a partecipare alle mostre di tendenza o a farsi notare dai più²²⁶, alla periferia di Milano, alcuni giovani studenti di Architettura del Politecnico occupano un enorme stabile industriale dismesso. Si tratta della fabbrica *Brown Boveri*, situata nel quartiere Isola, una zona periferica e popolare della città. All'epoca dei fatti, la *Brown Boveri* sorgeva come una cattedrale in un deserto di degrado e abbandono, a seguito della chiusura, negli anni Sessanta, della fabbrica di materiali pesanti che aveva dato sostentamento per decenni alle famiglie milanesi.

Oggi considerata zona centrale, negli anni Ottanta, invece, l'isolamento geografico e la mancata operazione di bonifica fecero della ex fabbrica il luogo ideale per un progetto artistico autogestito e tutt'altro che marginale.

Nell'ottobre del 1984, Elena Giorcelli, Esther Musatti, Pier Vincenzo Rinaldi, Francesco Garbelli, Milo Sacchi, Stefano Sevegnani e Andra Andronico decidono di occupare lo stabile, segnando la nascita di una esperienza artistica che avrà un'eco per nulla indifferente nel panorama artistico 'ufficiale'. Alcuni degli occupanti frequentano il corso di Composizione Architettonica, tenuto da Corrado Levi. I suoi corsi all'Università diventano momento di confronto tra teorie tradizionali e *spunti di giovane arte italiana*²²⁷. Arguto conoscitore del panorama artistico internazionale, artista, architetto, collezionista, intellettuale, Levi si fa coinvolgere nel progetto artistico alla fabbrica dismessa²²⁸ e si sintonizza in prima persona con il luogo, presentando una sua opera (*Semprelunga*, 1985) all'inaugurazione dello spazio.

Nel generale contesto di ritorno alla pittura, favorito dal movimento della

226 *Evacuare Napoli. L'ultima generazione*, curata da Achille Bonito Oliva (catalogo Electa, Napoli 1985); *Senz'arte né parte? Nuove tendenze in Italia. Censimento della giovane arte italiana che fa "tendenza"*, curata da Edoardo Di Mauro e tenutasi a Torino nella primavera dell'85; 1985. *Nuove trame dell'arte*, curata da Achille Bonito Oliva (catalogo Electa, Milano 1985).

227 Fondamentale la pubblicazione di *Una diversa tradizione*, compendio sul corso tenuto da Levi all'Università. Cfr. LEVI C., *Una diversa tradizione*, Clup, Milano, 1985

228 Levi, pur vestendo i panni del *magister*, non è stato l'organizzatore della realtà venutasi a consolidare nella *Brown Boveri*. È stato invece il curatore de *Il Cangiante*, la mostra presentata al PAC di Milano alla fine del 1986, in cui l'audace accostamento tra le opere dei protagonisti della contemporaneità e quelle dei *classici* suggerisce una riflessione riguardo ai nuovi scenari dell'arte in rapporto agli insegnamenti degli artisti del passato. Nella mostra, compariranno i nomi e le opere di alcuni giovanissimi della *Brown Boveri*. Cfr. LEVI C. (a cura di), *Il Cangiante*, catalogo della mostra, (Milano, PAC, 4 dicembre 1986-25 gennaio 1987), Nuova Prearo, Milano, 1986

Transavanguardia e da quello della *Nuova Maniera italiana*²²⁹, alcune figure cardine all'interno del Politecnico e all'Accademia di Brera spingono piuttosto per una sperimentazione in campo artistico, non necessariamente costretta in definizioni etichettanti.

Così come negli anni Settanta era usuale la propensione ad occupare spazi in disuso, sintomo di necessità espressiva, ora i giovani studenti del Politecnico compiono un'operazione assimilabile a quella dei centri sociali odierni autogestiti²³⁰. Questo entusiasmo, questa forma di libertà creativa trova la sua motivazione d'essere in un'innovazione ideologica che si discosta solo apparentemente dal gesto libertino dei giovani artisti. Infatti, il ricambio generazionale di artisti, curatori e galleristi, che ha investito Milano dalla metà degli anni Ottanta, consente un rinnovamento sostanziale nel sistema dell'arte. L'iniziativa privata che porta all'apertura di nuove gallerie e nuovi spazi e nuovi quartieri dedicati all'arte è stata la miccia che ha acceso la fiamma di una inusitata attività culturale, comparabile, seppure in minima parte, al fermento che animava l'East Village newyorkese.

Tra l'aprile del 1986 e la fine del 1987, nella capitale lombarda, aprono numerose gallerie (*Decalage, Marconi 17, studio Guenzani, studio Casoli, Le Case d'Arte, Massimo De Carlo, Il Diagramma, Il Luogo, Artra*)²³¹ che puntano i fari sulla novità: di pari passo ai tempi strettissimi delle stagioni di moda, coinvolgono un pubblico *à la page* che si interessa di fashion così come di arte. I mass media interpretano il ruolo veicolante di questo assortimento che, pur nel suo disordine, pubblicizza l'effervescenza del clima artistico milanese²³².

Marco Meneguzzo, curatore della mostra al PAC sugli artistici anni Ottanta di Milano, nell'introduzione al catalogo, analizza come protagonista e spettatore, il sistema delle arti in anni in cui i cambiamenti politici ed economici hanno determinato l'aspetto della contemporaneità. Egli indica la definizione del nuovo panorama milanese e italiano, sintetizzandola in alcuni punti:

229 Cfr. 1.1

230 CIAVOLIELLO G., *Dagli anni '80 in poi: il mondo dell'arte contemporanea in Italia*, Artshow edizioni, Milano, 2005, p. 12

231 MENEGUZZO M. (a cura di), *Due o tre cose che so di loro... Dall'euforia alla crisi: giovani artisti a Milano negli anni Ottanta*, catalogo della mostra, (Milano, PAC, 30 gennaio-30 marzo 1998), Electa, Milano, 1998, p. 19

232 *Ivi*, p. 20

[...] entrata degli artisti nelle nuove gallerie; forte sostegno di critica e pubblicità da parte dell'unica rivista d'arte veramente diffusa, "Flash Art"; creazione di una "rete di distribuzione" della nuova arte presso gallerie dislocate su tutto il territorio italiano; sotterranea emarginazione di quanto non rispondeva all'obiettivo prefissato e alla definizione della "new wave" artistica; accelerazione spasmodica di iniziative collaterali – specialmente di mostre collettive – in luoghi pubblici e privati sino ad allora rimasti indifferenti all'arte.²³³

La commistione di questi elementi offre a quei giovani studenti di Corrado Levi l'opportunità di esprimersi al di fuori del circuito ufficiale come gruppo non organizzato di futuri artisti «per distinguerlo dai gruppi fortemente coscienti del loro voler essere artisti...»²³⁴.

L'impossibilità di etichettare o di giungere ad una definizione corretta e completa del fenomeno è una componente essenziale della pratica degli artisti occupanti la *Brown Boveri*. Infatti, con un evento spontaneo e non professionale, inaugurano la loro serie di interventi artistici nello stabile sotto forma di una mostra, nel maggio del 1985. Queste le parole di un giovane Francesco Garbelli:

Entrando negli enormi spazi della ex sede della Brown Boveri a Milano si è circondati da una serie di presenze che si impongono con forza, con l'eterogeneità di oggetti-testimonianza. Si prova la voglia di lasciare una traccia, entrare a far parte della storia del luogo: storia di uso industriale, di abbandono, di riuso, in una metropoli avara di spazi. Queste presenze, questi materiali sprigionano una forza incredibile. Forse questo è uno dei motivi che ci hanno spinto a non trasformare il luogo, a lasciarlo integro con i buchi, i vetri incrinati, le pozze, il fango, i rumori, la sensazione di essere continuamente osservati. Le nostre opere si inseriscono in questo contesto, non c'è alcuna distinzione tra l'oggetto trovato e quello realizzato, tutto è inglobato da questo rudere magico e grottesco dell'era moderna. La magia degli spazi non si esaurisce, le possibilità di scoperta all'interno di questo luogo, umido come una grotta, sono infinite²³⁵.

Giò Marconi e pochi altri operatori dell'arte si entusiasmano dell'evento, così lontano dalle pratiche accademiche e dalle regole del settore, e il primo decide di produrre una mostra

233 *Ivi*, p. 22

234 *Ibidem*

235 MANZINI E., *Moderno, Post-moderno, Primitivo* in «Modo», n. 80, giugno 1985, p. 31

documentaria sugli artisti della *Brown Boveri* pochi giorni dopo l'inaugurazione all'ex fabbrica in Via Confalonieri. Il 23 maggio 1985 lo Studio Marconi, oltre alla mostra-documentazione, presenta una *fanzine* ad hoc.

Giulio Ciavoliello, tra gli emergenti critici di spicco nella Milano neanche troppo underground, pubblica un articolo nell'estate del 1985, in cui descrive il suggestivo spozalizio tra uno spazio di fabbrica abbandonata e alcuni giovani, ferventi nell'autodeterminazione artistica²³⁶. Il critico ricorda le pareti dello stabile completamente decadenti, piene di incrostazioni e ricoperte di muschio; tuttavia, scopre in questa rovina il fascino che cattura gli artisti. Il capannone più grande, dall'impianto architettonico a tre navate, è chiamato *Cattedrale*, a rimandare alla maestosa imponenza dello stabile e alla sacralità del silenzio, che assorbe ogni voce. Corollario della *Cattedrale* è l'opera di Francesco Garbelli, *Altare*, un'opera scultorea che recupera i metalli di scarto contenuti nella fabbrica. L'idea del sacro coinvolge anche le opere di Martegani e Mazzucconi, nonché quelle di Antonio Maniscalco che dispone geometricamente undici piccole piramidi che sembrano appartenere alla civiltà mesopotamica.

Alla *Brown Boveri*, interviene anche Corrado Levi che prolunga la scritta *Uomini*, riferita ai servizi igienici, con *di Corrado Levi*, dando una connotazione simbolica e allusiva al gesto. Un'opera interessante è quella che nasce dalla collaborazione tra Pietro Aresca, Esther Musatti e Michele Sigurani, i quali «hanno simulato un rallentamento elettronico del tempo e dell'azione fisica con l'aiuto di due bravissimi performers di colore»²³⁷.

Alla trasformazione della *Brown Boveri* collaborano parecchi artisti o semplicemente giovani affascinati dall'idea di poter contribuire ad una espressione libera e affrancata dall'arte ricorrente nel mercato e nella stampa di settore. Come Stefano Arienti, suggerisce Ciavoliello, il quale «riconosce esplicitamente il suo diletterismo e l'occasionalità delle sue azioni in ambito artistico» e tuttavia «è riuscito ad intervenire nella maniera più pertinente: ha colorato con dei gessetti delle pareti nascoste, confondendosi e interagendo con le incrostazioni, le crepe, le macchie di umidità. Il suo intervento, leggero, deperibile prima degli altri e quasi impossibile da fotografare, è scaturito da un lento processo di osmosi con il luogo, cattedrale industriale, macchina arrugginita e metallo pesante»²³⁸.

236 CIAVOLIELLO G., *Brown Boveri* in «Flash Art», n. 128, estate 1985, pp. 60-61

237 *Ivi*, p. 61

238 *Ibidem*

L'operazione alla *Brown Boveri* non passa inosservata, ne parlano alcuni articoli²³⁹, usciti a ridosso della mostra-documentazione allo *Studio Marconi*, e alcuni ritengono che possa far luce sui nuovi talenti della contemporaneità che a volte fanno fatica ad emergere nel sistema usuale delle gallerie. «Gigantesche precoci macerie della città del futuro»²⁴⁰: così recita un articolo de *Il Sole 24 Ore*, in riferimento all'ex fabbrica, in cui gli *archeologi dell'avvenire* intervengono e mostrano le loro curiose capacità.

L'ex fabbrica e la sua trasformazione diventano i simboli della fioritura dell'arte spontanea, non soggetta alle pressioni del critico incaricato o alle esigenze del gallerista coinvolto.

I quaranta giovani che hanno dipinto le stanze, che hanno eretto monumenti precari, non sanno, o forse lo sanno, di aver infranto una regola, che vieta di svegliare le coscienze. Se l'arte respira ancora oggi e si riconosce tale in questo angolo rifiutato e se lo stesso angolo rifiutato si erge a insostituibile testimonianza d'arte, occorre che la città si fermi un attimo e osservi e pensi. Dopo potrà pure riprendere la corsa, se lo vorrà, col dubbio dell'inganno, col rodimento di un pensiero, che si traduce in inquietudine.²⁴¹

L'azione all'ex fabbrica ha, dunque, mosso più di una coscienza, seppure l'artista, diversamente dal passato, si delinea come una figura priva di conoscenza dettagliata dell'arte. Ma è un percorso di formazione, un *Bildungsgang*, a cui gli artisti rispondono con un grado minimo di responsabilità, finché a coprirli sono le soluzioni nuove, scevre dalle tradizionali. E non a caso il luogo prescelto è una fabbrica, ex centro nevralgico di una dimensione urbana e sociale ritrovata²⁴². Lontani dai riflettori del centro città, gli artisti della *Brown Boveri* riflettono sulle loro mancanze da cui scaturisce un uso oculato dei materiali, sensibile alle superfici, rispettoso dei luoghi. Ed ecco perché, se il progetto appare in grande, è in realtà costituito da una micro-progettualità che attraversa i singoli

239 KAUFMANN C., *Milano, Brown Boveri. Arte, io ti rifiuto* in «Reporter», 22 maggio 1985; AVOGADRO G., *La miseria non abita più qui* in «Il Giorno», 23 maggio 1985; KAUFMANN M., *Lo Studio Marconi espone Brown Boveri* in «Viva Milano», 23 maggio 1985; COLOMBO A., *Che fascino perverso il rudere industriale* in «L'Unità», 28 maggio 1985; BAJ E., *Una cattedrale nell'isola di Milano* in «Il Corriere della Sera», 26 maggio 1985

240 RUNFOLA P., *Tra macerie industriali fiorisce una nuova arte* in «Il Sole 24 Ore», 30 giugno-1 luglio 1985, p. 19

241 CAPRILE L., *Luci inquietanti da un cimitero di dinosauri* in «Il Sole 24 Ore», 30 giugno-1 luglio 1985, p. 19

242 GARZIA M., *Au coeur des années 1980. la Brown Boveri e la nuova generazione di artisti a Milano* in *Especed d'Espace, Les années 80-Premier volet*, catalogo della mostra, (Grenoble, Magasin, 2008), Les presse du réel, Digione, 2008, p. 125

protagonisti²⁴³.

Le opere *site-specific* nella *Brown Boveri* non hanno goduto di una visione postuma, poiché, poco dopo l'occupazione artistica, la polizia chiude tutto e autorizza la distruzione della fabbrica e delle opere in essa comprese: «Certo, capolavori non ce n'erano, però erano segnali interessanti di una generazione che voleva esporre»²⁴⁴.

L'esperienza di questi artisti, così intenzionalmente reversibile dacché la forma prescelta è così deperibile, si contrappone nella sua estemporaneità all'alternativa programmatica della *Casa degli Artisti*²⁴⁵. L'edificio, uno dei primi esempi di architettura italiana in cemento armato²⁴⁶ ospitava un'importante fucina intellettuale, in cui, sotto la guida di Luciano Fabro, Jole de Sanna e Hidetoshi Nagasawa, si riuniscono alcuni allievi dell'Accademia di Belle Arti di Brera con l'esigenza di distinguersi dalla caoticità che caratterizza l'ambiente milanese di fine anni Settanta²⁴⁷.

Un gruppo di artisti che frequenta la *Casa* si allontana dal nido e fonda la rivista *tiracorrendo*, della cui redazione fanno parte Mario Airò, Vincenzo Bonaguro, Matteo Donati, Stefano Dugnani, Giuseppina Mele, Bernhard Rüdiger, Adriano Trovato, ai quali si uniscono Dimitris Kozaris, Liliana Moro, Chiyoko Miura, Andrea Rabbiosi, Antonello Ruggieri, Massimo Uberti e Francesco Voltolina²⁴⁸. La nuova formazione si sposta in Via

243 Un'esperienza simile all'occupazione della fabbrica Brown Boveri si realizza nella periferia di Ferrara, presso l'ex calzaturificio Zenith. Qui, moltissimi artisti, tra cui Stefano Arienti, Maurizio Arcangeli, Maurizio Camerani, Umberto Cavenago, Amedeo Martegani, Marco Mazzucconi, decidono di aggirarsi per lo stabile abbandonato in cerca di un progetto artistico. In realtà, la mostra che organizzeranno, *Rapido Fine*, non ha un percorso determinato e raccoglie le opere dei singoli artisti che, ispirati dallo spazio e dalla possibilità di riciclare i materiali in esso contenuti, danno vita ad una manifestazione praticamente ignorata dai più. Il catalogo comprende i contributi di alcuni critici d'arte. Tuttavia, come sostiene Giulio Guberti, «ognuno da quello che vuole, e ognuno gradisce e difende le proprie diversità; inoltre, gli artisti, mi pare, hanno sempre meno bisogno di certi critici». Tutti sostengono infine la freschezza del loro contributo che, in una spinta sincera verso la riqualificazione, rendono vivo, per più di un mese, il corpo di una fabbrica morta. Diversamente da *Brown Boveri*, però, gli artisti di Zenith non frequentano corsi accademici insieme, non sono necessariamente amici. Probabilmente, è proprio la mancanza di un legame, tra di loro e con la città, a determinare la fine di questo timido e circoscritto inizio. Cfr. GRAZZI A. (a cura di), *Rapido Fine*, catalogo della mostra, (Ferrara, ex Calzaturificio Zenith, 18 maggio-30 giugno 1986), Grafis Edizioni, Casalecchio sul Reno, 1986; AUREGLI D., *Di alcuni fatti di casa nostra* in BARILLI R., (a cura di), *Anninovanta*, catalogo della mostra, (Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna; Rimini, Musei Comunali; Cattolica, ex colonia «Le Navi», 28 maggio-8 settembre 1991), Mondadori Arte, Milano, 1991, p. 37

244 MENEGUZZO M., *Op. cit.*, p. 103

245 Cfr. TROMBETTA L., *Casa degli artisti. Storia dal 1978 al 2000*, tesi di Pittura all'Accademia di Belle Arti di Brera, anno accademico 1999-2000, relatore Prof. Luciano Fabro

246 CIAVOLIELLO G., *Dagli anni '80 in poi...*, *Op. cit.*, p. 32

247 *Ivi*, p. 33

248 Il gruppo, negli anni, si dilata e si restringe, contando per la mostra *Politica* di Novi Ligure ventisei

Lazzaro Palazzi nella zona di Porta Venezia, in cui stanno aprendo le nascenti gallerie.

Il collettivo, dal marzo 1989 all'ottobre del 1992 (per alcuni, fino al giugno del 1994), si nutre senz'altro delle idee sviluppatesi durante il soggiorno culturale alla *Casa degli Artisti*, nonostante la *scissione*. La nuova realtà, infatti, ammicca al manifesto *Etico*, una reazione scritta che i protagonisti della *Casa degli Artisti* stilano contro il sistema d'arte considerato di successo, cioè il citazionismo, l'individualismo, l'assenza di canoni o di spirito critico²⁴⁹. L'impronta di Luciano Fabro tarda a sbiadirsi tanto che «può apparire come una versione istituzionalizzata della grammatica ereditata dall'Arte Povera»²⁵⁰. Tuttavia, ad uno sguardo più attento, le opere raccontano l'allontanamento dall'eredità del maestro ad una scelta artistica che comporta lo studio e l'interpretazione delle relazioni tra l'oggetto e il suo ambiente.

La realtà intellettuale dello *Spazio di Via Lazzaro Palazzi* nasce un paio di anni addietro, rispetto all'uscita del primo numero della loro rivista, avvenuta nel gennaio 1989. Incontri, scambi di idee e progetti portano all'organizzazione di piccole mostre all'interno di ambienti inusitati: un appartamento milanese, la bottega di un antiquario bergamasco, le rovine di Santa Maria Alemanna, la spiaggia di Capo Peloro e i giardini di Messina, il Castello di Volpaia e la cittadina di Novi Ligure. Proprio quest'ultima, con la mostra che coinvolge il centro e il perimetro della città, è determinante per la realizzazione del gruppo. Intitolata *Politica del, per o riguardante il cittadino*, la mostra si libera di qualsiasi etichetta possibile e crea un dialogo consistente tra l'arte e la città con i suoi abitanti. Nonostante le diffidenze dei giornali locali²⁵¹, gli artisti curano l'intento di celebrare pubblicamente la loro arte, senza alcuna retorica. Anzi, ritengono opportuno riportare tutto il contesto dell'opera, oltre che l'opera stessa, sul piano della fruizione pubblica, lontano dalle gallerie che non sono il luogo deputato del vivere²⁵². Per questo motivo, Adriano

partecipanti, nelle risaie di Vercelli nella primavera del 1989 solo sei e la redazione di *tiracorrendo* ne comprende sette.

249 «L'aggettivo che costituisce il titolo, etico, è significativo. Si oppone a quello che viene sentito in fondo come un degrado morale. Dal testo si evince la volontà di continuare a prefigurare l'esistente. Si afferma la centralità di un'opera critica, scevra da ammiccamenti, priva di orpelli. Rispetto alle forme del passato, si afferma il valore della filologia, che permette di coglierne il senso e consentire quella che viene ritenuta una reale invenzione nel caso si richiamino o si riutilizzino, in un utilizzo che non è cauto e consapevole. Questo è per rispondere all'improvvisazione e alla superficialità considerate limiti ricorrenti nel citazionismo allora diffuso» in CIAVOLIELLO G., *Op. cit.*, p. 36

250 IANNACCIA., *Inedito 1990* in MENEGUZZO M., *Op. cit.*, p. 46

251 Anonimo, *Pollitica* in «Il popolo di Novi», 24 luglio 1988; ROMANO P., *Gli artisti padroni di Novi* in «Il secolo XIX», 21 luglio 1988

252 BALDACCI C., *Immagini fluttuanti. Dallo Spazio eterotopico all'archivio vivo: Via Lazzaro Palazzi*

Trovato sistema alcune coperte scozzesi sulle statue e nelle fontane della città, Moro dissemina su un piazzale una serie di pattini a rotelle, legati tra loro con una catena, dopo aver appeso degli specchietti retrovisori alle grate del carcere cittadino. Oltre alle numerose opere presentate, gli artisti sono invitati da Tommaso Trini a discutere della loro arte su un palcoscenico allestito in centro città. La spiegazione, le motivazioni che spingono l'artista a rapportarsi al mondo attraverso una performance artistica, diventano poi un'abitudine in concomitanza delle inaugurazioni allo *Spazio di Via Lazzaro Palazzi* nei mesi a venire e ancor attraverso la loro rivista, *tiracorrendo* appunto, che autofinanziano e producono.

Il titolo *tiracorrendo* deriva da un ignaro abbonato dell'elenco telefonico di Milano, mentre la distribuzione si articola in trimestri, seppur irregolari, per nove numeri. La rivista non è tuttavia rivolta ad un pubblico allargato, anzi interpella un lettore ideale che nelle corde dei loro intenti è rappresentato da un artista, interlocutore preferenziale della lettura. Rispetto all'esperienza di *Politica* di Novi Ligure, si nota un cambio di direzione, una virata già da ora verso quella che sarà la destinazione dello *Spazio di Via Lazzaro Palazzi*. La rivista rimane così un gioco per pochi, una distrazione puntuale solo per alcuni.

Nel primo numero, gli artisti dello Spazio scrivono questa dichiarazione: «Ore 23.15 di oggi: persiste una gran luce. Tiracorrendo è l'odore della terra umida, apparente risultato di un meno apparente gran lavoro di disboscamento. Ci consente di guadagnare altro terreno. E rovinò la notte»²⁵³. *Tiracorrendo* interrompe le ore notturne, il momento creativo che caratterizza gli incontri dei giovani artisti e segna una responsabilità creativa nei confronti della neonata impresa. Ogni numero della rivista comprende gli interventi degli artisti direttamente sulle pagine bianche dei numeri, ognuno tiene conto della propria singolarità, ma in accordo con gli altri. *Tiracorrendo* registra fedelmente gli sviluppi artistici del gruppo dello Spazio di Via Lazzaro Palazzi e talvolta ospita gli interventi anche dei loro amici²⁵⁴.

Lo *Spazio* che gli artisti condividono diventa un vero e proprio laboratorio di idee condivise, una realtà che fonde l'individualità e la collettività senza privarsi pure dei

1989-2015 in DE BELLIS V.(a cura di), *L'archivio corale. Lo spazio di Via Lazzaro Palazzi, l'esperienza dell'autogestione e AVANBLOB*, Mousse, Milano, 2015, p. 7

253 *Ivi*, p. 8

254 «Rispettiamo le individualità, sale dell'arte, ma una domanda sembra pertinente: perché i fisici, i medici ecc... hanno i loro congressi e gli artisti no?» (si veda la quarta di copertina del numero 3, anno 1, novembre 1989). La rivista ospita *Premiata Ditta*, Stefano Arienti, Amedeo Martegani, Cesare Pietrojusti e altri.

contributi esterni.

Nello spazio, il lavoro era decisamente parte di una ricerca rigorosa, un'esplorazione continua, teorica e dialogica che trovava poi la sua formalizzazione nell'opera, nel luogo dell'opera. Usare la dicitura "spazio" di Via Lazzaro Palazzi era organico all'idea di produrre letteralmente spazio, attraverso i lavori. [...] La nostra intenzione fu quella di non avere condizionamenti dal mercato, di lavorare insieme, ma con autonomia.²⁵⁵

Escludendo solo una collettiva del dicembre 1989 (*Venticinque per trentacinque miglia*), le mostre che gli artisti organizzano sono personali o doppie personali dei fondatori del gruppo. Nell'ottobre del 1990, *Flash Art* pubblica un numero completamente dedicato ai giovani artisti di tutta la penisola, con l'intento di documentare la situazione presente²⁵⁶. Nella rivista, compare anche un articolo di Angela Vettese dedicato allo spazio autogestito di Via Lazzaro Palazzi. Vettese individua i loro legami artistici nell'«intolleranza verso qualsiasi regola, il rifiuto di un'arte che voglia definirsi "oggettuale" o "pittorica" o "chissà-che-altro" in riferimento al suo modo di presentarsi»²⁵⁷.

Rispetto ai fratelli maggiori che avevano avuto l'iniziativa di occupare la *Brown Boveri* e che poi erano stati coinvolti così tempestivamente nel sistema milanese delle gallerie, gli artisti dello spazio resistono indipendenti, volenti o nolenti, per il retaggio accademico che li costringe ai problemi tradizionali della pittura e per la consapevolezza di produrre opere difficilmente etichettabili come sculture o come pitture, presupposto di non poca importanza nel mercato²⁵⁸.

Le iniziative che si succedono nello spazio fino al 1992²⁵⁹ partono con la personale di Mario Airò il 30 marzo 1989, in cui l'artista presenta un catino da bucato in cui cade di tanto in tanto una goccia da uno sgocciolatoio sospeso al soffitto²⁶⁰ e la famosa arancia con

255 GARUTTI F., *Conversazioni* in BRUSAROSCO P., FARRONATO M. (a cura di), *Souvenir d'Italie: a nonprofit art story*, Mousse, Milano, 2010, p. 196

256 Solo un anno prima rispetto all'articolo su *Flash Art*, nel novembre del 1989, Angela Vettese organizza per gli artisti dello *Spazio di Via Lazzaro Palazzi* una mostra all'interno di un night club milanese, divenuto una galleria per una sola notte. Intitolata *Comodosa, Scattosa, Risparmiosa*, come lo slogan della Fiat Panda di qualche anno prima, la mostra si sposta all'esterno del locale, dove, sulle automobili degli artisti, questi ultimi espongono le loro opere.

257 VETTESE A., *Via Lazzaro Palazzi* in «Flash Art», n. 158, ottobre-novembre 1990, p. 113

258 *Ibidem*

259 Il 31 ottobre 1992, Massimo Uberti espone per ultimo nello *Spazio*. In seguito, gli artisti continueranno la loro collaborazione alla rivista *tiracorrendo* fino al giugno del 1993, per poi salutarsi definitivamente nel luglio 1994.

260 «La presenza dell'uomo' è affermata con non poco coraggio ed il 'mondo' ricompare nella poetica

il disegno a pennarello della mano che la contiene. Appeso sulla porta c'era un foglio: «"In provincia si poteva anche usare la forza, la città ti chiede delicatezza, sempre più delicatezza, delicatezza estrema"»²⁶¹.

La vicinanza dello *Spazio di Via Lazzaro Palazzi* a diverse nuove gallerie della città apre gli orizzonti degli artisti ad un dialogo con il mondo mercantile, dal quale inizialmente avevano preso le distanze. Dal settembre all'ottobre del 1990, «"il primo tangibile riconoscimento da parte dell'allora sistema dell'arte del lavoro svolto"»²⁶² si verifica presso la galleria di Massimo De Carlo, poco lontana da Via Lazzaro Palazzi. *AVANBLOB* è il titolo della mostra che riunisce in un unico spazio i lavori di tutti gli artisti²⁶³, a cui De Carlo dà carta bianca. La mostra viene concepita come un montaggio di più elementi (proprio come la celebre trasmissione ideata da Enrico Ghezzi su Rai 3, *Blob*, a cui il titolo della mostra fa riferimento, insieme al prefisso *Avan*, concettualmente decostruente rispetto all'idea di avanguardia artistica).

Bernhard Rüdiger spiegherà poi:

La caratteristica di questa mostra era di essere assolutamente chiusa. Si entrava dalla porticina e si percorreva lo spazio senza mai venirci fuori. Quindi, la peculiarità di questo intervento è che non si può mai vedere nessuna opera staccata dall'altra, allo stesso tempo lo spettatore è sempre obbligato a vedere l'opera. La costruzione era assolutamente claustrofobica, tutto si svolgeva solo dentro le opere. Arrivati alla fine della mostra la si poteva vedere dall'alto, scoprendo tutta la struttura dentro cui si era passati, che, come una grande macchina scenica, occupava tutta la galleria. [...] Una mostra fatta, quindi, contro il sistema dell'arte, nel senso di non tener conto dei suoi problemi professionali e commerciali, proprio nel momento in cui eravamo stati invitati ad esporre in una galleria in crescita all'interno del sistema stesso. Volevamo affermare la forza del lavoro, dell'opera e la sua forte penetrazione dentro lo spazio della galleria e la poca importanza per un'opera della vendibilità. Ironia della sorte, la mostra è stata acquistata tutta da un collezionista.²⁶⁴

AVANBLOB è una mostra riuscita, in cui la concentrazione di tutti coadiuva il lavoro del singolo. Il percorso labirintico costruito appositamente per distribuire le opere in modo che

amplificazione di una goccia» in BUONAUGURO E., *tiracorrento*, n. 2, aprile 1989 in VETTESE A., *Via Lazzaro Palazzi*, *Op. cit.*, p. 113

261 DE BELLIS V., *L'archivio corale...*, *Op. cit.*, p. 35

262 NICOLIN P., *AVANBLOB. Autoritratto di una mostra* in DE BELLIS V., *Op. cit.*, p. 94

263 Eccezione fatta per Dimitris Kozaris e Massimo Uberti.

264 CIAVOLIELLO G., *Op. cit.*, p. 46

si specchino e si mischino tra loro suggerisce un uso differente dello spazio della galleria. La porta in miniatura di Miura, il tunnel di Rüdiger, gli stoccafissi di Ruggieri, il tavolo di Voltolina, il rettangolo ghiacciato di Donati, l'amaca di Airò, il cassetto pieno di termometri di Moro, la giostra di Mele sono alcune delle opere che accolgono il visitatore nella galleria, trasformata in una atmosfera panica con le opere.

L'evidenza di un progetto ben articolato dal collettivo degli artisti non sfugge ad Angela Vettese, la quale, in un breve articolo su *Flash Art*, torna a parlare degli artisti di Via Lazzaro Palazzi presentati da De Carlo: la mostra infatti si presenta come un progetto unitario, impossibile da considerarsi scisso nelle singole opere, ma appunto compatto nei singoli interventi. Nonostante Vettese noti un legame ancora troppo evidente con l'Arte Povera, spende tuttavia parole di novità nei confronti dell'esperimento: «[...] tutte le opere sembravano nel complesso alludere all'esperienza dell'arte come una trasfigurazione poetica delle immagini e dei materiali quotidiani, trasportando sul piano tridimensionale alcune delle problematiche classiche della pittura e della composizione»²⁶⁵.

Dopo la presentazione di AVANBLOB presso la sua galleria, il ruolo di De Carlo cambia notevolmente: gli artisti dello spazio si avvicinano più frequentemente a lui, tanto che De Carlo decide di allontanare alcuni di loro, come Kozaris e Airò. Gli artisti iniziano a procedere in ordine sparso e si distaccano consapevolmente dagli ideali che avevano condiviso poco tempo prima («"La scena italiana dedicata all'arte giovane era allora dominata da un'estetica postmoderna: citazionismo, ibridazione leggera, simulacro 'superficie'... da tutto ciò ci teneva alla larga un desiderio in più"») ²⁶⁶.

Non tutti gli artisti sono pronti all'allontanamento, disposti ad affrontare da soli un futuro che non contempla il confronto con i colleghi. Trovato infatti abbandonerà l'attività artistica²⁶⁷. In un giardino di Uzès, in Francia, a una mostra intitolata *Mais où est donc passé Eros*, Adriano Trovato pianta un glicine, in omaggio a Pier Paolo Pasolini, autore della poesia *Il glicine*, il cui testo viene poi inciso su una lastra di pietra. Come il poeta friulano, Trovato sente di doversi congedare dal sistema dell'arte, poiché, fallendo la

265 VETTESE A., *Avanblob* in «Flash Art», n. 160, febbraio-marzo, 1990, p. 98

266 NICOLIN P., *Op. cit.*, p. 97

267 «In questo senso è Adriano Trovato che potrebbe dare le risposte più sentite e vissute, visto che si è ritirato per ragioni di carattere culturale, ma anche per motivazioni collegate al fatto che non riusciva a trovare una corrispondenza al suo modo di lavorare con quella che poteva essere la galleria, il collezionista o anche l'artista che gli stava vicino. Ha vissuto veramente una crisi», dichiarazione di Matteo Donati nell'intervista di Marco Meneguzzo ad alcuni degli artisti dello Spazio di Via Lazzaro Palazzi in MENEGUZZO M., *Due o tre...*, *Op. cit.*, p. 117

missione civile e morale di cui si sentiva investito, si astiene dal continuare la sua esperienza per preservare la sua integrità²⁶⁸.

Tra il 1991 e il 1992, alcuni artisti del gruppo espongono nella galleria di Giò Marconi, ma dopo aver esposto da solo da De Carlo nel 1992, Airò scrive un'accorata lettera ai compagni, un saluto consapevole, un limpido addio alla gioventù²⁶⁹. Rispetto agli anni precedenti, in cui fondamentale era stato per tutti gli artisti il vicendevole confronto, linfa che nutriva il dialogo tra loro, ora le pareti dello *Spazio* iniziano a farsi troppo strette e il filo diretto con l'esterno è diventato fondamentale per salvaguardare le singole esperienze artistiche.

Dopo un paio di anni, in un seminterrato nella zona nord di Milano, un altro gruppo di artisti si riunisce in un'esperienza assimilabile a quella dello *Spazio*, seppur non direttamente. Alcuni giovani studenti provenienti dall'Accademia di Bologna, seguono il loro professore, Alberto Garutti, nel suo trasferimento all'Accademia di Milano nel 1994. Simone Berti, Marco Boggio Sella, Sarah Ciraci, Giuseppe Gabellone, Stefania Galegati, Deborah Ligorio, Diego Perrone condividono l'appartamento in Via Fiuggi. Tuttavia, vivere sotto lo stesso tetto non è sinonimo di condivisione artistica e ognuno mantiene perciò la propria identità e singolarità, in politiche del tutto svincolate da quelle di un gruppo.

268 CIAVOLIELLO G., *Op. cit.*, p. 54

269 «Scusate ma mi è impossibile andare oltre. [...] Ci vedo tutti a rianimare un cadavere che si è lasciato morire. Mentre scrivo mi immagino le vostre rimostranze e mi blocco, perdendo il nesso. Eppure tutto mi induce a non recedere più, a non lasciare una possibilità: una fede tradita non può più essere creduta, senza malafede. [...] sento il bisogno di rinnovarmi e per far sì che ciò avvenga chiudere nel passato tutto ciò che è passato, in modo da avere un passato, senza esserne vittima (e carnefice)», Lettera di Mario Airò in CIAVOLIELLO G., *Op. cit.*, p.50

2.4 Il caso settentrionale: *Enfatismo*

*Ho appeso le opere di questi artisti nella mia stanza.
E sono uscita a passeggiare nella città.*

F. Alinovi

Il clima di febbrile fervore, che anima la generazione nata poco prima del '60²⁷⁰, si manifesta a Bologna nel gruppo artistico “guidato” da Francesca Alinovi: l'Enfatismo. Giovani artisti, fotografi, performers, tutti universitari del DAMS, si riuniscono attorno alla figura della nota critica d'arte militante, dopo essere rimasti affascinati dalle sue lezioni all'Università. Ricercatrice presso la facoltà di Bologna e apprezzata curatrice anche in campo internazionale, Alinovi diventa vate di una sperimentazione artistica nata per ribellarsi alle forme del conformismo nascente, un esperimento collettivo travolgente e creativo che vede i componenti desiderosi di imporsi e di perdersi nella nascente creazione. La genesi del giovane movimento avviene quasi per caso, tra feste e aperitivi organizzati negli spazi artistici della città felsinea. Il battesimo si svolge, però, a Pescara nel corso della mostra *Ora!* del 1982 tenuta presso la galleria di Cesare Manzo, seppure i partecipanti non siano ancora riuniti sotto una etichetta definita e neanche i critici d'arte si siano accorti del rinnovamento in atto²⁷¹.

Il catalogo della mostra non riporta infatti nessun riferimento ad un gruppo ben preciso, anzi registra il titolo dell'esposizione, *Ora!*, e racchiude in pochissime righe e in nuce il manifesto che comparirà poi su *Flash Art* nell'estate del 1983. Presenti all'esposizione, Lucio Angeletti, Claudio Bacilieri, Giuseppe Blasi, Ivo Bonacorsi, Gabriele Cavicchioli, Francesco Ciancabilla, Gino Gianuzzi, Ignazio Di Giorgi, Emanuela Ligabue, Pizzi, Andrea Taddei, Maurizio Vetrugno, Alessandro Zanini.

Alinovi, nella breve disamina critica iniziale, sostiene il ruolo della mostra e la sua

270 Bologna, negli anni '80, si rende nota nel panorama artistico nazionale per la nascita e la definizione, da parte di Barilli, Alinovi e Daolio, del gruppo artistico *i nuovi-nuovi*. I giovani artisti, che hanno imparato l'arte della materia dai torinesi dell'Arte Povera, ora sono capaci di rinnovare la tradizione, poiché si sentono parte dello spirito del tempo e agiscono trasportati dagli eventi. Cfr. BARILLI R., ALINOV F., DAOLIO R., *Dieci anni dopo: i nuovi nuovi*, catalogo della mostra, (Bologna, Galleria d'arte moderna, dal 15 marzo 1980), Grafis Edizioni, Bologna, 1980

271 Nessun articolo, saggio, accenno in merito alla formazione di questo nuovo gruppo artistico sembra affacciarsi sul panorama della critica artistica nazionale. Il catalogo della mostra *Ora!* presente in unica copia nazionale consultabile presso la Biblioteca del Dipartimento di Arti Visive – sez. I. Supino di Bologna e l'articolo postumo pubblicato dalla redazione di *Flash art* nell'estate 1983, riguardo al “manifesto” enfatista, sembrano essere gli unici riferimenti bibliografici datati del presente argomento.

necessità, «dev'esserci ora, o mai più»²⁷². Le opere enfatiste sono destinate a smaterializzarsi, perché avvertono l'immediatezza, la freschezza solo se contestualizzate al presente.

Ecco si rivela immediatamente il *fil rouge* che lega le opere: tutte queste personali, sono manifestazioni artistiche, perché lo sono nell'*hic et nunc*, sono attuali se vivono nell'adesso; un attimo dopo o un riferimento al passato le relega invece all'«archeologia del contemporaneo». Diversamente dai *Nuovi-nuovi* o dagli artisti della *Transavanguardia*, gli *enfatisti* non producono per essere musealizzati, anzi vogliono «dimenticare e non vedere, per voler scomparire. Per non essere visti ed essere dimenticati. Per essere solo in quell'istante in cui l'opera viene fatta, e poi cancellarsi»²⁷³.

Sulla copertina, campeggia una fotografia di Barbara Fenati scattata poco tempo prima dell'esposizione pescarese presso gli spazi di quella che diventerà in seguito la galleria *Neon* a Bologna. Nella foto, si riconosce Francesco Ciancabilla e altri due artisti del movimento che riproducono, interpretandolo, il celebre olio su tela dell'americano Edward Hopper, *Night Hawks* del 1942. Sul grande specchio, la scritta in italiano *ora!*, quindi in francese, *maintenant*, e in tedesco, *nür*, in inglese, *now*. Secondo Ivo Bonacorsi²⁷⁴, uno degli artisti del gruppo attivo ancora oggi nel panorama artistico, le lingue utilizzate sono quelle del dadaismo storico e il *maintenant* è un chiaro riferimento alla rivista *Maintenant!* di Arthur Cravan, un pugile e poeta inglese, diventato un idolo nelle schiere dadaiste e surrealiste. I cinque numeri della rivista, che avevano l'intenzione di creare scalpore negli ambienti intellettuali dell'inizio XX secolo, furono oggetto di studio accademico di Alinovi alla fine degli anni '70: si comprende così l'elogio alla creazione di Cravan e alla sua figura così originale e inafferrabile.

Nel volume del breve catalogo, una traduzione in lingua inglese dell'introduzione alla mostra, viene preceduta da una poesia di David Rattray. *Graffiti Kids do Think* dedicata appunto a Francesca Alinovi e ai suoi «giovanissimi»²⁷⁵. Rattray, poeta affermato, è stato

272 ALINOVI F. (a cura di), *Ora!*, catalogo della mostra, (Pescara, Galleria di Cesare Manzo, dicembre 1981-gennaio 1982), Cesare Manzo, Pescara, 1981

273 *Ibidem*

274 BONACORSI I., *L'estasi dell'arte* in «Il Manifesto», 25.10.2013

275 «Graffiti kids do think/ Aztec and scat – not shit – like/Baby Legba/ coming out of a slit in heaven's thigh/ and it's/ no myth or alibi/ but a feat in sneakers/ discovered by/ Rimbaud, a tumor/ ballooning on his stump/ singing to a hand organ, sky-high,/ of perfect justice / Africa I too have seen/ but from a mountain in Europe/ a faint line/ like a phone call/ between the Louvre and the Great Pyramid/ No parables transcend,/ none need now/ ponder the prophetic end of negritude/ you're in a fast lane lady/ All Africa and her prodiges/are in/you/ not elsewhere/ History is a Petrie dish/ the living will soon outnumber

traduttore di Antonin Artaud, un commediografo francese vicino al movimento surrealista e autore del saggio *Van Gogh, il suicidato della società* (1947). Un intreccio, dunque, per nulla casuale; una selezione di fonti in linea con il linguaggio egotico e spontaneo degli enfatisti.

In *Ora!*, Alinovi analizza le modalità di operare degli artisti presentati e, per ognuno di loro, spende alcune considerazioni in relazione alle opere in mostra. Lucio Angeletti e Giuseppe Blasi, accomunati dalla tecnica fotografica, sono entrambi concentrati sul macro e sugli ingrandimenti dei particolari umani. Gino Gianuzzi è poliedrico e dedito al disegno come alla fotografia, e in entrambi i campi sperimenta grovigli iconici al neon e figure stanti enigmaticamente immobili. Gabriele Cavicchioli, Ignazio Di Giorgi, Alessandro Zanini: fotografi che indagano le possibilità della macchina fotografica e modificano manualmente o in camera oscura i soggetti degli scatti. Cavicchioli con i *patterns* pop si distanzia allora dalle ambientazioni lugubri e desertiche delle fotografie di Zanini. Come Cavicchioli e Di Giorgi, anche Ciancabilla gioca invece con i travestimenti, suoi o dei compagni, che immortala e modifica poi manualmente in superficie con colori e decorazioni.

Ivo Bonacorsi si destreggia invece con un tipo di disegno pulito e lineare che somiglia ai progetti di moda o di design. Emanuela Ligabue e Andrea Taddei producono sculture mobili, abiti ingombranti di gesso o polistirolo che mimano i moduli architettonici del passato. A Pizzi surrealista, segue infine Maurizio Vetrugno, un artista sopra le righe che alla stregua di Manzoni o Klein ambisce a rendere eterna la firma di sé imbevendo nel colore parti del corpo e lasciandone quindi le tracce sulla superficie bianca. Il gallerista Inga-Pin ricorda il progetto della Alinovi²⁷⁶ durante una conversazione amichevole nell'82, quando, entrambi fiduciosi nel futuro, erano intenzionati ad organizzare una grande mostra collettiva presso la galleria *Il Diagramma* che avrebbe riunito i lavori dei *Nuovi Futuristi*²⁷⁷ e quelli degli *Enfatisti*. Un progetto comune, neppure troppo ambizioso da sembrare impossibile.

Eppure nell'estate nel 1983, la vita della giovane critica d'arte viene stroncata per mano dell'artista e suo protégé Francesco Ciancabilla, accusato dell'omicidio della compagna.

all the dead/ i giovanissimi/ in a progressively expanding sphere you can almost/ reach out/ and crumple in your fist» in ALINOVI F. (a cura di), *Op. cit.*

276 BARILLI R., *Nuovo Futurismo, Ridisegnare la città*, catalogo della mostra, (Milano, Spazio Oberdan, 20 giugno -9 settembre 2012), Silvia Editrice, Milano, 2012, p. 9

277 Cfr. 2.2.

Flash Art la omaggia pubblicando il suo ultimo scritto²⁷⁸, un testamento spirituale, frutto di una testimonianza di fede verso la giovane arte italiana e i suoi protagonisti. L'articolo postumo, riproposto dalla nota rivista d'arte italiana, traccia i caratteri del movimento *enfatista* e ne elenca i suoi componenti. Si tratta di una disamina densa e vivace e di un dialogo *de visu* con i protagonisti. L'articolo si sviluppa come un vero e proprio manifesto, corredato da poche immagini, che risale all'origine della titolazione del gruppo:

L'enfatia è come una malattia, è l'enfasi dell'estasi, è l'estasi del mettersi in mostra. È mostrarsi allo scoperto con l'enfisema sotto pelle, il morbillo dell'infanzia enfiatica, il gonfiore tumefatto dell'enfasi di sé che preme dentro i tessuti cellulari e soffia per esplodere al di fuori. Gli enfatisti sono degli enfanomani, megalomani dell'enfasi e malati di elefantismo, del gigantismo di sé, con i piedi grossi da elefante e il telefono innestato nel cervello per sintonizzarsi sulle onde della telepatia dell'enfasi.²⁷⁹

L'incipit denota il tono prorompente e forse volutamente allitterato del manifesto. Così come il *Nuovo Futurismo* stava voltando le spalle al movimento della *Transavanguardia* e stava rinnovando il clima artistico dall'hinterland milanese, l'*Enfatismo* ammicca ora ad un modo tutto americano di farsi notare, graffiando le pareti delle gallerie con piglio euforico, come *enfants* cresciuti nelle periferie di New York. Nonostante l'eterogeneità dei singoli progetti, gli *Enfatisti* sono riuniti dalla Alinovi sotto una stessa voce, poiché tutti amano mostrare se stessi e le loro opere, come se fossero costantemente sotto i riflettori. I loro manufatti sono prodotti per essere visti e per essere giudicati dai più come una copia dell'esistenza, uno scherzo *enfatico* che si trasforma in arte, un'esagerazione che si fa esercizio. Gli *Enfatisti* si mostrano pronti a rinunciare all'essenziale, per abbracciare il superfluo e, coerenti con questa dinamica, non teorizzano un modo nuovo di dipingere o di sperimentare, ma un nuovo modo di essere.²⁸⁰

Francesco Ciancabilla e Ivo Bonacorsi utilizzano tecniche figurative minimali, l'uno, incentrato sullo studio di forme umane in bianco e nero, immortalata dei corpi in tensione verso l'esterno, fotografie rubate agli amici, alle riviste, alla quotidianità. Sono immagini

278 ALINOVI F., *Enfatismo*, in «Flash Art» n. 115, estate 1983, pp. 22-27

279 *Ivi*, p. 22

280 FEDI F., *Collettivi e gruppi artistici a Milano. Ideologie e percorsi, 1968 - 1985*, Edizioni Endas, Milano, 1986, p.114

«cattive», come le definisce Alinovi nell'articolo, drammatiche e truci che chiamano amore e odio. Bonacorsi invece avverte le influenze del mondo pop e le traduce in figure di cavalieri erranti dalle sgargianti armature; l'uso della vernice spray non disdegna il confronto con i colleghi graffitisti d'oltreoceano.

Agli *Enfatisti*, Alinovi associa anche il *gruppo Neon*, un trio composto da Gino Gianuizzi, Valeria Medica e Maurizio Vetrugno. Nell'intervista si legge:

“Neon non sarebbe mai nato se non fosse nato prima il nome Neon, poi la scritta rosa al neon, dopodiché si è trovato uno spazio a Neon. Esisteva già il neon, il neon della scritta di Neon, ma non esisteva nessun luogo per Neon. E questo è molto enfatista, immaginare un'immagine dell'arte prima ancora che l'arte esista come arte”.²⁸¹

Il luogo a cui si accenna è la *Galleria Neon*, crocevia artistico bolognese in cui gli *enfatisti* si presentano nel gennaio del 1982 e nel marzo dello stesso anno per Arte Fiera. Il trio *Neon* utilizza strumenti con il neon per modulare gli spazi e ridisegnarne di volta in volta i confini, mentre la plastica, usata da Vetrugno per ideare sculture, diviene una critica evidente ai corpi atletici ipertrofici e all'abbondanza nel mondo dell'arte di opere fittizie. Al movimento *enfatista*, Alinovi associa anche alcuni *teatranti* riuniti nel sottogruppo Padiglione Italia, Claudio Bacilieri, Emanuela Ligabue, Andrea Taddei, protagonisti di una visione dello spettacolo teatrale indubbiamente originale, un'esplosione di suoni e movimenti che pretende di liberarsi dalle costrizioni della tradizione. Oltre alla performance, sperimentano la produzione di oggetti di scena pieni di ironia, una sorta di ritorno all'oggetto dada²⁸².

Al gruppo *enfatista* appartengono anche due fotografi, pienamente addentro alla teoria collettiva del gruppo. Lucio Angeletti e Beppe Blasi mettono in risalto, dilatano, enfatizzano i caratteri dei loro scatti. Il primo, concentrato sulla sua personale figura, ritrae se stesso in forme inusuali: si traveste da pugile o da attore, senza tuttavia mimare o canzonare i caratteri; sono invece i Rocky Marciano o i Jack La Motta, noti pugili statunitensi, che si travestono nei suoi panni, prendendo così le forme anonime di un fotografo che ne veste i loro. Si perde in questo modo l'autenticità del mito e si enfatizza in

281 ALINOV F., *Op. cit.*, p. 26

282 FEDI F., *Collettivi e...*, p. 130

chiave singolare la notorietà che non è più dell'altro, ma del singolo.

Blasi ricerca, al contrario, il particolare, la nota ignorata, non percepita, che però c'è e la si percepisce come assente o indifferente. La fotografia qui è il mezzo per registrare un'attenzione, una premura smisurata nei confronti di oggetti insignificanti.

Gli *enfatisti* si mostrano attenti al superfluo più che all'essenziale, sono più egocentrici che affettivi, sono il risultato di un nuovo approccio alla pittura e all'arte, poiché i modi e le espressioni sono differenti rispetto al passato. Sono i contemporanei di Tondelli e i protagonisti del suo romanzo: passionali e irrefrenabili, diversissimi nelle manifestazioni artistiche e gemelli nella condivisione emotiva. Nato alle pendici di una rivalutazione pop del contemporaneo, l'*Enfatismo* si sviluppa come una sorta di appendice delle esperienze americane della Alinovi. Vicina a Keith Haring, Kenny Sharf e alle tendenze rivoluzionarie del nascente distretto dell'East Village newyorkese, la giovane critica d'arte avverte che Bologna e gli spazi underground della città posso avvalersi di un terreno interessante per la creazione di una *new wave* italiana in via Solferino.

Durante i viaggi negli Stati Uniti, conosce personalmente i protagonisti della frizzante atmosfera newyorkese e si confronta con dinamiche genuine alle quali era rimasta profondamente affascinata. Grazie all'influenza acquisita nel circuito dell'arte italiana, Alinovi è sul punto di organizzare una grande mostra alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna: dopo *Ora!*, Alinovi cura nel 1982 *Frontiera Party* presso lo spazio bolognese Segreto Pubblico; nel 1983, *Avant-garde Photography in Italy* presso la Stichting Canon Photo Gallery di Amsterdam e la *I e II serata enfatista* presso la galleria bolognese Neon, tra l'inverno e la primavera de 1983.

Acquista dunque un certo grado di visibilità, non soltanto nazionale. Purtroppo, la prematura scomparsa interrompe qualsiasi ulteriore progetto²⁸³: fallisce l'esperimento *enfatista*, allorché i suoi componenti decidono di proseguire individualmente le loro carriere artistiche.

283 L'anno successivo, 1984, il progetto di Alinovi *Arte di Frontiera. New York Graffiti* fu poi portato avanti dai colleghi Claudio Marra e Roberto Daolio, i quali concretizzarono l'esposizione rendendola pure itinerante (Bologna, Galleria d'arte moderna, marzo-aprile 1984; Milano, Sagrato del Duomo, giugno- agosto, 1984; Roma, Palazzo delle esposizioni, settembre-ottobre 1984). Esposte opere di J. Ahearn, A One, D. Baechler, J.-M. Basquiat, J. Brown, R. Cutrone, Futura 2000, R. Hambleton, K. Haring, J. Holzer, J. Ladda, L. Quinones, Rammellzee, K. Scharf, Crah, Torrick Toxic Ablack, C. The Arbitrator Koor Hargrove, C. Daze Ellis.

Illustrazioni al capitolo

- *Arte Debole*



Renato Ghiazza, *Double (identity)*, calcestruzzo su legno, tessuto, ferro, 1991



Renato Alpegiani, *The Omen*, cornice, prato sintetico, plexiglas, sgabello, 1991

• Nuovo Futurismo



Foto di gruppo: (da sinistra) Luciano Palmieri, Innocente, Plumcake (Claudio Ragni, Gianni Cella, Romolo Pallotta), Marco Lodola, Clara Bonfiglio, Umberto Postal, Gianantonio Abate, Luciano Inga-Pin, Milano, anni '80



Umberto Postal, *Arazzo*, tessuto, 1982



Plumcake, *La pittura dell'anima*, vetroresina, 1987

• *Brown Boveri e lo Spazio in Via Lazzaro Palazzi*



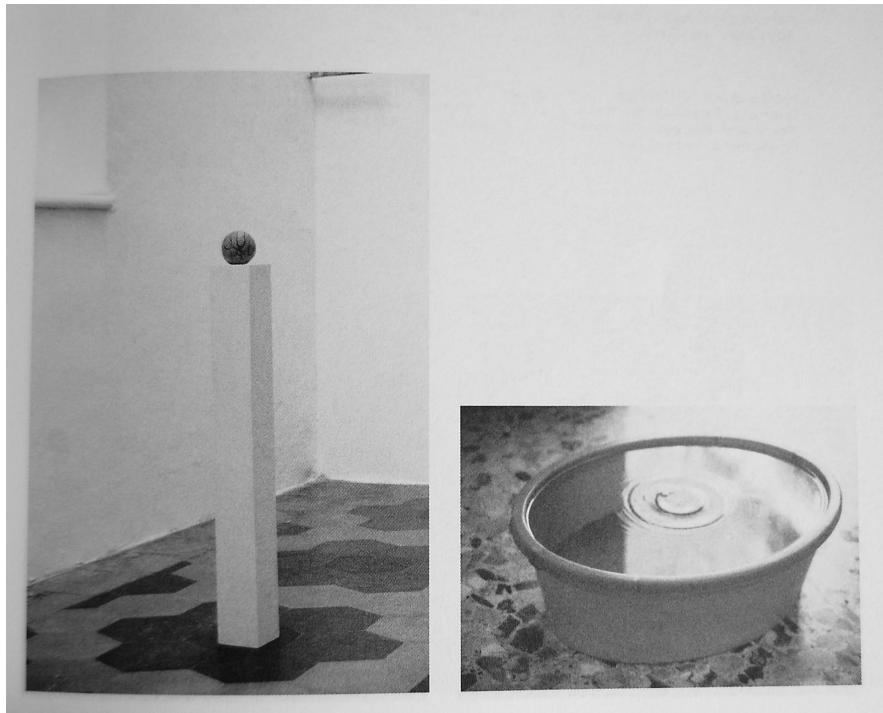
Francesco Garbelli, *Altare*, ferro e materiali misti, 1985



Cosimo Barna, *Vibrazione oltre lo spazio*,
1985



Corrado Levi, *Uomini di Corrado
Levi*, 1985



Mario Airò, *Arancia e sgocciolatoio*, veduta della personale in via Lazzaro Palazzi, Milano, 1989

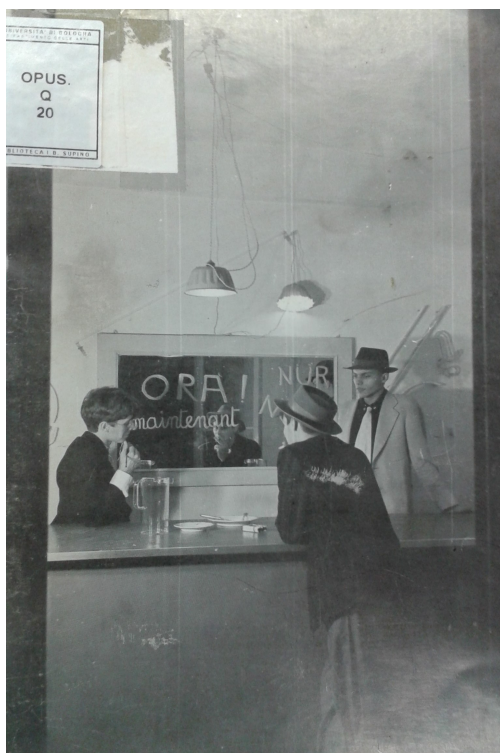


Chiyoko Miura, *Porticina*, legno, 1990



Liliana Moro, *Svegliatevi*, termometri clinici, lampadina, 1990

• Enfatismo



Copertina del catalogo della mostra
Ora!, 1981

Enfatismo

I serata enfatista 28. I. 83
II serata enfatista 6. III. 83

Lucio Angelotti, Giuseppe Blasi, Ivo Bonacorsi,
Maria Vittoria Chierici, Francesco Ciancabilla,
Gino Ciannitti, Valeria Medico, Emanuela
Ligabue, Padiglione Italia, Maurizio Veltruso

galleria neon
via Solferino 41/9 Bologna 051-332783

Invito alle serate enfatiste presso la galleria
Neon di Bologna, 1983



Ivo Bonacorsi, *Senza titolo*,
pennello su carta, 1980

CAPITOLO III

Italia anni Novanta

Negli anni Novanta, come quello globale, anche il mondo dell'arte, subisce un decentramento culturale che determina un cambiamento di referenza: non più e non solo l'Occidente, ma una serie di realtà internazionali frammentate che diventano il fulcro degli scambi. La caduta del muro di Berlino e la mostra *Magiciens de la terre*, curata da Jean-Hubert Martin al Centre Pompidou di Parigi, sono il punto di snodo storico l'uno, e artistico l'altro, in cui, nel 1989, il mondo prende coscienza dell'apertura delle frontiere. La scoperta di una certa *libertà* comunicativa collabora all'avvento di Internet: il repentino scambio di informazioni e la relativa stabilità economica di una parte del mondo, quella più ricca, naturalmente, permette che il mondo dell'arte partecipi appieno alla multiculturalità²⁸⁴. L'offerta culturale si fa più ampia e, in maniera direttamente proporzionale, anche la sua diffusione. Nel passaggio dagli anni Ottanta agli anni Novanta, l'arte prende consapevolezza della sua posizione di snodo centrale tra le esperienze che nel campo dell'immagine, della comunicazione, dell'identità sociale prendono forma e danno sostanza al fenomeno della post modernità.

In Italia, la nascita del Web coinvolge il modo di vivere e di lavorare di alcuni artisti come gli autori di *UnDo.Net*. La loro è una rivoluzione del concetto stesso di opera d'arte, poiché, attraverso il coinvolgimento dei singoli navigatori, ognuno opera un confronto non soltanto rivolto agli operatori del sistema, ma anche alla società civile.

Le nuove forme di comunicazione artistica interessano anche lo storico dell'arte Gabriele Perretta che, attraverso una serie di mostre organizzate in questi anni, individua nel *Medialismo* la teoria in grado di accomunare e interpretare i correnti mutamenti dello scenario artistico. Si parla di comunità o imprese sia nel senso esistenziale che di simulazioni aziendali: nell'ultimo caso, «non è espresso solo come levatura economicistica, ma anche come riflesso della società dell'etichetta e della metafora pubblicitaria. Il marchio, la marcatura esasperata, il timbro della casa, promuovono ogni possibilità di

284 POLVERONI A., *Dagli anni novanta ad oggi. Le nuove geografie dell'arte* in POLVERONI A., AGLIOTTONE M., *Il piacere dell'arte. Pratica e fenomenologia del collezionismo*, Johan & Levi, Monza, 2012, p. 69

stabilire una comunicazione»²⁸⁵.

La molteplicità di voci in campo conduce un altro storico dell'arte, questa volta francese, Nicolas Bourriaud, ad identificare nel binomio *Estetica relazionale* una presa di posizione forte nei confronti di un'arte avulsa dal contesto prettamente oggettuale²⁸⁶. Il suo saggio diviene un cult appena dopo la pubblicazione nel 1998; in esso, l'autore esamina gli artisti che in tutto il mondo in quella precisa epoca assumono delle caratteristiche proprie e possono essere definiti come una nuova generazione artistica. In Italia, questa formazione viene assunta dal *Progetto Oreste*, un "collettivo" inserito all'interno del tessuto nazionale, le cui iniziative rappresentano un unicum dal punto di vista della portata storica e di quella artistica.

A Bologna, invece, tra la seconda metà degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta, si fa strada un gruppo di giovani artisti che improntano il loro lavoro alla luce delle esperienze personali, non del tutto staccati dalla realtà, ma molto lontani dai colleghi *enfatisti* di una quindicina di anni prima. La tradizione artistica della città e la presenza di numerosi enti preposti alla cultura, permette che giovani emergenti si facciano notare dapprima a livello locale, e quindi in tutta Italia con la partecipazione alla Biennale di Venezia o a mostre internazionali. La GAM, Galleria d'Arte Moderna, da sempre in contatto, seppur incostante, con l'Accademia di Belle Arti e l'Università, patrocina la mostra *Nuova Officina Bolognese*, presentando tra gli altri Eva Marisaldi, Cuoghi e Corsello, Alessandro Pessoli, Grazia Toderi e altri che ieri come oggi ricoprono, a ragion veduta, un ruolo essenziale nel panorama artistico.

Proprio perché molteplici e variegata sono le componenti di un contesto corale ampio, come quello italiano, sembra opportuno riportare anche il sentimento di un artista, che, a differenza di alcuni suoi colleghi, avverte profondamente l'inizio di una nuova epoca e la fine di quella a cui appartiene. La lettera è scritta da Alfredo Pirri, un noto artista italiano formatosi tra Milano e Roma all'inizio degli anni Ottanta. All'invito che la gallerista

285 PERRETTA G., *Art.comm. Collettivi, reti, gruppi diffusi, comunità acefale nella pratica dell'arte; oltre la soggettività singolare*, Cooper & Castelvechi, Roma, 2002, p. 225

286 Già negli anni Trenta, John Dewey con *Art as Experience* (1934) e Jan Mukarovsky con *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali* (1936) hanno determinato una scissione tra l'opera in sé e il concetto estetico, determinando quest'ultimo come un principio in grado di investire tutte le attività. Nel corso del Novecento, alcune teorie estetiche si sono, inoltre, focalizzate sul ruolo del fruitore proprio in merito alle *esperienze estetiche* in grado di agire nel ruolo catartico di godimento/partecipazione. Cfr. RAGAGLIA L., *Contro l'anestetizzazione* in Idem (a cura di), *Group Therapy*, catalogo della mostra, (Bolzano, Museion, 19 novembre 2006-7 gennaio 2007), Museion, Bolzano, 2006, p. 21

napoletana Lia Rumma gli rivolge in merito all'esposizione intitolata *Something is happening in Italy*, curata da Carolyn Christov Bakargiev, e al relativo stand alla fiera di Basilea del 1990, l'artista così risponde:

[...] Mi sento solo e spaesato, partecipare a mostre collettive sul comune denominatore della “generazione” mi fa piombare in uno stato di solitudine ancora maggiore; perché non avverto nessuna “sintonia generazionale” che si possa in qualche maniera evidenziare.

[...] Siamo tutti - chi più giovane chi meno - il risultato di una terribile mareggiata con onde molto lunghe e devastanti che arrivano da lontano.

Passa qualcuno e raccoglie i resti, li accumula in un secchio, più tardi farà una cernita, dividendo l'utile dall'inutile. In questo secchio (come si può dimenticare il mare?) si vive stretti, e i resti hanno così poca grazia da dire. La si comprende in così leggere sfumature formate nel tempo. In fin dei conti è preferibile la spiaggia con il sole e il sale che ti corrode che quel catino opprimente. Ho la gola arsa e i nervi a fior di pelle; non è facile fare di un relitto una nave e ho deciso di investire in gioia la forza che mi rimane.

Ti ringrazio molto comunque dello sguardo che mi hai rivolto chinandoti a raccogliere, era amichevole²⁸⁷.

In realtà, Pirri, sotto le insistenze della gallerista e della curatrice, prenderà poi parte ad entrambe le manifestazioni. La lettera rappresenta, tuttavia, un documento simbolico riguardo la percezione di un'artista di un'epoca che non sente propria.

Bisognerà aspettare il *Progetto Oreste* per fornire una chiave di lettura al decennio in corso e alle mutevoli prerogative che gli artisti avvertono in divenire.

287 La lettera è stata pubblicata per la prima volta in PIRRI A., *Dove sbatte la luce. Mostre e opere 2003-1986*, Skira, Milano, 2004, p. 14 in CIAVOLIELLO G., *Dagli anni '80 in poi: il mondo dell'arte contemporanea in Italia*, Artshow edizioni, Milano, 2005, p. 110

3.1 Nuova Officina Bolognese

Bologna, crocevia ad altissima intensità di studenti, ha vissuto negli anni Novanta lo scarto tra due aree artistiche sensibili: le gallerie collegate al collezionismo di un certo livello, anche economico, e lo sviluppo di tutta una serie di realtà indipendenti, che ha permesso il rinnovamento culturale dalla base. Tuttavia, nell'ultimo caso, non c'è stato il salto qualitativo di saldarsi al mercato dell'arte. La logica conseguenza è stato l'abbandono della città da parte di alcuni e l'immobilità da parte di altri. La città, infatti, negli anni Novanta, è vissuta come strumento di formazione, seppure non sia alla fine capace di rinnovare *in toto* le forme di scambio. Oltre ad alcuni spazi autogestiti o centri sociali, nei quali trovano le prime possibilità di confronto con il pubblico *Vedova Mazzei* o *Premiata Ditta*, alcune istituzioni e alcuni critici affermati della città si impegnano per il risveglio dal torpore²⁸⁸.

La mostra organizzata da Barilli e altri, nota come *Anninovanta*²⁸⁹, è stata per Bologna, non soltanto il logico prosieguo di *Anniottanta*²⁹⁰, ma anche un trampolino di lancio da un'altezza prestigiosa. Alla mostra parteciparono molti artisti, presenze nazionali e internazionali, che evocavano in mostra le sperimentazioni cominciate anni prima.

Dopo gli anni Ottanta, deboli per la citazione ripetuta e ripetitiva, per il ritorno all'immagine e l'importanza della manualità pittorica, i Novanta inaugurano il decennio dell'invenzione, della creatività, seppur visibilmente atto sofferto e intimo. Nonostante nella presente ricerca, si sia caduti nell'inciampo retorico della divisione per decenni, è, tuttavia, utile classificare, in maniera possibilmente ordinata, la storia delle manifestazioni artistiche²⁹¹.

E nella città di Bologna, dopo i casi delle due mostre sopra citate, nel 1991 se ne apre una

288 MOLINARI G., *1990/2004: preludio di una stagione?* in «Flash Art», n. 244, febbraio-marzo 2004, p. 88

289 BARILLI R. (a cura di), *Anninovanta*, catalogo della mostra, (Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna; Rimini, Musei Comunali; Cattolica, ex colonia «Le Navi», 28 maggio-8 settembre 1991), Mondadori Arte, Milano, 1991

290 GENTILI C. (a cura di), *Anniottanta*, catalogo della mostra, (Bologna, Galleria comunale d'arte moderna; Imola, chiostrì di San Domenico; Ravenna, Chiostrì della Loggetta Lombardesca e Biblioteca Classense; Rimini, Castel Sismondo, Palazzina Mostre, Chiesa di Santa Maria ad Nives, 4 luglio-30 settembre 1985), Mazzotta, Milano, 1985

291 Così parafrasava un articolo di Stefano Malatesta su Repubblica: «Il titolo dell'esposizione, *Anni Novanta*, ha naturalmente valore evocativo. I decenni esistono, solo che la loro decorrenza non coincide con i loro limiti naturali avverte Barilli. Gli anni Ottanta erano iniziati almeno nel 1974 e i Novanta non cominciano oggi, vantano almeno cinque anni di intensa sperimentazione» in MALATESTA S., *Gli anni Novanta: tutto qui?* in «La Repubblica», 02.07.1991, p. 38

intitolata *Nuova Officina Bolognese*. Come sostiene Barilli²⁹², fu Roberto Daolio a constatare la presenza di nuove *emersioni*, in numero abbastanza sufficiente a giustificare l'aggregazione in un gruppo²⁹³.

Si tratta, innanzitutto, di una mostra collettiva: mette in comunicazione visiva le opere di venticinque artisti che in comune, se non altro, hanno la giovane età. Si era conclusa da poco la rassegna internazionale *Anninovanta*, e la nuova si pone dichiaratamente e volutamente in dialogo con quella. *Officina Bolognese* presenta le sperimentazioni di giovani artisti, non tutti stabilitisi nel capoluogo, ma cittadini di un linguaggio che vuole farsi il più globale possibile: «Bologna è un osservatorio privilegiato per godersi lo spettacolo delle comunità locali in bilico tormentato fra l'essere per sempre provincia, benestante quanto si vuole ma mai in grado di entrare nelle grandi competizioni dell'innovazione; e il voler praticare il faticoso tentativo di essere capitale in un mondo di capitali. Quanto c'è di favorevole in questa condizione, nelle arti ma non solo, è il prodotto del suo possente sistema formativo»²⁹⁴.

La scelta di presentare artisti che non hanno partecipato a mostre di livello internazionale premia con i risultati, poiché ognuno di loro ha lavorato per lo spazio della GAM, presentando delle opere pensate per quell'occasione.

Come sostiene Pinto, non è possibile identificare in questi artisti un filo che accomuna volutamente i lavori di tutti e neppure si può parlare di “bolognesità”²⁹⁵. Tuttavia, esistono alcuni fattori che possono contribuire a giustificare questa formazione, elementi comuni ad una generazione che condivide i medesimi anni: «[...] tutti gli artisti anche quelli più legati ad una tradizione pittorica e plastica, hanno assorbito l'idea dell'intercambiabilità del mezzo usato, mischiando tecniche e materiali differenti, se non inventando proprio una tecnica ad hoc per le proprie necessità. [...] Forse in questa generazione c'è di nuovo la voglia di prendere posizione nei confronti del mondo ma rimane comunque una forte

292 BARILLI R., *Un'Officina bolognese lunga un trentennio* in WEIERMAIR P. (a cura di), *Bologna contemporanea 1975-2005*, catalogo della mostra, (Bologna, GAM, 20 maggio-26 settembre 2005), Damiani, Bologna, 2005, p. 19

293 Il binomio *Officina bolognese* è un chiaro riferimento a quella *ferrarese*, teorizzata da Roberto Longhi molti anni addietro che individuava un carattere comune nella pittura del territorio romagnolo del XV e XVI secolo.

294 FELICORI M., *Sì, è una città incosciente* in BACCILIERI A., DAOLIO R., GUADAGNINI W., TRENTO D., *Nuova officina bolognese. Arte visiva e sonora. 25 artisti*, catalogo della mostra, (Bologna, GAM, 14 dicembre 1991-19 gennaio 1992), Ed. d'Arte Renografica, Bologna, 1991, p. 5

295 PINTO R., *Nuova Officina Bolognese* in «Flash Art», n. 166, febbraio-marzo 1992, p. 94-95

componente di adesione alla realtà»²⁹⁶.

Uno dei curatori della mostra, Dario Trento, tenta di raggruppare le tendenze formali dei giovani artisti in gruppi, con l'intenzione di stabilire un criterio. Il primo gruppo coinvolge Toni Romanelli (1955), un pittore le cui opere indagano, attraverso ombre appena accennate e paesaggi poco definiti, i contrasti cromatici tra il bianco e il nero²⁹⁷. L'illusione di una ricostruzione formale interessa le tele di Walter Cascio (1958), le cui stesure monocrome ricordano le tradizioni della pittura moderna e certe opere di Mondrian. La relazione tra materia e spazio investe le opere di Elisabeth Hölz (1962), mentre modifica l'ambiente con materiali derivati dall'arte povera. Philippa Armstrong (1962) e Luca Caccioni (1962) condividono con questo gruppo la «decantazione in forme filtrate e regolarizzate, altamente ricettive verso i sistemi puri di organizzazione dei dati, in particolar modo quella della tradizione figurativa moderna»²⁹⁸.

Il secondo gruppo raccoglie le testimonianze artistiche di coloro che partono da una figurazione già ben definita a priori, come la pittura del primo Novecento o il fumetto: Igor²⁹⁹ (1958), Gabriele Lamberti (1957), Andrea Renzini (1963).

Nell'ultimo e terzo gruppo, Trento inserisce quegli artisti che lavorano con materiali presenti in natura, affidandosi alle sensazioni emozionali che questi scatenano. Una forte aggressione ai tradizionali circuiti desueti della quotidianità è portata avanti da Alessandro Pessoli (1963), il quale in mostra presenta un'opera stridente rispetto all'apparente riferimento del titolo: *Ogni notte ho sognato il paradiso* (1991) consta di un ampio telone scuro in Pvc su cui sono impiantate delle borchie che ne trascrivono il titolo. Tutto in un'atmosfera cupa e densa di significati simbolici. Il riuso di immagini e di oggetti fa da protagonista alle opere di Andrea Manetti, il quale propone, in questa mostra, l'accostamento tra la visione della terra vista dalla luna e una serie di radiografie del corpo umano: «inevitabilmente ci conducono nel terreno dell'angoscia e della paura della malattia e della morte. Ma questo contrasto risulta accentuato da un'accattivante risoluzione formale che ne smorza i toni anziché esasperarli»³⁰⁰.

Il lavoro più emblematico della mostra è quello di Eva Marisaldi (1966): durante tutto il

296 *Ibidem*

297 TRENTO D., *Formalisti per passione* in BACCILIERI A., DAOLIO R., GUADAGNINI W., TRENTO D., *Nuova officina ...*, *Op. cit.*, p. 115

298 *Ibidem*

299 Si veda 2.3.

300 PINTO R., *Op. cit.*, p. 95

tempo dell'inaugurazione, l'artista rimane chiusa all'interno della sua scultura da cui per mezzo di una piccola grata legge alcuni brani scelti, scritti da altri, a chi le si avvicina. Forte è quindi la volontà di stabilire un contatto con il pubblico e di librare una voce a favore dell'universo femminile, spesso racchiuso all'interno di schemi precostituiti o in una forma che emargina un altro tipo di femminilità. L'opera, intitolata *Scatola di montaggio*, sta tutta in quella voce che, proveniente da uno spazio muto, la stravolge totalmente e l'artista coinvolge lo spettatore in un dialogo interpersonale³⁰¹.

All'esposizione partecipa anche Maria Grazia Toderi, artista di la fama internazionale, che presenta immagini fornite da satelliti e laboratori, concepite non più in maniera positivista, ma sulla scia di uno scetticismo che insinua il dubbio dei mutamenti genetici. La coppia Cuoghi & Corsello (Monica, 1964 e Claudio, 1964) è nota per aver colto l'eredità dei *writers* americani, i cui graffiti giungono a Bologna anni prima grazie alla lungimiranza di Francesca Alinovi³⁰². Arcinoti i graffiti lungo i binari della stazione ferroviaria della città che, in concomitanza della mostra, sono trasferiti su un supporto video: il contrasto tra la semplicità del disegno infantile e l'installazione elettronica è risolto per mezzo dei contenuti, entrambi ironizzati.

Francesco Bernardi (1965), Flavio Marziano (1966) e Michele Mariano (1963) lavorano invece con strumenti che contribuiscono alla realizzazione di oggetti quotidiani, seppur accostati in maniera originale.

Ultima ampia iniziativa che coinvolge la GAM e gli istituti universitari di Bologna, è *Officina Italia*, curata da Renato Barilli che presenta oltre cinquanta giovani artisti. Idealmente rappresenta il prosieguo della mostra dedicata a *Nuova Officina Bolognese*. La mostra si snoda attraverso un percorso che contempla numerose realtà della penisola, non consentendo, dunque, di ricondurre ad una singola corrente o ad una esperienza di gruppo

301 Per certi versi, la trasformazione dello spazio e la reazione dello spettatore sono aspetti spesso presenti nelle opere dell'artista. Si pensi, per esempio, a *Plasmonian*: in occasione della personale *La portata umana è nulla* presso la galleria *Neon* di Bologna nel 1994, Marisaldi interviene sui due piani dello spazio. Al primo piano, una pozza di bentonite, magma sabbioso e ribollente molto pericoloso, poiché un'accidentale scivolata all'interno avrebbe sortito lo stesso effetto delle sabbie mobili. Al piano di sotto, il materiale colava all'interno di un grande contenitore in vetroresina. Lo spazio viene fortemente trasformato in base a questa installazione e lo spettatore è un meccanismo fondamentale per la riuscita di tutta l'opera. Cfr. CASCIANI S., *I migliori (?) anni della nostra vita* in RISALITI S., CIMATTI F., *Espresso. Arte oggi in Italia*, Electa, Milano, 2000

302 Cfr. ALINOVI F., *L'arte mia*, Il Mulino, Bologna, 1984; PASQUALI M., DAOLIO R. (da un'idea di Francesca Alinovi), *Arte di frontiera: New York graffiti*, catalogo della mostra (Bologna, GAM; Milano, Sagrato del Duomo, giugno-agosto; Roma, Palazzo delle esposizioni, settembre-ottobre 1984), Mazzotta, Milano, 1984

la manifestazione artistica («Officina Italia si misura al tempo stesso con le libertà di un itinerario mentale di affinità e di contrasti, dove spesso le linee di tendenza sembrano sfrangiarsi in direzioni multiple e cangianti. Si tratta [...] piuttosto di un vocabolario espressivo che muta e si trasforma non tanto in virtù di un eclettismo superficiale o di maniera, ma proprio per urgenza e necessità di presenza»)³⁰³. Grazie a questa manifestazioni, una giovane generazione di artisti viene riconosciuta ufficialmente e di lì a poco alcuni degli artisti partecipanti sarebbero finiti sotto la lente di ingrandimento di gallerie di spicco³⁰⁴.

303 DAOLIO R., *Da "Nuova Officina Bolognese" a "Officina Italia"* in BARILLI R. (a cura di), *Officina Italia: rete Emilia Romagna*, catalogo della mostra, (Bologna, GAM; Castel San Pietro Terme, Saletta Comunale e Cassero; Imola, Chiostro di San Domenico; Cattolica, Centro Polivalente; Forlì, Sede della Rolo Banca 1473; S. Sofia di Romagna, Pinacoteca Stoppioni; Cesena, Ex Fabbrica Arrigoni, 3-4 ottobre-4 novembre 1997), Mazzotta, Milano, 1997, p. 26

304 Un caso simile all'organizzazione di questa mostra, è l'unicum di *Nuovo Nomadismo Individuale*, titolo di un'esposizione tenutasi a Mantova nel 1999: l'intento dei curatori è quello di accomunare in un unico stile i dodici artisti italiani che espongono i loro lavori, tutti condizionati dal rapporto con la tecnologia, gestita attraverso l'allargamento del concetto di arte. Cfr. CARASI M., MAGALINI A., *Nuovo Nomadismo Individuale: 12 giovani artisti della scena italiana*, catalogo della mostra, (Mantova, Casa del Rigoletto, 28 agosto-26 settembre 1999), Edizioni Casa del Mantegna, Mantova, 1999

3.2 *Medialismo*

All'esordio degli anni Novanta, il critico d'arte Gabriele Perretta, noto ai più per i suoi frequenti interventi nelle riviste *Flash Art*, *Juliet*, di cui è coordinatore, *Il Giornale dell'Arte*, riunisce sotto l'etichetta di *Pittura mediale* o, più generalmente, *Medialismo* una serie di interventi artistici davvero eterogenei tra loro, che, tuttavia, secondo il critico, possono essere assemblati in un'unica filosofia. Studioso e insegnante di teoresi dell'estetica all'Accademia di Brera, Perretta è studioso di semiotica, disciplina che mette la comunicazione al centro delle proprie ricerche, e vate della nascente teoria *medialista*: tramite questa, influenza le ricerche artistiche che, dagli anni Novanta, si sviluppano sino ai giorni nostri.

Come suggerisce lo stesso termine, *medialismo* deriva da *media*, da *mass-media*, e funge da contrassegno teorizzante per una serie di espressioni artistiche *al passo con i tempi*. La riflessione, che Perretta concretizza in alcuni saggi e che accompagna le introduzioni ai cataloghi delle mostre che cura in merito³⁰⁵, è incentrata sul rapporto che l'opera d'arte contemporanea sviluppa nei tempi che la ospitano, tempi declinati secondo le differenti immissioni massmediali. Principe è la funzione che l'opera d'arte assume e assumerà nella contemporaneità, così continuamente cangiante e così fortemente *comunicante*.

Perretta punta, però, il dito contro un certo tipo di comunicazione, come la televisione che, già alla fine degli anni Ottanta, è più interessata allo *scoop*, perché più originale, più insolito, più accattivante, invece di rendersi responsabile dell'analisi della normalità del codice della realtà.

Riferendosi alla critica anglofila, Perretta analizza i canali di comunicazione attraverso cui l'arte di pochi decenni prima si è proposta ad essi:

[...] la tanto disprezzata arte commerciale entrava dalla finestra nella Pop Art dirigendosi verso una affermazione reale del messaggio [...]. La differenza sostanziale fra il gesto mediale e quello della Pop Art è proprio orientata a credere che non c'è più da trasformare un materiale disprezzato da ciarpame in arte, ma invece dare per scontata la omologazione fra ciarpame ed arte e porsi dopo

305 PERRETTA G. (a cura di), *Medialismo*, catalogo della mostra, (Roma, Galleria Paolo Vitolo, 26 ottobre-30 novembre 1991), Paolo Vitolo, Roma, 1991; Idem, *Medialismo*, catalogo della mostra, (Trevi, Flash Art Museum 12 ottobre-20 dicembre 1993), Politi Editore, Milano, 1993; Idem, *Art.comm. Collettivi, reti, gruppi diffusi, comunità acefale nella pratica dell'arte; oltre la soggettività singolare*, Cooper & Castelvechi, Roma, 2002

l'antitesi e l'omologazione, nel punto in cui il valore è in grado di spingersi nel tentativo di piegare i gesti elitari e quelli popolari³⁰⁶.

È necessario, prosegue Perretta, riuscire a comprendere «quanto l'apparato informativo possa attraversare i problemi più strutturali della società contemporanea e sostituire all'immagine dell'artista [...] il mass-media, non solo come campione referenziale, ma come base interlocutoria in cui l'artifex impegna un gesto soggettivo»³⁰⁷.

In questo contesto incentrato sull'esplosione dei mezzi di comunicazione di massa, il modo di pensare e di agire dell'uomo si è radicalmente modificato proprio in base al prodotto della sue stesse invenzioni: si pensi alla televisione, una macchina attiva ventiquattro ore al giorno che media la visione della realtà, allontanando l'uomo dalla natura per avvicinarlo sempre più con l'immagine di quella³⁰⁸.

Il *medialismo* viene definito allora un capacità che si sviluppa nel momento in cui ci si rende capaci di non omologarsi all'attualità, nonostante la si sfrutti per permettere che l'opera mediale venga concepita e messa in atto. Esso stesso si pone come forma di comunicazione che l'artista ha a disposizione per mettersi in contatto con l'esterno: «[...] può considerarsi uno strumento evolutivo attraverso il quale l'artista regola più facilmente la sua attività comunicativa, appunto perché rappresenta la proiezione verbale del modo di pensare e di influenzare dei media e non semplicemente del modo di fare»³⁰⁹.

Alla concezione dell'artista tradizionalmente inteso, Perretta accompagna la definizione di un artista mediale, responsabile di una rinnovata complessità: le fondamenta, che per il critico napoletano non sono state ancora istituite a sostegno dell'Arte contemporanea, possono ora essere finalmente essere poste alla base.

Secondo alcuni il *medialismo* oggi è per l'arte contemporanea quello che la Pop ha rappresentato per le provocazioni degli anni Cinquanta e Sessanta. Un gigante di stile che ha influenzato la forma dell'arte e, al tempo stesso, l'ha resa popolare. La verità è che l'arte contemporanea nel suo assetto strutturale, cioè nella sua composizione sistemica, si è estinta a causa di una concezione troppo spesso semplicistica del mondo³¹⁰.

306 PERRETTA G. (a cura di), *Medialismo*, catalogo della mostra, (Roma, Galleria Paolo Vitolo, 26 ottobre-30 novembre 1991), Paolo Vitolo, Roma, 1991, p. 17

307 *Ibidem*

308 *Ivi*, p. 21

309 *Ivi*, p. 30

310 *Idem*, *Medialismo*, Politi Editore, Milano, 1993, p. 9

Per realizzare il titanico progetto, Perretta avverte che è necessario pensare in maniera più complessa, considerando la rete di rapporti che intercorrono tra i processi comunicativi, i nuovi media, le novità tecnologiche e il pubblico.

Il *medialismo* si sviluppa alla fine degli anni Ottanta³¹¹ come risposta diversificata al *Citazionismo* e alla *Transavanguardia* italiana, mentre condivide con la *Pop Art* anglo-americana³¹² e italiana il riferimento ad icone popolari conosciute da tutti, seppur in modalità meno edonistiche e commerciali. La realtà continuamente in fieri diventa il pretesto del *medialismo*, da cui esso stesso parte per chiedersi quale sia la sua funzione nel processo evolutivo, medialmente parlando, del suo divenire.

L'infinità di immagini che attraversano la routine del quotidiano porta l'artista mediale all'esasperazione dell'immagine e dunque ad un approccio critico, dialettico e analitico della realtà. Soltanto questo *parossismo*³¹³, questa esasperazione, porta a destrutturare i mass media e apre ad una visione meno ristretta, più aperta e più ironica. Il *medialismo* si ritaglia il ruolo di indagare le nuove possibilità della pittura e prevede che l'arte subisca una trasfigurazione definitiva.

Scrivendo chiaramente Perretta che, riguardo ai sogni, ai miti, alle forme, ai gesti, i colori e le relazioni Io-mondo, sono espressioni del «dono del Dio comunicazione/capitalistica/avanzata» e chi opera in tale ambito ritiene si manifesti «fuori dalla regola un'influenza semiologica dei mass-media, senza per questo voler enfatizzare l'opera con una vincolante presenza di fattori e strumenti meramente e primariamente tecnologici, dichiarando così l'autonomia della pittura»³¹⁴.

311 Nel 1989, Perretta cura la mostra *Metessi: tracce, passaggi, scritture, gesti, impronte d'arte contemporanea* nella cui introduzione al catalogo formula la declinazione del medialismo analitico che mostrerà solo nel 1991 presso la galleria di Paolo Vitolo. Nella prima mostra, partendo dal concetto classico di metessi (metexis, in greco, indica la relazione tra il mondo delle idee e il mondo delle cose), va controcorrente, poiché nella collettività e nell'anonimato individua una delle conseguenze che si raggiungono dopo le teorizzazioni dell'io eroico degli anni Ottanta. Cfr., PERRETTA G. (a cura di), *Metessi: tracce, passaggi, scritture, gesti, impronte d'arte contemporanea*, catalogo della mostra, (Roma, Galleria Lidia Carrieri, 1989), [S. n.], Roma, 1989

312 Crispolti individua nella pittura metropolitana americana i modelli estetici dell'espressione artistica mediale. In particolare, cita Kirchhoff, Kuschner, MacConnel, Salle, Yarber, McDermott e McGough. Cfr., CRISPOLTI E., *La pittura in Italia. Il Novecento/3 – Le ultime ricerche*, Electa, Milano, 1994, p. 249

313 *Parossismo* è il termine utilizzato da Perretta per indicare un'eccitazione creativa. Cfr. PERRETTA G., *Lezione seminariale di Semiotica dell'arte, presso l'Accademia di Belle Arti di Brera*, Milano, 28.11.2007 in SELLERI V., *Il medialismo nell'arte*, in «Il Cristallo», 2009 in http://www.altoadigecultura.org/pdf/r04_12.html#sdendnote8sym

314 PERRETTA G., *Pittura mediale*, Ruggerini&Zonca, Milano, marzo-aprile 1993 in CRISPOLTI E., *Op. cit.*, p. 274

E questa autonomia dell'arte risulta evidente e rilevante in *Art.comm*, la raccolta di saggi nella quale Perretta chiarisce l'aspetto mediale che coinvolge l'opera d'arte nell'epoca della contemporaneità ed individua nei gruppi, nei collettivi, nelle reti diffuse i nuovi autori che interagiscono con la medialità. Infatti, la diffusione reticolare delle informazioni che quotidianamente determina il nostro operato permette all'opera una pluralità di interpretazioni oltre che una condivisa creazione dell'opera stessa. La pratica della comunità mette in discussione la funzione canonica dell'autore, cui solitamente si attribuisce genialità e amplia a potenziali autori la possibilità di determinare l'opera³¹⁵. In questo processo, il *medialismo* ricopre il ruolo della liberazione del linguaggio e, seppure le risposte siano innumerevoli e polimorfe, al fruitore spetta il compito di ricevere, immagazzinare ed interpretare il virtuale:

Tra il desiderio e l'atto, tra il controcanto e la sordità della cultura industriale, si interpone la virtualità del mediale. Decisione di fare e di non fare o di fare sotto diverse forme. È a livello di questo dominio della virtualità, del controllo dei comportamenti sociali, mediati dall'esteticità diffusa, che divergono i diversi tipi di comunicazione. Il mediale rappresenta un conflitto risolvibile attraverso le diverse evenienze, passaggi continui dall'esterno all'interno, dall'affettivo all'ordine delle cose.³¹⁶

Alle mostre che Gabriele Perretta cura nel corso degli anni Novanta e Duemila³¹⁷, partecipa un folto gruppo di pittori, fra cui Gian Marco Montesano, Kathe Burkhart, Sergio Cascavilla, Santolo De Luca, Enrico De Paris, Mark Kostabi, Gabriele Lamberti e moltissimi altri artisti.

Nella mostra presso la Galleria Paolo Vitolo a Roma nel 1991, Perretta presenta i lavori di alcuni che hanno avuto un evidente successo nel mondo dell'arte. Sossella e Formento, Alberto Zanazzo, Luca Vitone, Cesare Viel, Tommaso Tozzi, Nello Teodori, Marco Moschini, Emilio Fantin, Daniela Cignini, Maurizio Cattelan e Maurizio Arcangeli. La mostra parte dall'assunto che le scienze odierne stanno pian piano modificandosi proprio in

315 Chiaro è il riferimento alle *ditte* italiane, che, proprio tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta, mettono a frutto le ricerche relazionali. Si veda il paragrafo 3.3 in riferimento alla *Premiata Ditta* e il paragrafo 3.4 in merito alla riflessione di Bourriat sull'arte relazionale.

316 PERRETTA G., *Medialismo*, *Op. cit.*, 1991, p. 39

317 Oltre a quelle già citate, si ricordano *Icastica* alla Galleria Moderna di Bologna (catalogo Compositori, Bologna 1994); *Così lontano così vicino* alla Pinacoteca Provinciale di Bari (catalogo Assessorato alla cultura, 1994); *Videofusion I* presso lo Studio Ra di Roma (catalogo Stampa alternativa, 2007)

base all'informazione, un elemento intangibile che mostra tutto il suo peso nell'avanzamento delle tecnologie e nel successo dei mezzi di comunicazione di massa³¹⁸.

Arcangeli interviene sulla possibilità di guardare con occhi contemporanei al Seicento, come nel caso dell'autoritratto di Lorenzo Lotto che presenta in mostra, accompagnato da una serie di segni ortografici che non contengono nulla, sebbene siano interpunzioni atte a scandire un silenzio. Lo sguardo all'autoritratto di Lotto è un'aggressione «di incertezza, per assorbimenti soggettivi, la miriade di volte che il nostro sguardo usa per osservare una seconda e una terza ipotesi. Questo costituisce uno sradicamento della definizione e dell'atto uniforme, invariante, dunque rassicurante, della vita intraperceptiva tra storia dell'arte e storia dell'arte»³¹⁹.

Anche Cattelan (1960) mette in discussione e ricontestualizza un'immagine che fa propria: si tratta della copertina del libro *Scrivere non è il mio mestiere* di Stefano Turoldo. L'uso di libri, di cataloghi e riviste contempla la necessità di allontanarsi da un ambito prettamente artistico a favore di qualcosa che abbia più strette relazioni con la vita quotidiana. A tal fine, Cattelan sfrutta la propria esperienza in campo pubblicitario per suscitare un evidente stupore agli occhi dello spettatore che è invitato a rispondere personalmente di fronte all'opera. Si mette così in moto la macchina della medialità, poiché della provocazione, che può apparire burlesca, tutti vogliono fornire un'opinione. Infatti, è proprio questo l'obiettivo mediale dell'artista: «La provocazione in sé non è arte: è al massimo uno strumento o una strategia. Forse è una tecnica, come l'acquerello o il collage. A me interessano soprattutto le reazioni del pubblico: un'opera d'arte non è completa senza i commenti di chi la guarda»³²⁰.

Nello Teodori ironizza sulla categorizzazione ormai desueta del freddo e del caldo per sottolineare il riguardo nei confronti di un pensiero logico che sfugge a determinate partizioni. L'elemento mediano che sta tra il bianco e il nero corrisponde alla misurazione della temperatura dell'arte: «cosa è in fondo questa ricerca di una quantizzazione della qualità?». Sullo schermo di un computer compare la data palindroma *19 settembre 1991* e le temperature avvertite quel giorno nel posto più freddo (Amundsen-Scott in Antartide) e in quello più caldo (el-Azizia in Libia): «per chi desidera seguire un punto in favore di

318 CHERUBINI L., *Medialismo* in «Flash Art», n. 166, febbraio-marzo 1992, p. 96

319 PERRETTA G., *Medialismo*, *Op. cit.*, p. 40

320 AMERI D., *Cattelan* in «Class», n. 215, marzo 2004, p. 99 in SELLERI V., *Gli artisti mediali* in «Il Cristallo», 2010 in http://www.altoadigecultura.org/pdf/r05_10.html#sdendnote7sym

questa posizione – che crea lo stato termico dell'arte – può garantire alla sua coscienza che gli opposti qui sono considerati inferiori. In questo compito i soggetti sono sordi e la comprensione o l'uso di un principio passa attraverso l'esercizio del mitigare»³²¹.

Il lavoro di Tommaso Tozzi (1960) si concentra invece sull'interesse verso le carte magnetiche che permettono di accedere ad archivi dati o a servizi elettronici. La sua è, ovviamente, una posizione critica nei confronti del controllo sistematico delle informazioni:

L'uso di parole di accesso segrete, di schede magnetiche cifrate, e da qui la codifica e la decodifica dei dati, diventano una caratteristica principale per il controllo della vita sociale. La capacità sempre più ampia di sviluppare service interattivi si affianca a una sempre maggiore facilità di utilizzare tali strutture come mezzo di controllo delle tracce in esso contenute.

Il libero accesso ad ogni attimo della nostra vita privata si può cedere solo in cambio del libero accesso a ogni struttura sociale, comprese quelle di controllo.

Il cedere i diritti sull'uso delle informazioni che ci riguardano deve avere come controparte il poter acquisire i diritti sull'uso di qualsiasi altra forma di informazione che abbia in sé anche solo potenzialmente una minima traccia di elementi della nostra vita sociale.³²²

La risposta linguistica a questo tipo di interazioni deve fornire degli elementi di dissenso che non siano meramente clandestini, ma siano considerati anch'essi una forma di comunicazione in grado di ripristinare le forme democratiche manipolate³²³.

Cesare Viel (1964) presenta *Forma di vita*, un libro che approfondisce la riflessione legata al linguaggio: «in questo modo intervengo su un aspetto che è scivoloso e rischioso ma sul quale mi interessa molto lavorare che è la soggettività. La forma dialogica aiuta ad eliminare l'autocontemplazione del soggetto»³²⁴. Nel libro compare *Conversazione silenziosa*, un dialogo che Viel fa con se stesso, riferendosi a pensieri, riflessioni, annotazioni accumulati nel corso di letture e appunti di mostre. Nell'esposizione in galleria,

321 PERRETTA G., *Medialismo, Op. cit.*, p. 43

322 TOZZI M., *Databank in Ivi*, p. 74

323 Tommaso Tozzi è noto non soltanto per essere stato uno dei primi artisti italiani ad utilizzare i nuovi media nel proprio lavoro, ma soprattutto perché è l'autore di *Hacker Art* e l'ideatore del primo netstrike mondiale. È Presidente dell'Associazione Culturale Strano Network e negli anni si è dedicato ad una forma di hacker art che contempla l'organizzazione di strumenti che attraverso la rete tutelino i valori della fratellanza, della cooperazione e del rispetto. Cfr. DI CORINTO A., TOZZI T., *Hacktivismo. La libertà nelle maglie della rete*, Manifestolibri, Roma, 2002

324 DE CECCO E., *Cesare Viel* in «Flash Art», n. 170, ottobre-novembre 1992, p. 64

il pubblico è invitato a partecipare individualmente all'opera di Viel, mentre risponde ad alcuni quesiti che gli vengono posti.

Luca Vitone (1964) studia invece l'essere all'interno dello spazio che, nel suo caso, è circoscritto ad un'indagine topografica: «[...] la topologia per Vitone assume un significato materiale ed astratto che va dallo studio della collocazione delle parole nella frase al valore dei pezzi di territorio in una regione. Perciò egli descrive aspetti vitali dell'*analysis situs* ed è particolarmente attento alla delimitazione delle aree come produzione di segni. Le aree sono formalmente le attività esterne dove Vitone raccoglie le cassette di musica popolare, indagando sulla riconoscibilità di un luogo»³²⁵.

Marco Formento e Ivano Sossella costituiscono il duo genovese, concentrato qui e in altre esposizioni³²⁶, sul tema della diffusione: il loro *Supplemento* dirige l'attenzione sull'aggiornamento e sull'integrazione:

[...] esso costituisce l'abluzione del medialismo. [...] Formento e Sossella non scartano niente dalla loro attenzione, non c'è alto né basso, perché una semplice fotografia di un fotoromanzo può essere inserita in un contesto dove lo slogan del *Supplemento* ci ammonisce che *ella non ha bisogno di noi*. [...] La posizione degli artisti tende ad impegnarsi su una lunghissima rete di rapporti interpersonali, di scambi e relazioni pubbliche che costituiscono la pratica, la tecnica e la teoria per la redazione del *Supplemento*.³²⁷

Accanto a questi artisti, definiti *analitici* o concettuali, Perretta declina il *medialismo* anche nella forma più prettamente *pittorica* e in quella *economica*. Si fa critico portavoce anche di Maurizio Cannavacciuolo, Igort, Antonella Mazzoni, Fabrizio Passarella, mentre cura la mostra sulle *Imprese medialiali* alla galleria *Forum* nel 1992³²⁸, ma l'accoglienza della critica "istituzionale" italiana sembra non essere partecipe alle nuove ricerche³²⁹.

325 PERRETTA G., *Op. cit.*, p. 44

326 Fomento e Sossella presentano un *Supplemento* anche nel caso della mostra del 1991 al Pecci di Prato. Cfr. BARZEL A., GRAZIOLI E. (a cura di), *Una scena emergente. Artisti italiani contemporanei*, catalogo della mostra (Prato, Museo d'arte contemporanea Luigi Pecci, 26 gennaio-29 aprile 1991), Giunti, Firenze, 1991

327 PERRETTA G., *Op. cit.*, p. 45

328 Oltre alle italiane Premiata Ditta s.a.s. e Oklahoma s.r.l., Ingold Airlines, Servaas & Zn., BP, Empresa, Futur Planet. Poi Armando Della Vittoria & Co., De-Immaginare, Gatto Silvestro, Mala Arti Visive, Vedova Mazzei, Virus of the Vanities.

329 Ricorda Sergio Rispoli: «[...] si guardò bene dal muoversi da casa sua, benché ubicata a pochi metri dalla galleria, il critico Bonito Oliva, costituzionalmente refrattario ad aree tematiche troppo lontane dal suo orizzonte abituale, invece l'editore di Flash Art, Giancarlo Politi, dichiarò sulla sua rivista che quella

La questione che il *medialismo* porta alla luce condiziona poi la natura stessa dell'opera: la diretta conseguenza delle sue ricerche porta «all'anomia, ovvero alla scomparsa del nome dell'autore per puntare ad una metamorfosi dell'operatività. [...] +idea -soggetto, che non significa scomparsa della soggettività fine a se stessa, ma acquisizione di una soggettività disseminata e, alla fin fine, per certi aspetti più forte»³³⁰. Quest'analisi di Perretta conduce chiaramente alla definizione di un'opera d'arte non nel senso tradizionale del termine, poiché, la distruzione dell'aura artistica nel Novecento, intende nel Duemila, sfondare le porte di un linguaggio dal carattere sempre più tecnologico.

Nonostante gli artisti citati proseguano il loro percorso artistico individualmente, tutti propongono delle opere che indagano la complessità della cultura e della realtà attraverso le interferenze che avvengono a livello comunicativo. Loredana Parmesani considera l'esperienza mediale come il padre del *post human*³³¹, poiché le teorizzazioni, che il medialismo ha partorito, nel post moderno vengono adattate al corpo, concepito come ready-made: «[...] Nei lavori di Jeff Koons, Matthew Barney, Paul McCarthy, Damien Hirst, Kiki Smith, Cindy Sherman, Jamine Antoni, Jake e Dinos Chapman e molti altri il corpo viene vissuto come apparenza, artificio, innesto a cui partecipano estetica e tecnologia, ma anche come ricomposizione e riformazione di un nuovo soggetto, di un nuovo Io»³³².

Il discorso sulle *imprese mediali*, che Perretta porta avanti negli anni Novanta, ha permesso che si tornasse a ripensare alla morte dell'autore, o meglio alla sua mutazione rispetto a ciò che era nel passato:

La pratica del gruppo nell'arte contemporanea è sempre stata un esercizio utile per far transitare forme e costituzioni psicologiche nella direzione di uno stato anonimo in cui, più che la

di Perretta sul medialismo era l'unica teoria critica degna d'interesse ad essere emersa negli ultimi anni. [...] Nel '93 ci fu anche la Biennale di Venezia diretta da Bonito Oliva, che secondo le intenzioni avrebbe dovuto far luce su ogni linguaggio, stile e tendenza del contemporaneo, ma sul medialismo nessuna sezione, nessuna rubrica, nessuna traccia. Niente.» in RISPOLI S., *Identity Fair (La fiera dell'identità)* in PERRETTA G., *Art.comm. Collettivi, reti, gruppi diffusi, comunità acefale nella pratica dell'arte; oltre la soggettività singolare*, Cooper & Castelvechi, Roma, 2002, p. 315

330 SIMEONE C., *Dal Medialismo alle comunità anonime* in PERRETTA G., *Op. cit.*, p. 305

331 Cfr. DEITCH J. (a cura di), *Post Human*, catalogo della mostra, (Pully/Losanna, FAE Musée d'Art Contemporain, 14 giugno-13 settembre 1992; Torino, Museo d'Arte Contemporanea Rivoli, 1 ottobre-22 novembre 1992; Atene, Deste Foundation for Contemporary Art, 3 dicembre 1992-14 febbraio 1993; Amburgo, Deichtorhallen Hamburg, 12 marzo-9 maggio 1993), DAP, New York; Idea Books, Amsterdam, 1992

332 PARMESANI L., *L'arte del Secolo. Movimenti, teorie, scuole e tendenze 1900-2000*, Skira Editore, Milano, 1997, p. 94

partecipazione del soggetto e il riconoscimento anodino di esso, è l'immagine finale che fa da atto propulsivo. Il lavoro finale prende il sopravvento rispetto alle caratteristiche del soggetto.³³³

Perretta individua numerose *imprese mediali*, gruppi diffusi i cui componenti rinunciano alla soggettività singolare e danno avvio alla metamorfosi dell'autore, trasformano le molecole individuali della creatività in una possibile estetica diffusa.

In *Art.comm*, del 2002, il volume che riporta alcuni suoi interventi comparsi in alcune riviste di arte contemporanea italiane, Perretta elenca le comunità orientate verso un discorso di intervento sociale, che si distacca dal classico intervento artistico individuale: *Prof Dr. Dr. Zagreus Bowery, Eddie Grand, G.P. Mutoid, il Gruppo Cast, il Tessarollo Team, L'Anonima-di-chi-sì-lu-son, il Futur Planet, GAHP, Cristina Show, Hamlet Rice, Cane Capovolto, Rosso/Motel Connection, Dormice, Baggi Premade, Progetto OPU e Mario Matto & C.*³³⁴

Si propongono qui di seguito alcuni dei suddetti gruppi, accompagnati dalle principali caratteristiche³³⁵:

GRUPPO	COMPONENTI	TECNICA/RUOLO	CARATTERISTICA MEDIALE
<i>Baggi representative</i>	Luigi Baggi e rappresentanze: <i>Tecnotest, la pasta Delverde, Demerz Spituality, le pipe Savinelli, De Bosco Funerals</i>	Rappresentante del <i>premade</i>	L'artista è la persona che ha l'attestato di rappresentante e si occupa di proporre e vendere le opere che gli sono state affidate dal produttore
<i>Cast</i>	-	Video, fotografia, pittura, disegno, riproduzione digitale	Produzione di opere inconsuete che uniscono differenti tipologie di tecniche. Si battono per la libertà creativa della collettività
<i>Cristina Show</i>	Aldo Spoldi, studenti e docenti	Progettazione di oggetti di uso	Cristina è un'artista virtuale e multimediale,

333 PERRETTA G., *Industria artistica tardo contemporanea* in «Segno», anno XXV, n. 174, giugno-luglio 2000, p. 46

334 Idem, *Art.comm, Op. cit.*, p. 162.

335 Per una analisi meno schematica e più esaustiva, seppur breve, si veda in *Art.comm* i capitoli *Uno sguardo sull'azione comunitaria (Antologia di frammenti critici)*, pp. 177-197 e *Annotazioni a margine dell'identità (Statement dei gruppi)*, p. 198-217

	dell'Accademia di Belle Arti di Brera	quotidiano, immagini, balletti, coreografie	progettata sui parametri di Maastricht e finanziata con il FIB 30
<i>Dormice</i>	Dougal Graham, Sawan Yawnghe, Heinrich Nicolaus	Pittura installata su finti schermi	Opere realizzate a più mani: tentativo di perfezionamento artigianale che mira a competere con un videogioco o un film d'azione
<i>G.P. Mutoid</i>	-	Pittura, tecnologie avanzate	Definizione di una teoria delle arti figurative in declinazione filosofica. Le opere si concentrano sulla visibilità della forma e sulla libertà del contenuto
<i>GAHP (Generic Art History & Promotion)</i>	-	Stampa digitale	Analisi dei meccanismi storici di attribuzione di immagini di valore artistico e sociale in genere
<i>Maurizio Bertinetti & Company</i>	Maurizio Bertinetti e collaboratori	Riproduzione di opere di Pascali, Manzoni, Warhol, Man Ray con tecniche medial, tra cui il video	Presentazione delle opere come se fossero un magazzino, un deposito da cui ognuno riesce a riconoscere ed attingere. Si indagano i parametri per l'attribuzione di valore artistico
<i>OPS (Old Players Society)</i>	-	Pittura	Utilizzo di mezzi tecnologici per determinare la forma dei soggetti presenti nelle opere
<i>OPU</i>	-	Pannelli fotografici, video	L'opera è un quadro, una scultura, una fotografia, un video, un cd-rom, un ready made che i cittadini sono invitati ad esporre in spazi pubblici

<i>Quinta Parete</i>	-	Minimal Tv (studio, video box, monitor)	La Minimal Tv si inserisce in occasioni che coinvolgono i partecipanti (sagre, matrimoni, feste private, scuole), protagonisti della trasmissione, realizzabile solo attraverso il continuo intervento dei telespettatori che sono essi stessi i protagonisti
----------------------	---	---	---

Con la mostra *Media.comm*, curata da Perretta nel 2004, il critico presenta i lavori di alcuni gruppi che egli definisce come vere e proprie comunità, i cui componenti hanno avvertito la perdita dell'autorialità del singolo e, per questo motivo, partecipano insieme all'elaborazione dell'opera. La “perdita dell'aura” che li caratterizza è interpretata alla luce delle molteplici forme d'arte che abitano ogni luogo:

Le comunità, con un'ironia ambigualmente nascosta da un'anonima autodefinizione, rimettono ancora una volta in discussione il senso dell'arte. Esse contro ogni platonico timore ci dicono che l'arte è dappertutto e gli autori sono in ogni luogo, in qualsiasi dimensione sociale. L'arte occidentale che le *Comm(unity)*... ci fanno ripercorrere nelle loro opere più importanti, per un destino beffardo è diventata lo specchio vuoto dei media. La sua sovranità si è dissolta, appare anonima nel momento in cui all'autore è stato sottratto il potere di individualizzare il suo segno.³³⁶

A Perretta il merito di aver interpretato, attraverso il contributo critico, la temperie di un decennio, seppure risulti inarrivabile l'obiettivo di inglobare in una mostra una così vasta materia d'indagine. L'etichetta *medialismo* si sconta negli anni a venire con l'obiezione di ricercare la semplicità del gesto a dispetto della complessità delle iniziative artistiche³³⁷.

336 PERRETTA G., *Prefazione* in Idem, *Media.comm(unity)/comm.medium. Divenire comunità oltre il mezzo: l'opera diffusa*, catalogo della mostra, (Sassari, Museo Masedu, 28 febbraio-30 maggio 2004), Mimesis, Milano, 2004, p. 11

337 SCUDERO D., *Manuale del curator. Teoria e pratica della cura critica*, Gangemi, Roma, 2004, p. 165

3.3 Da Premiata Ditta s.a.s. a UnDo.Net

A partire dagli anni Novanta, le opere d'arte cominciano dunque a rispondere ad un'istanza di fruizione democratica, diversa da quella degli anni Settanta, politica e sociale. Ora, bando alle manifestazioni con bandiere e alle rivoluzioni contro il *padre*, l'arte necessita di un'interazione con il pubblico, poiché essa prende vita attraverso la creazione di legami sociali, attraverso la condivisione e l'elaborazione collettiva.

Grazie, infatti, alla “raccolta dati” del *Gruppo dei piombinesi* e alla loro predisposizione ad utilizzare un pubblico, spesse volte, involontario per costruire il loro intervento artistico, negli anni Novanta si fanno notare una serie di realtà che operano soltanto nello spazio urbano e nel contesto sociale³³⁸.

La *leggerezza* degli anni Ottanta e l'idea di autonomia che hanno caratterizzato quegli anni hanno aperto la strada a quella che sarà conosciuta, internazionalmente, come *Arte relazionale*³³⁹. Oltre alle pratiche relazionali del *Progetto Oreste*, in Italia sono attive poche altre realtà che similmente a quello, si occupano di forme di comunicazione associate alla pratica artistica. Con l'intento di eliminare l'opposizione tra creatore e pubblico passivo, gli artisti mettono in discussione il proprio ruolo, annullandone le tradizionali funzioni.

Loredana Parmesani, in un brillante volume degli anni Novanta, ricostruisce storicamente il binomio *arte-vita*, individuandone gli errori di calcolo: Parmesani sostiene che, dagli anni Sessanta, l'artista ha così tanto voluto adempiere alla realtà del quotidiano, che ha smesso, per assurdo, di essere se stesso, finendo per arrivare ad essere riconosciuto da un sistema tutt'altro che naturale («Gli artisti sopraccitati [Andy Warhol, Jiri Dokoupil, Jeff Koons] mi pare ripropongano la riflessione moderna sull'autonomia dell'arte, solo che nel frattempo l'autonomia stessa si è trasformata in sistema dell'arte: una fitta e continua relazione fra museo, galleria, critica, collezionismo, moda, sponsorizzazione e pubblicità»³⁴⁰). In questo momento storico, interrogarsi sull'arte corrisponde, per alcuni, a

338 GUIDA C., *Spatial practices: funzione pubblica e politica dell'arte nella società delle reti*, Franco Angeli, Milano, 2012, p. 115

339 Cfr. 3.4

340 PARMESANI L., *Arte & Co. Dal Concetto all'avviamento*, Giorgio Politi Editore, Milano, 1993, p. 15.

Il libro di Parmesani può essere considerato come il 'catalogo' della mostra *Business Art Art Business*, curata da Frans Haks e tenuta al Groninger Museum di Groningen nel 1993, anno in cui Parmesani stava appunto preparando la pubblicazione di *Arte & Co.*: «Sono entrato in contatto, fra il 1990 e il 1992, con molti artisti e gruppi artistici in Germania, Inghilterra, Francia, Italia, Olanda e Svizzera. Nello stesso periodo, ho conosciuto anche Loredana Parmesani, che si è poi rivelata uno spirito a me affine. Lei stava preparando la pubblicazione di un libro e io stavo allestendo una mostra, entrambi sullo stesso soggetto.

confrontarla con l'economia e la sponsorizzazione che permettono a quell'arte di lavorare e di essere costantemente riconosciuta. Interrogandosi sul sistema dell'arte e sulla funzione che esso assume nel sostenere la possibilità di esistere in un mercato, gli artisti scoprono la burocrazia come mezzo di gestione. Per essere riconosciuti, gli artisti ricercano l'aspetto legale che sta dietro a qualsiasi operazione e rendono quella forma di gestione lo strumento dell'arte stessa³⁴¹.

Il caso a cui ci si può riferire è *Premiata Ditta*, il duo composto da Vincenzo Chiarandà (1959) e Anna Stuart Tovini (1962)³⁴², i quali registrano il nome del gruppo come *società in accomandita semplice (s.a.s)* nel 1990. L'iscrizione alla Camera di Commercio italiana che prevede una normativa collettiva sugli iscritti ad una società, è una importante dichiarazione di intenti: il duo, che preferisce usare una sigla per identificarsi e farsi identificare, chiarisce innanzitutto nel nome, appunto, la volontà di dissentire dal classico ruolo che un artista riveste fino a quel momento. La sigla si lega ad un linguaggio e ad un metodo che non appartengono al mondo dell'arte, bensì a quello aziendale e, generalmente, agli standard economici che caratterizzano un sistema. La *Premiata Ditta sas* è una vera e propria simulazione di ditta che si produce da sé.

P. D., come si firmano nelle prime opere, funziona come vero e proprio marchio, costituito da una sigla che vuole mostrarsi commerciale³⁴³. Le apparizioni dei primi lavori registrano una semplice presentazione della “società” fittizia e propongono un'esibizione autoreferenziale³⁴⁴.

Dopo aver parlato con il suo editore, Giancarlo Politi, decidemmo di unire le nostre forze che hanno dato come risultato questo libro che è poi anche il 'catalogo' della mostra al Groninger Museum.» in *Ivi*, p. 47

341 «In un tutto in cui sponsorizzazione, pubblicità, trasporti e avviamento, nel senso commerciale del termine, superano spesso di importanza, anche economica, il patrimonio spesso ammortizzato delle macchine produttrici, il lavoro può costruire il suo codice di avviamento alla pari di una qualsivoglia ditta. [...] È in fondo questa la rivoluzione postmoderna, mentre scompare l'operaio come forza-lavoro la macchina prende il posto dell'operaio stesso e il manager quello della macchina» in *Ivi*, p. 24

342 Affiancato inizialmente da Giuseppe Melatti, Chiarandà si lega dal 1984 ad Anna Stuart Tovini con la quale poi registra il *marchio*.

343 Nella mostra al Groninger Museum del 1993 (vedi nota 340), *Premiata Ditta* sceglie addirittura di presentare solo il proprio marchio: infatti, non pubblica le immagini dei suoi lavori, ma i comunicati promozionali di quattro aziende. L'allestimento, che si compone di altrettante lavagne luminose, si intitola *You are here* e porta l'osservatore a ricordargli che fa parte di quell'insieme simbolico, reso visibile dalle pubblicità. Si legge: «Abbiamo scelto di non pubblicare le immagini dei nostri lavori per poter offrire un contributo ad un progetto del gruppo giovani del sindacato CGIL, un'iniziativa alla quale collaboreremo anche operativamente. Si tratta di una ricerca su e per gli studenti degli istituti professionali di Milano e provincia con lo scopo di individuare gli strumenti più adatti per prepararli ad affrontare le problematiche del mondo del lavoro ed informarli sui loro diritti come futuri lavoratori.» in PARMESANI L., *Arte & Co.*, *Op. cit.*, p. 181

344 La brevità della firma e l'immediatezza con la quale è leggibile sono riconducibili alla teoria di Guy Debord, secondo cui il marchio sarebbe il simbolo ideale alla trasmissione di una serie di valori che la

Il modus operandi di *Premiata Ditta* trova corrispondenza in altre esperienze artistiche in Italia e all'estero, realtà che, come la presente, «hanno abbandonato l'io e il suo pensiero solitario per raggrupparsi in Società il cui scopo è quello di mimare la seduzione dell'iperrealtà»³⁴⁵.

Pensando all'arte come gestione di una società, e rapportandosi al mondo come se esso fosse gestito soltanto dalla pubblicità e dal commercio, l'*Oklahoma s.r.l.* simula una banca che sovvenziona e acquista opere d'arte, occupandosi poi di disegnare tutto il proprio apparato in forma di opera d'arte: dal logo, ai documenti, agli assegni, allo statuto³⁴⁶. In Provincia di Varese, opera anche *NAME Diffusion*, le cui operazioni si caratterizzano attraverso un rapporto di diffusione e promozione di oggetti tessili, forme e colori scartati nel processo industriale che prendono vita attraverso l'installazione museale. In Provincia di Parma, *TECNOTEST S.r.l.* produce opere che evidenziano le caratteristiche tecnico-costruttive e le applicazioni correlate. Si tratta di oggetti pre-made, utili come primo passo per un progetto specifico sviluppato poi dall'acquirente.

In Olanda, la *Int. Fish-handel Servaas & Zn.* vende pesce e “aria di pesce”, mentre, in Germania, la *Ingold Airlines* si occupa di fare trasporti e viaggi come ricerca artistica. In Francia, *PHILIPPE CAZAL* ironizza sull'importanza che assume la firma nel mondo contemporaneo e trasforma il suo nome in un logo che pubblicizza finti profumi e prodotti di bellezza. Infine, negli Stati Uniti, Mark Kostabi si è organizzato con una vera e propria azienda produttrice di opere d'arte, la *Kostabi World*, che valuta il lavoro dei propri dipendenti e controlla la qualità dei prodotti artistici³⁴⁷. Queste società più che proporre un'opera vera e propria, preferiscono mostrare la procedura della loro stessa società. Il comune campo di ricerca diventa dunque quello della relazione tra arte, organizzazione

società dello spettacolo non tarda a riconoscere. Non è un caso che proprio sul finire degli anni Ottanta e all'inizio anni Novanta, diventa abitudine per le griffe di moda e, più in generale, per i marchi di esibire la propria firma come garanzia di riconoscibilità e prestigio. Cfr., CALÒ G., SCUDERO D., *Moda e arte: dal Decadentismo all'Ipermoderno* in «luxflux proto-type arte contemporanea», supplemento speciale, Gangemi, Roma, 2009, p. 198

345 PARMESANI L., *Arte & Co.*, *Op. cit.*, p. 20

346 *L'Oklahoma S.r.l.*, composta da Aldo Spoldi, Giovanni Rossi, Vittorio Belviolandi e Sergio Fiori, si prefigge di trasformare l'attività commerciale in operazione artistica. Un esempio: nel 1991, allo Stedelijk Museum di Amsterdam si è tenuta una mostra ad opera degli olandesi *Int. Fish-handel Servaas & Zn.*, i quali hanno chiesto alla *Oklahoma S.r.l.* di incaricarsi di assicurare il carico di una balena trasportata, tra l'altro, dalle *Ingold Airlines*. Dopo aver stipulato un contratto con un broker assicurativo, l'oggetto d'arte viene trasportato da un'artista-società e assicurato da una società-artista: «Oggetto, trasporti e servizi, tutto all'interno del concetto dell'arte. Fantastico» in PARMESANI, *Ivi*, p. 133

347 GRAZIOLI E., *Arte e pubblicità*, Mondadori, Milano, 2001, p. 206

dell'arte e realtà³⁴⁸.

L'esuberanza stilistica, che aveva caratterizzato tutto il corso degli anni Ottanta, si manifesta ora nella volontà degli artisti di rispondere alla *comodità* del postmoderno, ribaltando il ruolo di galleria, museo e critica, che da finalità dell'arte ne divengono gli strumenti. Al pari della sociologia, della finanza, degli andamenti di mercato, il museo e il suo pubblico diventano il materiale artistico delle indagini delle nuove "ditte"³⁴⁹.

P.D. verifica l'influenza che il sistema postfordista³⁵⁰ detiene dal ventesimo secolo, evidenziandone la sua intromissione anche a livello intellettuale. Per tale motivazione, il gruppo non ambisce ad apportare una teoria innovativa che su tutto domini il campo dell'arte: anzi, partendo proprio dalla constatazione di un utilizzo precipuo di mezzi tecnologici che contaminano le acque della chiarezza, *Premiata Ditta* non ingabbia l'arte in categorie, ma le assegna un ruolo ben più complesso. L'arte è il punto debole, la sconnessione tra gli ordini, la perdita della precisione. L'arte, sottoposta ad un linguaggio economico, diventa una società di servizi, mentre presenta i risultati di ricerche su argomenti che coinvolgono l'opinione pubblica internazionale. Dal punto di vista teorico, il manifesto delle ditte sembra chiaro; tuttavia, sorge una naturale perplessità: questa e le altre ditte sono dentro il sistema del Capitale o non fanno altro che simularlo, mettendone in discussione le pratiche? Con il lavoro delle ditte, l'artista scopre il valore di ogni facoltà che si sviluppa attraverso l'opera e, nel caso specifico di *Premiata Ditta*, questa accoglie nel suo lavoro la dicotomia tra tendenza socio-economica dell'arte e riflessione sul consumo.

Seppur attiva durante gli anni Ottanta, quando Stuart si avvicina a Chiarandà nel 1984, *Premiata Ditta* si fa notare nei Novanta, allontanandosi decisamente dalle pratiche di commercializzazione dell'arte e attenzione spasmodica al mercato. Due aspetti caratterizzano il loro *modus operandi*: da una parte gestiscono i ruoli che concorrono ad un'azione organizzativa e poi utilizzano gli strumenti dell'impresa per determinare quelle

348 Come teorizza Bourriaud in *Estetica relazionale*, l'oggetto artistico è meno importante della pratica di introduzione, presentazione, promozione, distribuzione dell'opera d'arte. Cfr. 3.4

349 PARMESANI L., *L'arte del Secolo. Movimenti, teorie, scuole e tendenze 1900-2000*, Skira editore, Milano, p. 93

350 «[...] Il postfordismo si caratterizza per l'adozione di tecnologie e criteri organizzativi che pongono nuova enfasi sulla specializzazione, qualificazione e flessibilità dei lavoratori. L'industria, abbandonata la tradizionale produzione di massa, acquista maggiore flessibilità produttiva e organizzativa, adeguando la propria offerta a una domanda, in particolare di beni di consumo, sempre più diversificata e soggetta a cambiamenti anche molto repentini» in *postfordismo*, Enciclopedia on line, Treccani.it in <http://www.treccani.it/enciclopedia/postfordismo/>

azioni, mostrandone i limiti e analizzandone i risultati. Facendo uso di elementi di statistica, *P. D.* crea, scegliendone i ruoli, un sistema organizzato che coinvolge pubblico, artisti, critici, manager e studiosi di diverse discipline³⁵¹.

La nostra materia prima generalmente si presta volentieri. Voi siete la nostra materia prima. Voi sapete che *Premiata Ditta* sta portando avanti un progetto che vi coinvolge direttamente. Un progetto che vuole stimolare la partecipazione attiva delle persone attraverso operazioni differenziate, pubblicazioni, mailing, sondaggi d'opinione. Ecco perché ci presentiamo alle esposizioni con il nostro stand, dove distribuiamo materiale informativo, raccogliamo nominativi, stabiliamo un dialogo diretto con voi.³⁵²

L'artista ha allora il ruolo di coordinare questa creazione che se non altro può anche essere definita *evento*, un momento studiato dal punto di vista progettuale, ma in divenire nelle provocazioni che esso stimola. La risposta del pubblico, così talmente variegato, è la determinante per la creazione di un'opera artistica: spettatori e produttori, i partecipanti sono coautori del progetto e allo stesso tempo oggetti dell'opera stessa, perché sono il soggetto della ricerca artistica di *Premiata Ditta*³⁵³.

La relazione che *Premiata Ditta* instaura con il pubblico, si differenzia, però, negli esiti da quella che, negli stessi anni, stava caratterizzando il gruppo di Piombino e i suoi interlocutori. Le opere di Pietroiusti, Falci, Fontana, Modica sono anche *estheticamente* attente a trovare un valido compromesso con le gallerie d'arte che le ospitano, mentre le opere di *Premiata Ditta* rivelano un approccio all'opera del tutto differente. Il punto fermo rimane pur sempre il pubblico, cosciente il più delle volte di essere motivo di interesse e di studio: « [...] con comunicati, test e questionari creavamo una specie di loop nel quale il pubblico, il soggetto, era al centro dei discorsi, si rendeva conto di essere al centro di quello che stava conoscendo. Il nostro lavoro era quindi fondamentalmente immateriale pur non avendo niente a che fare con la performance»³⁵⁴.

La presenza di più autori, come si può ben desumere, contempla la possibilità che l'opera non si concluda nella sua raffigurazione, bensì è l'ibridazione a rappresentare il suo continuo divenire. Il ruolo dell'artista diviene assolutamente cangiante: l'entrata nell'ambito

351 BIANCO A., *P.P.P. Premiata Ditta s.a.s.* in «Juliet», n. 127, aprile 2006, p. 81

352 Estratto dal depliant distribuito nella mostra *Mondana* presso *Sala I*, Roma, 1989 in *Ibidem*

353 *Ibidem*

354 *Ibidem*

artistico di linguaggi aziendali può risultare sterile, solo se non si considera ricchezza una pratica operativa basata sull'interazione tra interlocutori esperti o altri solo interessati e cooperativi. A gestire l'operazione, la *Premiata Ditta* che, come un regista per i propri film, arriva ad un prodotto finito il più completo, quanto più si avvale di professionisti³⁵⁵.

Nell'indagine *Geographical Distribution of contacts reached* (1988-1989), *Premiata Ditta* si occupa del rapporto tra produzioni artistiche e sviluppo industriale, inquadrando i soggetti che si prestano al sondaggio attraverso la loro provenienza geografica, la professione, l'età, le aree di interesse artistico. I risultati del sondaggio, che avviene attraverso il supporto elettronico di tre computer posizionati presso la *Galleria Alice* di Roma, lo *Studio Casoli* di Milano e lo *Studio Scalise* di Napoli, vengono poi presentati in concomitanza con l'evento *100 anni di industria* a Milano, presentato il 23 marzo del 1989. Partecipano al dibattito, coordinato da Giulio Ciavoliello, alcuni critici d'arte che confrontano i risultati dell'indagine di *Premiata Ditta* con le questioni che riguardano l'artista contemporaneo e l'utilizzo di nuovi strumenti artistici, mezzi sempre meno manuali e sempre più vicini ad una produzione in serie³⁵⁶.

Invitata ad *Aperto '93*, *Premiata Ditta* presenta due opere, *Migrazioni nel mondo: spostamenti e provenienze* (1992) e *Distribuzione del prodotto lordo mondiale: quinti di popolazione divisi per reddito* (1992): «il messaggio “Voi siete qui” ripetuto in ognuna delle mappe, porta l'osservatore ad “orientarsi” e soprattutto a ricordargli che fa parte di questo insieme simbolico: quegli argomenti sospesi comprendono anche lui e la sua storia»³⁵⁷.

Il fine artistico della *Premiata Ditta* è volto a capovolgere non solo i linguaggi canonici, con i quali si esprime l'artista contemporaneo (seppure, nella presente ricerca, si cerchi di analizzare le casistiche di studio che rilevano operazioni artistiche tutt'altro che tradizionali), ma anche i modelli che assurgono a regole per il sistema d'impresa:

Da un lato con soluzioni che pongono il problema sul “prodotto” artistico, sui metodi di lavoro

355 SENALDI M., *Premiata Ditta s.a.s.* in «Flash Art», n. 172, febbraio 1993, p. 87

356 MENEGUZZO M., *Premiata Ditta* in Idem, *Due o tre cose che so di loro... Dall'euforia alla crisi: giovani artisti a Milano negli anni Ottanta*, catalogo della mostra, (Milano, PAC, 30 gennaio-30 marzo 1998), Electa, Milano, 1998 p. 182

357 STUART TOVINI A., CHIARANDÀ V., *Premiata Ditta s.a.s.* in BONITO OLIVA A. (a cura di), *Aperto '93, Emergency/Emergenza, XLV Biennale di Venezia*, «Flash Art International», Numero speciale, Giancarlo Politi Editore, Milano, 1993

e sul ruolo dell'artista nella società. Dall'altro con una presenza virale nella realtà: utilizzando strumenti dell'impresa per rovesciarne il senso; per mostrare i limiti e non solo dichiararli; per evidenziare il potere che la struttura economica in cui viviamo ha anche sulla "cultura". [...] Noi vogliamo mettere le persone in grado di fare un'analisi critica utilizzandoci come strumenti; ci interessa responsabilizzare il linguaggio dell'arte³⁵⁸.

Il 1995 è l'anno del cambiamento, non solo perché *Premiata Ditta*, così com'era strutturata smette di esistere; ma perché il duo Stuart Tovini-Chiarandà, grazie all'incontro e alla capacità di Emanuele Vecchia, apre un network di arte contemporanea, dedicato alla condivisione con gli utenti di articoli, eventi, convegni, notizie, mostre, recensioni. L'apertura di *UnDo.Net – Network per l'arte contemporanea*³⁵⁹ è a tutti gli effetti un'operazione artistica e come tale si presenta nelle mostre di arte contemporanea a cui viene invitata.

La neo formazione è frutto di una logica derivazione da quanto *Premiata Ditta* sosteneva già anni addietro, quando proponeva che «l'arte non può essere considerata all'interno di uno spazio intimistico, che chi riceve informazioni è da considerarsi dentro il sistema dell'informazione e che il lavoro della *Premiata Ditta* cresce facendo sempre più lavori, perché l'accrescimento del ruolo della *Premiata Ditta* accresce il ruolo del know-how dell'Azienda e la qualità delle sue proposte»³⁶⁰. Di fatto, quindi, il collettivo di *Premiata Ditta* non scompare, ma si libera del ruolo di produttore di oggetti fisici a favore di un'auto-trasformazione che approda alla creazione di un sito³⁶¹.

UnDo.Net si presenta come uno spazio nuovo, un canale di dialogo tra coloro che si occupano della redazione e coloro che si adoperano invece per la realizzazione del progetto. Non si tratta di un vero e proprio gruppo e nemmeno di un'attività individuale: il formato della ditta permane, ma si trasforma, al passo con i tempi, in una nuova forma lavorativa comune. Il sito web è continuamente in ridefinizione e sfugge perciò molto facilmente a procedure di controllo:

Si tratta di una scelta politica, corrispondente all'opinione che al margine del sistema si trovano

358 SENALDI M., *Op. cit.*, p. 87

359 L'indirizzo web del sito è <http://1995-2015.undo.net/it/index.php?eventi=incorso>

360 PERRETTA G., *La comunicazione delle ditte* in PARMESANI L., *Arte & Co.*, *Op. cit.*, p. 99

361 PINTO R., *Il dibattito sull'arte degli anni Novanta* in BOURRIAUD N., *Esthétique relationnelle* (1998); trad.it. *Estetica relazionale* Postmediabooks, Milano, 2010, p. 123

le maggiori possibilità di libertà, significazione e cambiamento; nel Web, il lavoro dei due artisti diventa totalmente immateriale e difficilmente categorizzabile, perdendo gli agganci al sistema che aveva con la produzione precedente e assumendo come nuovo fulcro il principio della “connessione”.³⁶²

All'apertura del progetto e del sito web, non si registrano casi antecedenti a questo: si tratta, infatti, di inventare *ex abrupto* un lavoro che non può neanche essere categorizzato come artistico. Liberi da qualsiasi aggancio ad un sistema economico, come poteva funzionare al contrario *Premiata Ditta*, ora Tovini e Chiarandà, con numerosi collaboratori, valicano i confini di una identità circoscrivibile e assumono costantemente differenti ruoli, in base a ciò che promuovono sul loro sito web:

Abbiamo scelto la dimensione del “non essere”: non siamo editori, non siamo web agency, non siamo giornalisti, non siamo artisti riconoscibili, e questa dimensione di “non essere” è quella che ci permette costantemente di ridefinire uno spazio d'azione. Non troverei bastare a se stesso nessuno di questi ruoli, le competenze del mio ideale di artista – protagonista a tutti gli effetti della società in cui vive – dovrebbero essere assolutamente trasversali, non solo da specialista del proprio ambito.³⁶³

All'alba del 2000, il progetto *UnDo.Net* partecipa alla XIII Quadriennale di Roma, incentrata quell'anno sulla riflessione riguardo all'opera in un contesto, come quello attuale, dominato dalle tecnologie. *UnDo.Net* presenta online i risultati della propria ricerca, mentre, nella sede romana, una poltrona col marchio Zanotta. L'opera, intitolata *Ora per ora* (1999), mescola tecnologia e quotidianità: viene chiesto ad un numeroso gruppo di artisti di descrivere i ritmi delle loro giornate, prescindendo dal loro ruolo, e mostrare il normale fluire della loro esistenza³⁶⁴. Sul sito, ognuno può leggere le risposte degli artisti che partecipano al progetto in base alle ore in cui l'utente si collega. Inoltre, ogni risposta nasconde un collegamento esterno che rimanda al sito personale dell'artista o a siti che lo

362 GUIDA C., *Spatial practices: funzione pubblica e politica dell'arte nella società delle reti*, Franco Angeli, Milano, 2012, p. 118

363 ANGLANI M., *Da Premiata Ditta a UnDo.Net* in «Arte e Critica», a. 16, n. 62, marzo-maggio 2010 in <http://1995-2015.undo.net/it/magazines/1276703361>

364 I contributi sono numerosissimi: oltre ai loro pensieri, collegamenti ipertestuali rimandano alle esperienze artistiche di ogni singolo autore. Il progetto è consultabile all'indirizzo: http://1995-2015.undo.net/it/progetto.php?p=%2Fcgi-bin%2Fforaperora%2Fview_home.pl

riguardano. In questo modo l'homepage del progetto è sempre diversa di ora in ora e soltanto stampando le risposte delle singole ore si riesce a comprendere la finalità del progetto. È una rete!

Coerentemente con i presupposti anni prima sviluppati, *UnDo.Net* mette in crisi il classico sistema di comunicazione artistico, basato sulla galleria e sulle dichiarazioni del critico d'arte coinvolto. Internet si rivela essere un mezzo indipendente di conoscenza e diffusione, per mezzo del quale l'opera non necessita più della *location* museale per essere consacrata come tale. Ammette Stuart Tovini: «sono affascinata dalla potenzialità interattiva di Internet perché qui l'opera si modifica sempre. E a me interessano le cose vive. In rete si può disfare ciò che si è fatto, si può tornare indietro. Nella vita non è possibile, se non dolorosamente»³⁶⁵. *Ora per ora* è solo una goccia nel mare dei numerosi progetti che il network di *UnDo.Net* ospita. Preferendo una collaborazione web ad un approccio tradizionale in una mostra o in qualsiasi manifestazione, *UnDo.Net* può essere concepito come un servizio d'informazione completamente gratuito. Risiede anche in questo aspetto la novità che il sito web propone, poiché lavora costantemente per una fruizione più allargata possibile. Si tratta di *artisti* a servizio dell'arte, un insolito connubio che fa nascere delle figure professionali dal web.

Sulla piattaforma, è inserita la voce *Magazines*: si tratta di una piattaforma gratuita che raccoglie gli articoli di alcune testate italiane dedicate all'arte e alla cultura dell'arte contemporanea, nonché di riviste *freepress*. L'archivio in questa sezione è tutto da scoprire: conserva una selezione di articoli dal 1995 al 2015 e consente di individuare, per mezzo di un ampio raggio, le tendenze del mondo dell'arte in formato edicola. Alla voce *Argomenti* sono ordinati per anno spunti di riflessione che la redazione sviluppa con i suoi collaboratori. Si tratta di interviste, cronistorie del contemporaneo, sguardi su recenti inaugurazioni non soltanto in luoghi noti al mondo dell'arte, ma anzi spesso sedi di piccole realtà creative.

La voce *Eventi* è la più innovativa: giornalmente, gli autori segnalano gli eventi che si svolgono in tutta Italia in un preciso momento. Una mappa delle città ospitanti permette di individuare la sede dell'evento, arricchito dal comunicato stampa (progetto *Pressrelease* portato avanti dai collaboratori di *UnDo.Net*) e informa il visitatore circa le novità

365 PONTIGGIA E., *Nuove tecnologie: l'immaterialità del quadro* in CURATORE, *Proiezioni 2000. Lo spazio delle arti visive nella civiltà multimediale, XIII Quadriennale*, catalogo della mostra, (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 18 giugno-10 settembre 1999), Edizioni De Luca, Roma, 1999, p. 22

artistiche del suo territorio: esposizioni, inaugurazioni, incontri, conferenze, *finissage*, *artists call* e molto altro. Il contributo sociale del sito include anche un fornitissimo archivio che conserva, a vantaggio dei posteri, la documentazione dei progetti sostenuti e/o ideati da *UnDo.Net*, dal 1996 al 2009.

Come era avvenuto per il *Progetto Oreste* e la sua documentazione editoriale e grafica, allo stesso modo *UnDo.net*, cura e gestisce i progetti di altri artisti italiani che organizzano dibattiti, giornate artistiche, interventi validi alla valorizzazione del patrimonio artistico italiano oppure, semplicemente, tesi a promuovere il percorso di un artista. Come avviene oggi per le maggiori testate giornalistiche dedicate all'arte, *UnDo.Net* documenta, per esempio, Art Basel 2000, mostrandone in diretta gli avvenimenti più interessanti che questa Fiera internazionale propone³⁶⁶.

Nel 2001, *UnDo.Net* partecipa alla mostra *Short Stories. Nuove forme di narrazione nell'arte contemporanea*, curata da Roberto Pinto³⁶⁷. L'evento, a cui partecipano numerosi artisti giovani e internazionali, mira a rendere noti i recenti approcci che caratterizzano le opere delle nuove generazioni, improntate ad un racconto personalissimo della realtà. In questo contesto, *UnDo.Net* si incarica di ideare un sito web collegato alla manifestazione, in cui ognuno può generare piccole storie scegliendo come percorrere parole e immagini degli artisti in mostra. Una delle iniziative più importanti del sito è l'apertura di un progetto tv, una pagina che raccoglie attraverso la voce dei curatori, degli artisti o semplicemente degli spettatori le immagini e i suoni di numerosissime mostre. Il canale tv, che si articola in cinque sezioni, diventa un archivio contemporaneo dell'immagine, racconta l'arte proprio mentre succede e, dal 2007 al 2015, raccoglie un ordinato e preziosissimo contributo all'arte e agli artisti contemporanei. In questo contesto, nel 2009, *UnDo.Net* vara ancora una volta uno strumento utilissimo soprattutto per rendere noti ai più forme d'arte video o sonora. Il progetto *Art Hub*:

si pone come un osservatorio permanente sulla scena creativa contemporanea: in particolare il progetto intende valorizzare attraverso l'Archivio e la piattaforma online gli artisti che operano nella video e sound art, promuoverne la produzione e la fruizione delle opere, favorire l'accesso ad

366 Reportage consultabile all'indirizzo <http://1995-2015.undo.net/it/progetto.php?p=%2Fcgi-bin%2Fbasilea%2Fbasilea.pl>

367 Cfr. PINTO R., *Short Stories. Nuove forme di narrazione nell'arte contemporanea*, catalogo della mostra, (Milano, Fabbrica del Vapore, 28 marzo-29 aprile 2001), [S. n.], Milano, 2001

un pubblico vasto e allargato. La produzione artistica è promossa e sostenuta inoltre mediante laboratori, workshop ed eventi ai quali sono invitati a partecipare artisti che vengono selezionati dall'archivio da una commissione di esperti³⁶⁸.

UnDo.Net, per vent'anni, sede di scambi, conoscenze, collaborazioni, decide di terminare la propria esperienza, ma mantenendo la gran parte delle pagine, ormai storiche, attive e consultabili. Alcuni dei membri hanno fondato un nuovo sito, *We Art*³⁶⁹, una piattaforma che, alle informazioni sulle mostre, sugli eventi artistici in corso, aggiunge anche la possibilità di sponsorizzare il proprio progetto attraverso il sistema del *crowdfunding*.

368 Manifesto del progetto consultabile all'indirizzo <http://arthub.undo.net/?action=pagina>

369 Pagine web consultabile all'indirizzo <http://www.weartproject.com/it/>

3.4 *Progetto Oreste*

*L'evento non è ciò che accade
ma è in ciò che accade.*
G. Deleuze

Nella località di Poggio Romano, presso la Foresteria comunale di Paliano (FR), si tiene un'esperienza artistica comunitaria che, dal 20 giugno al 31 luglio 1997, prende il nome di *Progetto Oreste 0* (zero). Rispondono all'iniziativa proposta da *Zerynthia. Associazione per l'arte contemporanea*, numerosi artisti non soltanto italiani, ma pure internazionali con contributi provenienti da altre discipline non prettamente artistiche. Con il patrocinio del comune e della Regione Lazio, l'allora sindaco, Peppe Alveti, mette a disposizione la foresteria come residenza estiva di artisti, mentre Dora e Mario Pieroni interpellano Cesare Pietroiusti, che a sua volta invita altri artisti alla realizzazione del progetto³⁷⁰.

I coordinatori preposti al ruolo sono Pietroiusti, appunto, e Salvatore Falci³⁷¹, i quali decidono di invitare artisti con una forte propensione critica rispetto al loro lavoro: non si tratta infatti di replicare una residenza d'artista, quanto piuttosto di costituire gruppi di lavoro omogenei a cui i partecipanti stessi scelgono di riferirsi. Tutti sono invitati a lavorare per almeno una settimana, con l'obiettivo di realizzare un programma sviluppato attraverso alcuni obiettivi:

- 1) offrire a tutti i partecipanti un'occasione di conoscenza reciproca del lavoro di ciascuno. Ciò risulta particolarmente importante in un momento in cui l'eccesso (apparente) di circolazione di informazione privilegia comunicazioni rapide, basate sulla spettacolarità [...];
- 2) promuovere uno scambio di idee sulla posizione che ciascuno ritiene di occupare all'interno del più vasto ambito della cultura del proprio tempo. L'urgenza di una tale riflessione deriva dal fatto che gli artisti sempre più ricercano occasioni di autonoma presentazione del proprio lavoro;
- 3) elaborare progetti di collaborazione tra artisti da sviluppare successivamente all'incontro allo scopo di costituire una rete comunicativa e operativa all'interno della

370 BORESTA P., *Niente di nuovo* in «Juliet», n. 136, febbraio 2008, p. 89

371 Entrambi artisti già citati in 1.2.1

quale potersi muovere in futuro³⁷²

Per l'intera durata del progetto estivo, gli artisti residenti presentano la documentazione delle loro personali ricerche, oltre a invitare alla discussione su specifici argomenti. Il confronto porta alla costituzione di progetti collaborativi e, ove possibile, alla loro realizzazione presso la Foresteria, riuscendo così ad essere notati da un pubblico italiano e straniero, amico e ospite degli artisti in visita alla campagna romana. In totale, si contano una settantina di presenze: si ha testimonianza giornaliera di *Oreste Zero* grazie ad un diario di bordo, tenuto da Pietroiusti, Nardone e Falci che scrivono, in modo scanzonato e conviviale, i fatti del giorno, compresi i pasti («Norese appare verso le due e mezza e accetta gli spaghetti al pomodoro e peperoncino che Cesare, altrimenti, si sarebbe mangiato da solo»³⁷³) e le distrazioni («intanto a Poggio Romano Nello ha disposto un tavolo da studio sull'erba e si appresta a leggere e approfondire i cataloghi che tutti hanno via via lasciato, ma ammette la propria sconfitta dichiarando di essere un asino. Questo accende una discussione, tanto che alla fine, essendosi tutti scoperti asini, viene appeso uno striscione che tiene nel camper e che inaugura la Sagra del somaro»³⁷⁴), oltre che gli abituali interventi serali degli artisti partecipanti al *Progetto*:

[...] a fine serata Tozzi e Parrini [...] molto lucidamente ci fanno capire come l'apertura, la creazione, l'invenzione e l'ampliamento di spazi utilizzabili liberamente all'interno delle reti telematiche sia importante per noi e per tutti. Resta aperto il discorso, forse un po' accademico (ma da non sottovalutare), se questa operazione di apertura (la produzione di interfacce, la creazione di relazioni) sia, essa stessa arte oppure se gli spazi resi accessibili siano solo contenitori.³⁷⁵

372 FALCI S., MARISALDI E., NORESE G., PIETROIUSTI C., RADOVAN A., VIEL C., VITOLE L. (a cura di), *Come spiegare a mia madre che ciò che faccio serve a qualcosa? Comunicazione, quotidianità, soggettività: un convegno sulle nuove ricerche artistiche italiane*, atti del convegno, (Bologna, Link, 31 ottobre-2 novembre 1997); FALCI S., NORESE G., PIETROIUSTI C. (a cura di), *Progetto Oreste 0 (zero): un'esperienza comunitaria di scambio di informazioni, idee, lavori e di elaborazione di progetti comuni fra artisti visivi italiani* (Paliano, Foresteria comunale 20 giugno-31 luglio 1997), Charta, Milano, 1998, pp. 3-4.

Da chiarire sin da subito, il formato dell'edizione del presente volume: esso è diviso in due, ma le pagine tendono a confondersi per la numerazione non progressiva. Perciò, qui, la numerazione delle note fino alla n. 377 si riferisce all'appendice *Progetto Oreste 0*; di seguito, le successive note si riferiranno, invece, alla prima parte del volume, *Come spiegare a mia madre*.

373 *Ivi*, p. 22

374 *Ivi*, p. 32

375 *Ivi*, p. 10

o ancora:

Ci si interroga, poi, su questo concetto della rappresentazione, sui rapporti fra vita e teatro, sull'interferenza che i mezzi di comunicazione di massa hanno sul lavoro, sull'immaginario e sul simbolico e altro ancora. Cesare, più o meno, conclude notando che quasi sempre i gruppi, dopo che fanno un lavoro di grande visibilità e che riscuote riconoscimento, entrano in crisi.³⁷⁶

Nel corso del *Progetto Oreste*, gli artisti decidono di organizzare un *eventuale convegno* che poi effettivamente si terrà pochi mesi dopo al Link di Bologna e, come appunta Radovan, il titolo è fornito da Norese (*Come fare per spiegare a mia madre che ciò che faccio serve a qualcosa*³⁷⁷), mentre gli atti ufficiali del convegno verranno intitolati *Come spiegare a mia madre che ciò che faccio serve a qualcosa?*³⁷⁸.

La volontà di lavorare in gruppo, di progettare e di elaborare delle forme di comunicazione valide sono i presupposti che spingono una trentina di coloro che hanno partecipato alla residenza di Poggio Romano, ad intervenire al convegno con delle proposte che riguardano i seguenti temi: *La comunicazione delle ricerche artistiche attuali*, nella prima giornata, *La quotidianità è il nuovo soggetto dell'opera?*, nella seconda giornata, *La modificazione della soggettività delle nuove ricerche artistiche*, durante la terza.

Durante la prima giornata, il focus sulla comunicazione permette di riflettere sulle modalità della trasmissione del sapere, non più verticale, ma una rete diffusa, nel cui sistema flessibilità, prontezza e auto-adattamento sono i presupposti essenziali. Da questo, deriva il progressivo restringersi del ruolo del soggetto-autore, poiché, non esistendo più il binomio autore-fruttore, l'autore si "trasforma" in artista che lavora a favore della circolazione delle sapere, consapevole che è «nella relazione che si produce conoscenza»³⁷⁹ (Pietroiusti).

Gli interventi che si susseguono nella prima giornata spaziano dal ruolo del pubblico (Tanzi-Mira) all'educazione di questo (dibattito mattino), con il desiderio di trovare dei mezzi comunicativi che attirino un potenziale pubblico verso l'arte contemporanea. «Se l'opera non è più una cosa che si contempla -cioè che indica una distanza- bensì qualcosa che comporta una partecipazione, io credo che le persone verranno alla mostra, in quanto

376 *Ivi*, p. 15

377 *Ivi*, p. 21

378 FALCI S., MARISALDI E.,..., *Op.cit.*

379 PIETROIUSTI C., *Cosa e come mettere in comune* in FALCI S., MARISALDI E., ..., *Op. cit.*, p. 13

elemento di questa partecipazione»³⁸⁰ (dibattito mattino).

Il ruolo dell'artista è quello di offrire a chiunque l'opportunità di trovare, di godere di una libertà (interpretativa o conoscitiva) che non sa di avere. L'interazione, che il pubblico ha nei confronti dell'opera, è il tema centrale su cui si sviluppa il dibattito pomeridiano, mentre si sostiene che l'artista non è tenuto a legittimare il suo ruolo, poiché la scelta di fare arte ha già un valore di per sé.

La seconda giornata si concentra sulla riflessione della quotidianità come cella tematica dell'opera, con tutta la sua noia, sorpresa, fatica, ripetitività dovute all'abitudine. Il problema della definizione dell'opera si intreccia con il quotidiano, perché il prodotto artistico è legato alla storia del suo autore (Cascone). Per esempio, una città, Berlino, una cartina e una forma geometrica disegnata su di essa, permettono al pubblico di rivoluzionare la loro esperienza nella città, percorrendo quella forma segnata sulla mappa e scoprendo posti e saltando ostacoli (Ruggeri). Tuttavia, se si cede alle suggestioni del quotidiano, si può finire a non operare alcuna selezione e a non sollecitare una domanda (dibattito mattino).

La giornata conclusiva analizza gli interventi riguardo all'identità dell'artista. L'identità è in realtà plurale, poiché c'è soggettività e non identità nelle opere (dibattito mattino). L'identità del singolo e la sua soggettività si relazionano sempre più spesso ad un campo altro di relazioni; tuttavia, è necessario che la dinamicità del rapporto con il pubblico non rimuova la vita di chi l'opera l'ha vissuta (Viel).

Durante il mese di luglio dell'estate successiva, il *Progetto Oreste* decide di continuare la sua esperienza di condivisione e ricerca artistica e lo fa nuovamente presso la Foresteria Comunale di Paliano, il borgo collinare che diventa sede degli incontri dal 1 al 28 luglio 1998. Promosso dall'associazione *Zerynthia* e dalla Regione Lazio, la Foresteria accoglie in quasi un mese moltissimi artisti, di cui si ha testimonianza, oltre che nominale, anche visiva attraverso l'opera di Pino Boresta, *Censimento della popolazione di Oreste* (1998). Boresta fotografa personalmente i volti di ogni partecipante e, come in un album di figurine, lascia un riquadro vuoto sotto ogni fotografia, che viene riempito con il nome del soggetto rappresentato. La forma dell'intervento di Boresta, oltre a testimoniare l'affluenza e la portata che il *Progetto Oreste* ha avuto in un certo campo dell'arte, analizza in modo sistematico i numeri dell'operazione, dividendo i campi d'indagine in base al sesso e alla

380 *Ivi*, p. 40

professione.

Come era avvenuto per *Oreste Zero*, anche per *Oreste Uno* i coordinatori (Lorenzo Benedetti, Pino Boresta, Salvatore Falci, Sabrina Mezzaqui, Pino Modica, Giancarlo Norese, Cesare Pietroiusti, Anteo Radovan, Andrea Sperti, Sabrina Torelli, Cesare Viel, Luca Vitone) decidono di redigere, assieme ai partecipanti, un diario, preziosissima testimonianza del clima di quei giorni, così torrido e così tanto audace.

Il diario e gli interventi che si susseguono durante *Oreste Uno*, vengono pubblicati³⁸¹ in occasione della partecipazione di *Oreste* alla XLVIII Biennale di Venezia. Il volume offre una prima documentazione della progettualità di *Oreste* in forma tradizionalmente scritta, mentre *UnDo.net* (*UnDo.net* per *Oreste* è composto da Vincenzo Chiarandà, Anna Stuart Tovini, Emanuele Vecchia, Federico Fazzi, Simone Piermaria) si occupa di creare un'apposita pagina sul suo sito web (<http://1995-2015.undo.net/Oreste/>), che viene continuamente aggiornata in tempo reale, in base agli eventi e alle informazioni riguardanti l'iniziativa per tutta la sua durata, fino, cioè, al 2001. La *home page*, che accoglie le informazioni su *Oreste* non è volutamente intuitiva, anzi si presenta come un intrico di nomi ed eventi e costringe l'avventore a indagare quali sono le relazioni tra gli artisti e i gruppi di lavoro a cui partecipano.

Oreste è l'espressione di una collettività ampia di artisti che comprende una fetta significativa delle più recenti generazioni dell'arte italiana, nella quale la proposta di aggregazione non nasce dall'intento di sviluppare una poetica comune o di guadagnare visibilità agli occhi del sistema, quanto piuttosto dall'esigenza di aggirare l'insensatezza del programma narrativo nel quale è intrappolato il loro contesto di esperienza.³⁸²

La storia di *Oreste* si inserisce in un sistema artistico in cui le istituzioni pubbliche e, in parte, quelle private non offrono opportunità di crescita, eccetto nel caso di nomi già noti, il cui destino è spesso segnato dall'emigrazione³⁸³. In un contesto pieno di risorse e di spazi,

381 NORESE G. (a cura di), *Progetto Oreste Uno: un programma di residenza per artisti presso la Foresteria Comunale di Paliano*, Charta, Milano, 1999

382 SACCO P.L., *Introduzione* in *Ivi*, p. 10

383 Si veda per esempio il caso di Eva e Franco Mattes che lavorano insieme dal 1998: originari di Brescia, si trasferiscono negli Stati Uniti. Inizialmente, firmano le loro opere con il nome di un fantomatico gruppo, 0100101110101101.org. Il loro lavoro si basa su strategie di destabilizzazione dei sistemi sociali, economici, del sistema dell'arte: riscuotono un successo internazionale quando sviluppano il virus *Biennale.py* nel corso della Biennale di Venezia del 1999, la stessa tra l'altro a cui partecipa il *Progetto Oreste* e quando promuovono una campagna mediatica per il progetto *Nikeplatz*, l'inaugurazione fasulla di

ma di poche iniziative istituzionali, gli artisti capiscono che la loro aggregazione in *Oreste* può aprire a nuovi percorsi e può identificarsi come punto di forza per la creazione di una alternativa valida al classico circuito dell'arte.

Oreste non è nessuno. Non è un gruppo che produce opere collettive, non è un sindacato che rivendica riconoscimenti, non è un'associazione culturale. Per ora è un insieme variabile di persone, in prevalenza artisti italiani, che [...] lavora per creare spazi di libertà e operatività per idee, invenzioni, progetti. Sono artisti che si sono “trovati” (e che continuano a trovarsi, in un processo ramificato e aperto), che fanno della collaborazione e della relazione con gli altri una pratica abituale della loro professionalità, che sono portatori di una modalità di lavoro che probabilmente è condivisibile da molti altri, in Italia o altrove.³⁸⁴

È necessario mettere in evidenza il ruolo che il ha *Progetto* alla fine degli anni Novanta: esso crea un circuito alternativo a quello esistente, non per contrapporsi, bensì per offrire a qualsiasi artista la volontà di condividere presupposti teorici e modelli operativi della pratica artistica contemporanea. Per questa ragione, l'esperienza della residenza di *Oreste Zero* e poi di *Oreste Uno* è assolutamente inedita e non vuole etichettarsi in un alcun tipo di movimento, collettivo o tendenza.

È, però, un fatto notevole che un così nutrito numero di artisti partecipi attivamente ad un evento di tale portata, venendo a confinare la propria individualità artistica per concentrarsi sull'organizzazione di un *unicum*. Nello stesso periodo, gli *Stalker* in Italia, *Superflex* in Danimarca, *Co-operations* in Lussemburgo, *WochenKlausur* in Austria e *Critical Art Ensemble* negli Stati Uniti³⁸⁵, *Kombirama* in Svizzera condividono ideologicamente con *Oreste* l'accorpamento di più e differenti realtà artistiche, seppur quelle siano improntate maggiormente ad obiettivi di critica socio-politica e volte ad indirizzare l'arte verso un concetto di utilità, veicolo di concreto cambiamento dello stato delle cose³⁸⁶.

una piazza dedicata al famoso marchio di scarpe al posto della Karlsplatz a Vienna. Cfr. BAGNONI E. (a cura di), *L'arte del XX secolo. 2000 e oltre. Tendenze della contemporaneità*, Skira, Milano, 2010, pp. 386-389; BARRECA L., LISSONI A., LO PINTO L., PAISSAN C., *Terrazza, artisti, storie, luoghi in Italia negli anni zero*, Marsilio, Venezia, 2014, p. 375-378

384 SZEEMAN H. (a cura di), *dAPERTutto. XLVIII Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, La Biennale, 9 giugno-7 novembre 1999), Marsilio, Venezia, 1999

385 Per un approfondimento generale sull'argomento cfr. GUIDA C., *Spatial practices: funzione pubblica e politica dell'arte nella società delle reti*, Franco Angeli, Milano, 2012, p. 116.

386 Per esempio, il gruppo *Stalker-osservatorio nomade*, nato nel 1995 dall'incontro tra artisti e architetti, è impegnato a risolvere concretamente alcune situazioni critiche che investono parti periferiche delle città

A Paliano, interviene la *Brigata Es*, un collettivo di *operatori estetici* nato nel 1992, che trova nella residenza un modo per mettere in comunicazione gli artisti, tenendo valida l'apertura ad una prospettiva più allargata. Propongono azioni, cortei, occupazioni o semplici adunate per rivendicare l'importanza del ruolo che l'arte ha nella società, ruolo dimenticato dai più per via del sistema mercantile che il sistema artistico ha assunto³⁸⁷. La medesima ricerca artistica è condivisa fermamente da Salvatori Falci, che condivide con gli artisti «il sogno di riportare l'arte contemporanea al metabolismo della società»³⁸⁸.

L'agire collettivo, sostiene Fantin, permette al singolo non soltanto di rendersi consapevole delle proprie facoltà artistiche, ma soprattutto permette di risolvere la distanza tra interesse collettivo e quello individuale³⁸⁹. *Oreste*, in questo senso, semplifica il compito e raccoglie le mozioni di partecipazione in una occasione sola. A Paliano, si incontrano, senza scontrarsi, diverse e discordanti realtà, modalità differenti di rapportarsi allo spettatore o di presentare l'opera. Tuttavia, è proprio per mezzo di questo reciproco confronto che gli artisti interrogano il loro ruolo nel sistema artistico: la sensibilità di Mezzaqui confessa i cambiamenti che gli artisti hanno subito proprio a causa di questa condivisione collettiva dei propri lavori e soprattutto perché finalmente si discute sulle forme reali di fruizione, non più e non soltanto nelle gallerie o negli studioli dei musei³⁹⁰.

L'intervento di Sandra Pioselli chiarisce il valore dell'esperienza relazionale di *Oreste*: il *Progetto*, infatti, può essere assunto come punto di partenza di una riflessione sulla socializzazione più ampia. Sul piano superficiale, evidenti sono le risposte pratiche alle conoscenze reciproche e agli scambi di idee; tuttavia, ad un livello meno semplicistico, la struttura organizzativa di *Oreste* e il suo potenziale socializzante si rispecchia nelle opere

della nostra penisola. A partire dal 2004, il gruppo, sostenuto dal comune di Roma e dalla Fondazione Olivetti, comincia a progettare un lavoro di riqualifica di un quartiere romano, intitolando l'operazione *Immaginare Corviale*. Cambiare l'idea stereotipata del quartiere, degradato e bisognoso di risorse, diventa lo scopo del gruppo, il quale posiziona proprio nel quartiere una televisione che mostra le differenti realtà e problematiche del luogo, attraverso i volti e le voci degli abitanti. L'operazione rientra nelle esperienze internazionali che si rifanno ad un filone statunitense di approccio artistico-critico alla realtà, note con il nome di *Socially Engaged Art*. Cfr. il sito web del gruppo: <http://www.osservatorionomade.net/>

387 NORESE G., *Op. cit.*, p. 38

388 *Ivi*, p. 56

389 *Ivi*, p. 64

390 *Ivi*, pp. 79-82. Anche Norese, nel suo intervento condivide la medesima opinione: «[...] Incontrarsi nell'ambito di un contesto diverso dalle mostre, dalle case o dai bar significa qualcos'altro; vuol dire che si è andati in quel luogo per parlarsi, per conoscere meglio il rispettivo lavoro, per capire come procurarsi il denaro, per lanciare delle proposte. Queste proposte riguardano generalmente il miglioramento della propria condizione e l'opportunità di sviluppare in un modo più idoneo il proprio lavoro» in NORESE G., *L'importanza di chiamarsi Oreste* in *Ivi*, p. 94

degli artisti e dunque nel sistema stesso dell'arte³⁹¹. Quando l'opera stessa è frutto di un progetto relazionale, poiché essa si fonda su una ipotesi di relazione con il pubblico, lo spazio, il territorio, l'artista rivede i tradizionali metodi e linguaggi di fruizione e li modifica, adattandoli ad un tipo di comunicazione che deve tener conto di un sistema di fattori più complesso del solito.

Questa tipologia di pensare l'opera d'arte accomuna *Oreste* ad una serie di interventi artistici che caratterizzano la prima metà degli anni Novanta e vengono etichettati come esempi di *Arte relazionale*, dal saggio di Nicolas Bourriaud³⁹².

Il noto critico d'arte francese pubblica, verso la fine degli anni Novanta, un volume che accomuna le pratiche artistiche di quegli anni, cogliendo con estrema precisione le caratteristiche di ciascun artista citato³⁹³. Bourriaud capovolge, smascherandole, le pigre abitudini del contemporaneo, poiché si interroga su una delle tendenze contemporanee dell'arte, quella relazionale, che mette in forte comunicazione gli artisti e i fruitori attraverso opere interattive, tali poiché richiedono una partecipazione sociale.

L'estetica relazionale permette l'analisi delle opere d'arte in funzione delle relazioni interpersonali che producono: le opere sono nella misura in cui suscitano un rapporto, quando si aggrappano al pubblico³⁹⁴. Nel sistema attuale, quello globale dell'economia che regge la società contemporanea, l'opera d'arte si inserisce come una parentesi, che permette uno scambio alternativo rispetto alle modalità ormai connaturate alla legge del profitto: «[...] il termine interstizio fu utilizzato da Karl Marx per qualificare quelle comunità di scambio che sfuggono al quadro dell'economia capitalista»³⁹⁵.

391 PIOSELLI A., *Qualche nota sulla "relazione"* in *Ivi*, p. 101

392 BOURRIAUD N., *Esthétique relationnelle* (1998); trad.it. *Eстетica relazionale* Postmediabooks, Milano, 2010

393 Pur accomunandoli tutti nell'ambito dell'estetica relazionale, Bourriaud specifica che ogni artista si differenzia dall'altro per una serie di percorsi personali che lo caratterizzano. Tuttavia, il lavoro di ognuno è accomunato a quello dei suoi colleghi, perché opera nella sfera dei rapporti *interumani*. L'intento del critico nell'analizzare le pratiche artistiche non è però quello di creare una etichetta che miri ad identificare iconograficamente i protagonisti di tale tendenza; egli rileva, piuttosto, le caratteristiche di una comune condotta. Sull'argomento, si veda anche BERNARDELLI F., *Anni Novanta*, Electa, Milano, 2008

394 «Tutte le opere d'arte producono un modello di partecipazione sociale, che traspone il reale o che potrebbe tradursi in esso. Esiste dunque una domanda che siamo in grado di porci di fronte a ogni produzione estetica: "Quest'opera mi autorizza al dialogo? Potrei esistere, e come, nello spazio che essa definisce?". Una forma è più o meno democratica: ricordiamo, per ogni evenienza, che le forme prodotte dall'arte dei regimi totalitari sono perentorie e chiuse su se stesse (in particolare per la loro insistenza sulla simmetria), cioè non lasciano all'osservatore la possibilità di completarle» in BOURRIAUD N., *Op. cit.*, p. 103

395 *Ivi*, p. 15

Bourriaud sostiene che l'opera d'arte, e ciò che ne consegue, crea degli spazi di libertà, esuli dalla frenesia ordinata della vita quotidiana e non limitano i rapporti interpersonali, come invece il sistema attuale ci spinge a fare. L'imperante sistema delle comunicazioni, infatti, indirizza i rapporti umani in spazi controllati e in attività ben circoscritte, facendo dell'uomo del 2000 il consumatore ideale della commercializzazione dello spazio e del tempo. In questa prospettiva limitante, le relazioni interpersonali sarebbero in grave pericolo, perché, in quanto sincere, sono destinate a sparire. L'opera d'arte allora si fa carico di aprire le porte della comunicazione attraverso il sistema dell'interazione che si anima all'interno di una mostra. Quest'ultima, seppur viva per un tempo limitato, è il luogo in cui si sviluppano le istantanee della partecipazione sociale, in base al grado di partecipazione richiesto dall'artista³⁹⁶.

Lontana da una sperimentazione classica dell'arte, l'immaterialità che determina il *Progetto Oreste*, così come molta parte dell'arte degli anni Novanta, non mira però a rifiutare gli oggetti: è più che altro da considerarsi come il principio di un processo che conduce all'oggetto. Tutta l'attività di *Oreste* si svolge infatti in funzione della creazione di un concreto, della realizzazione fattuale di ciò di cui tanto si è discusso nelle sessioni di ritrovo. Oltre all'importanza dell'elemento spaziale, fondamentale è il tempo dell'opera, non più convenzionalmente iscritto nella durata dell'osservazione, per esempio, di un quadro³⁹⁷. Il *Progetto Oreste* acquista definitivamente visibilità in occasione dell'invito a *dAPERTutto* della XLVIII Biennale di Venezia, proposto dal curatore Harald Szeemann³⁹⁸. La Biennale funge così da rito di passaggio, da una iniziale condizione di identità collettiva a entità sociale.

Per l'inaugurazione della Biennale, *Oreste* pensa alla pratica espositiva che può utilizzare

396 *Ivi*, p. 16

397 Apripista, in questo senso, la serie *I met* di On Kawara (1968-1979), *Food*, il ristorante aperto nel 1971 da Gordon Matta-Clark, le cene organizzate da Daniel Spoerri, *Untitled* di Rirkrit Tiravanija, un lavoro realizzato durante *Aperto 93* alla Biennale di Venezia, in cui l'artista presenta una barca di metallo contenente un fornello a gas acceso che mantiene in ebollizione l'acqua: attorno alla barca, mobili da campeggio e, contro il muro, alcune casse di cartone contenenti zuppe cinesi disidratate che il visitatore è invitato a consumare liberamente aggiungendovi quell'acqua bollente. In questo modo, l'artista si concentra sull'invenzione di modelli di partecipazione sociale: le manifestazioni, i meeting, i luoghi della convivialità sono essi stessi oggetti estetici che diventano soggetto di studio. Cfr., PINTO R., *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmediabooks, Milano, 2012

398 «Immediately I was thinking of the space A in the Padiglione Italia, which is oval and not square, has a terrace, and offers all of the possibilities of a depot. It existed as a distribution space and due to its placement within the Biennale, offers the further advantage that visitors to the exhibition must pass by it» in SZEEMANN H., *Oreste alla Biennale* in NORESE G., *Oreste alla Biennale*, Charta, Milano, 2000, p. 28

in una sede così prestigiosa e così diversa, apparentemente, dalla convivialità delle residenze nella campagna romana. Perciò, non decide di presentare i lavori dei singoli artisti, ma nutre la pretesa di far constatare con mano di cosa si occupa il *Progetto Oreste*. Si incarica allora di organizzare un programma vastissimo di eventi, conferenze, pranzi, concerti, proiezioni cinematografiche indipendenti, discussioni, incontri informali ai quali partecipano più di cinquecento persone. Lo spazio della Biennale viene utilizzato come un luogo di benvenuto, aperto a nuovi incontri: come in molti avevano auspicato³⁹⁹, *Oreste* viene a contatto con realtà internazionali che lavorano con medesimi criteri di ricerca e apertura. La stanza A del Padiglione Italia ai Giardini è però solo la sede, lo spazio che ufficialmente rende nota al pubblico e documenta una rete operativa che non manifesta soltanto a Venezia, ma, anzi, prende vita nelle numerose iniziative che *Oreste* organizza nel territorio italiano per tutto il periodo della Biennale d'Arte di quell'anno⁴⁰⁰.

Oreste rivoluziona del tutto la modalità espositiva rispetto a quella tradizionale e si comporta come un giovane al passo con i tempi - nel 1999, prende anche l'avvio il motore di ricerca più utilizzato al mondo, Google - utilizzerebbe i social network se fossero già esistiti e confida in internet come generatore di conoscenze e veicolo di contatti.

La “stanza relazionale” è allestita in maniera semplice e accoglie alcune testimonianze dei precedenti progetti e di quelli in procinto di attuarsi: un video raccoglie le esperienze di *Oreste Zero* e *Oreste Uno*, alcune fotografie del Convegno al Link *Come spiegare a mia madre...*, la recente pubblicazione del libro *Oreste Uno*; le postazioni computer invitano il pubblico a documentarsi direttamente dal sito *UnDo.net* che in tempo reale aggiorna le informazioni circa le iniziative che si svolgono nella sede veneziana e fuori città.

Tra la documentazione cartacea del Padiglione troviamo *Bacina Napoli*: si tratta di un invito rivolto ad alcuni artisti che intendono farsi coinvolgere in un sistema atipico dell'arte, come quella relazione che *Oreste* mette in opera. Gli artisti napoletani ospitano, nel giugno del 1999, nella loro città, i colleghi foresti e instaurano con loro un dialogo aperto e frontale sulle pratiche del linguaggio artistico. Come è stato per le residenze di Paliano, anche in questa occasione si pensa vincente il sistema di aggregazione libero da regole di mercato.

399 Durante *Oreste Uno*, molti degli artisti che prendono parte alla residenza e partecipano alla elaborazione del volume allegato, si interrogano sulla volontà di venire a conoscenza di altri gruppi o di altre realtà che agiscono alla stregua di *Oreste*. Si vedano, tra gli altri, gli interventi di Alessandra Pioselli, Paola Sabatti Bassini, Gabi Scardi in NORESE G., *Oreste Uno, Op. cit.*, pp., 101-105; pp. 113-115; pp. 118-120.

400 Per l'elenco esaustivo degli eventi, sessantasei in tutto, svoltisi dal 10 giugno al 6 novembre, si veda in NORESE G., *Oreste alla Biennale, Op. cit.*, pp. 35-37.

La scelta di Napoli è inoltre significativa: situare il progetto in una città difficile e nella quale è invece semplice scivolare nel luogo comune non vuol dire avallare questa strumentazione, bensì guardare criticamente ad una realtà che spesso è sottovalutata⁴⁰¹.

Il 25 giugno 1999, presso la stanza dedicata ad *Oreste* viene presentato *Out of blue*, un evento di arte contemporanea organizzato ancora una volta in più giorni presso la città di Lecce, distribuito tra il cantiere in periferia e lo spazio espositivo nel castello in centro città. L'intento è quello di pensare ad una progettualità artistica in un luogo periferico d'Italia e in un contesto che, spesso, è marginalizzato. I risultati della residenza salentina sono poi presentati come un resoconto del lavoro di relazione e creazione che ha coinvolto gli artisti partecipanti e diventano, in nuce, progetti che si realizzano nel corso del 2000 a Lecce. L'iniziativa viene proposta alla Biennale in una forma del tutto inusuale: *concetti* di pietra salentina vengono spediti a Venezia, dove sono poi esposti ai Giardini in un'atmosfera conviviale.

Seguono nel corso dei mesi, le presentazioni dei lavori di alcuni gruppi stranieri, come *Dein Klub*, un art-space in Stuttgart che nella sede veneziana presenta una stanza, vicino al Teatro Malibran, che diventa appunto di chi vuole entrarci, aperta ogni lunedì sera, e che mette in comunicazione gli avventori della laguna con quelli tedeschi tramite un sistema di chat e webcam.

Un'altra iniziativa che mira a valorizzare territori poco battuti è quella presentata con il nome di *VIA*: il progetto si propone di riconvertire una tratta ferroviaria tra la città di Cosenza e Camigliatello Silano, nel cuore della Sila. E lo fa attraverso la selezione dei progetti d'artista che mirano a realizzare opere che si relazionano con i luoghi e l'ambiente circostante. La presentazione del progetto alla stampa avviene simbolicamente nel corso di un viaggio sui binari della tratta interessata⁴⁰².

È necessario ricordare anche due importanti interventi che la “stanza relazionale” ospita: il collegamento con l'edizione di *Oreste Due* e con la conferenza *Piacere, Picasso!*

Oreste Due si svolge dal 25 agosto al 16 settembre 1999 a Montescaglioso, in provincia di Matera, in linea con l'intenzione di valorizzare i luoghi emarginati da certo tipo di arte contemporanea. La Basilicata non è una scelta casuale, infatti, gli artisti decidono di

401 «In Bacinonapoli any action, even simply taking bus, even without any value added to experience (such as an illuminating idea that could come in any circumstance) becomes part of an artwork and become significant in an absence of significance» in FRATERNO M., *Bacinonapoli* in *Ivi*, senza pagina

402 *Ferrovie Silane. Arte e valorizzazione del territorio* in <http://1995-2015.undo.net/Oreste/>

spostarsi nel Sud-Est della Penisola, poiché guardano con rispetto e ammirazione al legame che gli autoctoni hanno stabilito nei secoli e continuano tenacemente a mantenere con la terra e con un tipo di tradizione che si rivela nell'accoglienza, nell'ospitalità e nell'oralità. Come era avvenuto per Paliano, *Oreste* in questa occasione si avvale del sostegno di due associazioni locali, C.R.A.C. di Montescaglioso e *ARTEria* di Matera, che aiutano gli artisti a trovare abitazioni private che li ospiteranno. Gli artisti sentono che è necessario vivere realmente il territorio condividendo le abitazioni, le masserie, i caseggiati nelle campagne della zona con i loro abitanti.

Intanto, giornalmente, si tengono le relazioni e le conferenze di studio presso l'Abbazia Sant'Angelo, un ex convento benedettino situato nel centro di Montescaglioso. Gli appuntamenti prevedono tavole rotonde con temi scelti dagli artisti o dai curatori presenti; la presentazione con foto e video dei progetti dei singoli artisti; l'elaborazione di un lavoro comune su tematiche pluridisciplinari. Le tempistiche e le modalità di agire rispecchiano le precedenti edizioni del *Progetto Oreste*, ma nella presente acquista moltissima visibilità, poiché, durante i giorni dedicati ad *Oreste Due*, la Biennale si mette in contatto con le attività, le news, le storie che animano Montescaglioso.

Così come il Link di Bologna nel 1997 aveva proposto una riflessione sullo stato della ricerca artistica contemporanea al fine di far conoscere e valorizzare forme autonome di organizzazioni artistiche, allo stesso modo, a seguito di *Oreste Due*, gli artisti partecipanti organizzano ed intervengono presso *Piacere, Picasso!*, un convegno che, dal 17 al 19 settembre 1999, si tiene nella città di Matera. La Biennale si collega ancora una volta all'evento, mettendo in contatto i visitatori della *kermesse* veneziana con i partecipanti di Matera.

Piacere, Picasso! nasce con l'intenzione di dare voce ad una serie di realtà che spesso sono inascoltate, perché il sistema dell'arte raramente dà accesso ad istanze giovanili e ad idee meno tradizionali. Il convegno testimonia le forme e le metodologie messe a punto da realtà indipendenti, forme autonome di aggregazione, che si nutrono grazie alle esperienze di scambio culturale comunitario⁴⁰³:

La velocità del flusso dell'informazione contemporanea determina una radicale accelerazione del corto circuito fra i media e la società. Le immagini e i simboli della contemporaneità sono

403 NORESE G., *Oreste...*, *Op. cit.*, senza pagina

ridotti a meri veicoli di persuasione di massa, omologati e decontestualizzati. La lentezza, in tale contesto, offre una risposta radicale [...]. Offrire opportunità di dialogo “faccia a faccia” fra persone intellettualmente attive, provenienti dai contesti più disparati e con prospettive diverse può creare una rete di legami fra individui attraverso l'intero pianeta e sviluppare canali indipendenti di produzione, contestualizzazione, elaborazione critica delle idee. Dobbiamo lavorare per incontrarci, parlare, scambiare pensieri complessi.⁴⁰⁴

Le tematiche che sono affrontate il primo giorno vertono sulla necessità di guardare con occhi differenti le città che sono considerate al confine, o sono marginali, poiché è da esse che si riscopre il sapore dell'autonomia, la lentezza che premia chi sa ascoltare e la preziosità della propria coscienza (Granata). Il secondo giorno è dedicato alla presentazione di alcune realtà presenti in Italia che svolgono sul territorio un ruolo di aggregazione sociale per mezzo di attività culturali (Teatro Kismet di Bari, lo spazio *Care Of* a Cusano Milanino, *C.R.A.C.* di Montescaglios, *Orbit* di Lecce). Gli interventi dell'ultimo giorno, si concentrano sull'accostamento delle attività del *Progetto Oreste* alle pratiche relazionali e alle realtà che mettono in atto la relazione soggetto-alterità in campo artistico, facendo sì che il valore relazionale non sia il fine dell'opera, bensì lo strumento di indagine.

Il fatto che *Oreste* partecipi alla Biennale in una veste completamente differente rispetto a quella tradizionale, poiché non presenta opere d'arte o designa i suoi interventi come artistici, può effettivamente destabilizzare e portare a concepire *Oreste* come un organismo del tutto disordinato, o comunque ben difficile da comprendere⁴⁰⁵. Tuttavia, l'incompletezza, la fluidità delle occasioni che caratterizza la loro forma artistica è proprio il presupposto della loro stessa formazione: è lecito chiedersi come i componenti possano tralasciare le definizioni, però è abbastanza chiaro a questo punto che la definizione spersonalizzerebbe l'identità stessa di *Oreste*. La democrazia che si respira nella formazione permette infatti che ci siano contributi completamente liberi, non controllati da nessuno in particolare, ma anzi considerati innovativi proprio perché sconosciuti e alternativi rispetto ad un sistema canonico che agisce diversamente⁴⁰⁶.

404 KNOX G., *Fare circolare le idee, ovvero mettere gli stranieri a tavola* in *Ivi*, senza pagina

405 ILES A., *Democracy* in <http://1995-2015.undo.net/Oreste/>

406 «There was a tension between those who understood Oreste's offer of a radical alternative to the "star system", and wished to seize upon the time to discuss, develop ideas, collaborations and those who, a little bewildered by the discourse surrounding the event got out their slides and tried to promote their practice (perhaps in the hope that they would get a show in Italy out of these tired gestures)» in *Ibidem*

La partecipazione di *Oreste* alla Biennale innova la concezione stessa di esposizione artistica, poiché nella stanza A del Padiglione Italia il pubblico non è accolto da opere d'arte, quanto piuttosto da testimonianze di un'iniziativa che ambisce a diventare arte, non essendolo ancora: il processo, che si presenta in fieri, apre alla possibilità di nuove mostre: la presenza di *Oreste* è una garanzia perché nascano idee, è una fucina, un motore in continua azione. Questo contributo italiano ad un certo tipo di forme artistiche si inserisce nel filone che si concentra su modelli di lavoro di partecipazione sociale:

[...] Le figure di riferimento della sfera dei rapporti umani sono ormai diventate appieno delle “forme” artistiche: così, i meeting, i ritrovi, le manifestazioni, le differenti tipologie di collaborazione tra persone, i giochi, le feste, i luoghi di convivialità, in breve l'insieme dei modi d'incontro e d'invenzione di relazioni rappresentano oggi oggetti estetici suscettibili di essere studiati in quanto tali, mentre quadri e sculture non sono qui considerati se non come casi particolari di una produzione di forme che mira a ben altra cosa rispetto al semplice consumo estetico.⁴⁰⁷

L'estate del 2000, a Montescaglioso, riunisce *Oreste Tre* che, dal 26 agosto al 10 settembre, non ruota più intorno alla tradizionale presentazione dei lavori, ma si organizza in laboratori collettivi. Così come era avvenuto per la precedente edizione, gli artisti partecipanti trovano ospitalità presso gli abitanti del posto e, proprio dai frutti di questa ospitalità, nascono le tematiche dei laboratori a cui gli artisti partecipano: *Quindici cene* (la cucina della tradizione), *Senso di casa* (la relazione con gli abitanti del luogo), *Artisti vicini e lontani* (la comunicazione tra artisti della realtà locale e artisti di *Oreste*)⁴⁰⁸.

Contemporaneamente, a Lecce, alcuni artisti di *Oreste* organizzano un meeting a cui partecipano moltissime organizzazioni europee no-profit per l'arte contemporanea, che, a conclusione dell'incontro, presentano le proprie iniziative in una mostra. *Organismi d'arte indipendenti* sviluppa una riflessione sulle possibilità di scambio fra gruppi di artisti con un background completamente diverso da quello dei propri colleghi, e discute sulla possibilità di creare un network diffuso sulla rete che faciliti, attraverso la tecnologia informatica, le

407 BOURRIAUD N., *Estetique...*, *Op. cit.*, p. 29

408 La documentazione di *Oreste Tre* sul sito di *UnDo.net*, che si premura di curare online le attività del gruppo, è piuttosto scarsa. Non ci sono inoltre pubblicazioni in merito e, la chiusura di *UnDo.net* non ha permesso una fruizione completa delle informazioni correlate ai link. Tuttavia, il sito web è risultato essenziale per la ricostruzione cronologica e degli eventi di cui il *Progetto Oreste* si è reso protagonista.

operazioni di scambio.

Il 2001 è l'anno in cui *Oreste* smetterà di essere attivo nella forme in cui lo era stato durante gli anni Novanta. Prima di salutare quest'esperienza comunitaria, il gruppo partecipa a *Le Tribù dell'Arte*, una mostra organizzata da Achille Bonito Oliva presso la Galleria Comunale di Roma⁴⁰⁹. Partendo dall'assunto che *Oreste* è stato negli anni un luogo di libertà espressiva, in cui è stata possibile la nascita di nuove idee e progetti, alla mostra di Roma afferma la sua presenza sotto forma di luogo dell'accoglienza, poiché chiede di spedire una serie di oggetti e crea, con questi, un accumulo di beni materiali col l'intenzione di utilizzarli durante le residenze estive. Il materiale raccolto non è altro che quello donato dal pubblico, dagli sponsor, dai collezionisti, dagli artisti stessi e spazia dai generi alimentari a servizi di ogni tipo (vodka finlandese, casse di pasta, libri, buoni sconto, un pallone da calcio). Questo, mentre alcuni schermi, trasmettono le sessioni di lavoro organizzate durante *Oreste Tre*. Eccetto una festa (d'addio), tenuta a Lecce nel novembre del 2001, il contributo artistico di *Oreste* termina con la mostra curata da Bonito Oliva⁴¹⁰.

Seppur noto alle cronache storico-artistiche contemporanee, l'aggregazione che ha visto numerosi artisti partecipanti ad un progetto come quello di *Oreste*, meriterebbe maggiori e più ampie riflessioni. Come da manuale, è necessario inscrivere l'operazione di questi artisti in un contesto definibile e già definito come quello dell'estetica relazionale. Tuttavia, ci sono altre ragioni che potrebbero far ritenere *Oreste* solo uno dei molteplici aspetti del fenomeno relazionale, e in particolare quello del servizio all'arte.

[...] Sta anche agli artisti individuare quali possono essere i mezzi in termini di controvalore sociale, sta agli artisti affermare e difendere l'esistenza di una preziosità sociale dell'arte, spendibile appunto in senso collettivo. Paradossalmente, l'arte contemporanea, nonostante il suo carattere linguistico da "torre d'avorio", permette di agire sul territorio in modo molto flessibile. Il compito della critica militante, mi sembra ormai chiaro, dovrebbe propendere a vantaggio di progetti che

409 BONITO OLIVA A., *Le Tribù dell'Arte*, catalogo della mostra, (Roma, Galleria Comunale d' Arte Moderna e Contemporanea, 24 aprile-29 giugno 2001), Skira, Milano, 2001

410 In realtà, nota Pino Boresta, il punto di forza di *Oreste* è durato sino all'invito alla Biennale di Venezia, poiché, fino a quel momento, gli artisti non avevano mai pensato di organizzare una mostra. Proprio lì risiedeva il punto di forza del progetto, il vero testamento che viene poi violato e da cui deriva lo *scioglimento* di *Oreste* e la sua fine. Il fatto di non pensare ad una esposizione collettiva in un museo o alla presentazione dei lavori in una galleria è un elemento di novità che non deriva da alcun tipo di esperienza simile nel passato. Cfr. BORESTA P., *Niente di nuovo*, *Op. cit.*, p. 89

tendano a ripensare l'arte anche in termini di “applicazione dell'arte” (non soltanto quando ci si riferisce all'arte applicata).⁴¹¹

411 BASSINI P. S., *Servizio d'arte* in NORESE G., *Progetto Oreste Uno*, *Op. cit.*, p. 114

3.5 *Cracking Art*

*Arte e Scienza compiono lo stesso percorso, viaggiano su strade parallele,
e l'artista non solo ne è testimone ma anche protagonista.*

O. Ronda

La storia della Cracking Art ha inizio ufficialmente nel 1993, quando i suoi componenti redigono un manifesto che chiarisce i loro intenti. Tuttavia, i fenomeni che conducono alla nascita del movimento si sviluppavano un paio di anni prima della fondazione. La storia di Cracking Art prende le mosse dal suo artista fondatore, Omar Ronda (1947), biellese, che, già da bambino, fantastica su animali stravaganti, mentre li colloca in ambienti surreali⁴¹². Alla fine degli anni Ottanta, il percorso artistico di Ronda si concentra sull'utilizzo di oggetti naturali come sassi, granchi, pesci associati a spazi uniformemente colorati. Le opere mostrano in nuce la funzione che assumerà dunque l'elemento plastico nell'imminente nascita del gruppo artistico.

Nelle prime opere di Ronda, infatti, le componenti plastiche sembrano assumere una funzione sì fittizia, ma allo stesso tempo somigliante alla realtà, tanto da voler essere scambiate come naturali. Aggregandosi al *Movimento dell'Arte Agravitazionale*⁴¹³, utilizza materiali luminescenti che rendono le opere autonome, mentre emettono energia luminosa. È necessario notare che l'esperienza di Ronda si nutre di fonti autorevoli, che dalla Pop Art arrivano a Fluxus e al Graffitismo: la prima aveva intuito che le immagini sortiscono un effetto immediato nella società di massa, ricavandone valore dall'immediatezza con cui vengono proposte e assorbite⁴¹⁴. L'astro Fluxus mette, invece, in luce, attraverso una sovversione provocatoria, la relazione dell'uomo con le abitudini, i tabù o le violenze sociali, difficili da sostenere. Dal Graffitismo, Ronda e seguaci ereditano poi l'affollamento e la ridondanza dei segni, tratti distintivi che vogliono stupire e denunciare le vicende più

412 FORIN E., *Omar Ronda e la filosofia cracking* in CORGNATI M., *Cracking Art. Nascita di un'avanguardia*, Mazzotta, Milano, 2005, p. 33

413 Cfr. GASBARRINI A. (a cura di), *Arte agravitazionale*, catalogo della mostra, (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 7-30 settembre 1991), Parise Adriano, Colognola ai Colli, 1991

414 Non a caso la Pop Art è l'arte popolare per eccellenza, per cui non è indispensabile possedere un background storico, artistico, critico per approcciarsi alle opere. La riconoscibilità dei contenuti e l'immediatezza del messaggio sono poi le medesime prerogative di un'arte molto più lontana nel tempo, da cui tutti, nessuno escluso, ha imparato: mi riferisco, all'arte religiosa e alla sempre esercitata raffigurazione degli eventi salienti della vita di Gesù o dei Santi sulle pareti delle cripte, delle chiese, dei monasteri.

buie della società.

All'alba degli anni Novanta, il lavoro di Ronda si immerge nei temi legati alla drammaticità dell'attuale condizione ambientale, spingendo lo spettatore a creare consapevolezza della natura, dell'ambiente e della cultura.

Tra il 1990 e il 1992, l'artista inaugura il ciclo delle *Piramidi*, costruzioni piramidali inserite in ambienti che, apparentemente, non appartengono alle opere. A 4500 metri di altitudine, su un ghiacciaio del Monte Bianco, Ronda posiziona una piramide dorata e isolante; vi sosta all'interno per una settimana, tornando uomo preistorico all'interno del suo rifugio, simbolicamente piramidale proprio perché la forma della costruzione «è un catalizzatore naturale, un impianto per captare e distribuire l'energia cosmica, così come la plastica, elaborata dalla fissione della molecola del petrolio, è un concentrato di energia di legame, di memoria chimica»⁴¹⁵.

Ronda posiziona una piramide anche in una suggestiva grotta sarda, Is Zuddas, nel sud dell'isola a 140 m sotto il livello del mare e una piramide di legno e vegetali presso una raffineria petrolifera nel cagliaritano. E con la Land Art non si deve confondere «perché non si tratta di mostrare che l'intervento dell'uomo sull'ambiente può avere persino valenze estetiche, ma piuttosto si cerca di creare una sorta di guscio primordiale in cui recuperare il proprio sapere»⁴¹⁶. L'accostamento di elementi naturali di fronte al colosso petrolifero si rivela nell'epifania della loro strettissima connessione: senza di quelli, questo non esisterebbe.

È dal 1992 che l'utilizzo della plastica diventa sistematico, nelle opere *SOS* (1992) o *Vortice stellare* (1993), e acquisisce valore etico: la plastica, figlia della materia naturale più antica dell'universo, «un liquido nero e denso partorito dal ventre caldo della Madre Terra, contenitore organico di tutto il vissuto del pianeta dalle origini ai giorni nostri»⁴¹⁷.

La plastica diventa così il materiale privilegiato per lanciare un SOS all'uomo, unico responsabile della distruzione del pianeta e, cosa più sconvolgente, di se stesso. Nonostante sia un materiale inquinante e così economico e così comodo, la plastica diventa il simbolo di una rivolta che aspira a far riflettere e a cambiare rotta: i materiali, generalmente, non sono nocivi fin tanto che se ne fa buon uso. L'inutilità, lo spreco, i bisogni supplementari e superflui obnubilano la visione della realtà, mascherando la coscienza con falsi propositi e

415 CORGNATI M., *La cultura che non c'era* in Idem, *Op. cit.*, p. 11

416 FORIN E., *Op. cit.*, p. 40

417 RONDA O., *Ho cercato le origini...* in CORGNATI M., *Op. cit.*, p. 9

sovraproducendo oggetti di cui non abbiamo realmente bisogno. È facile ricondurre questa letale tendenza del mondo contemporaneo a quella che oggi addirittura porta a programmare la fine di un oggetto, perché si possa subito sostituirlo con uno nuovo, determinando la sopravvivenza di un sistema folle dell'economia e deleterio per l'ambiente e noi stessi⁴¹⁸.

Le ricerche di Omar Ronda proseguono dunque in gruppo quando incontra Alex Angi (1965), Kicco (1969), Renzo Nucara (1955), Carlo Rizzetti (1969), Marco Veronese (1962), William Sweetlove (1949) e stabiliscono la loro fucina in una vecchia e immensa fabbrica di materie plastiche nel cuore di Biella. Insieme firmano il loro manifesto fondativo:

Cracking Art

Il Manifesto Cracking Art – poi Manifesto del terzo millennio dal 2001

Biella, 30 maggio 1993

Progetto filosofico di Omar Ronda

1 L'arte è importante come la nostra vita

2 Vogliamo cambiare i codici dell'arte futura

3 Non esistono arte e vita senza natura integra

4 Siamo uomini del presente e vogliamo che il nostro lavoro interpreti le problematiche contemporanee

5 L'arte e la cultura sono l'unica possibilità di salvezza del mondo e dell'umanità

6 Siamo nemici dell'ipocrisia, della congiura, del sospetto

7 La nostra materia elettiva è la “Plastica”, contenitore di tutto il vissuto del pianeta, naturale/artificiale, antica/futuribile, noi cerchiamo in lei le arcaiche origini antropologiche, vegetali, animali per costruire una nuova iconografia

8 Abbiamo scelto la definizione “Cracking” per il nostro lavoro perché indica la scissione molecolare tra naturale e artificiale

9 Lotteremo per la difesa della natura e dell'uomo con tutte le nostre forze

10 Vogliamo lasciare un mondo migliore di quello che abbiamo trovato⁴¹⁹

La scelta di stilare un manifesto potrebbe sembrare anacronistica inizialmente, invece

418 Cfr. LATOUCHE S., *Usa e getta. Le follie dell'obsolescenza programmata*, Bollati Boringhieri, Milano, 2013

419 *Manifesto del terzo millennio* in CORGANTI M., *Op. cit.*, p. 51

stabilirebbe la coerenza in forma scritta dei propositi che un movimento decide e con i principi a cui esso è debitore. Il manifesto diventa una presa di posizione forte e un vincolo che lega i componenti a rispettare le normative comuni. Lo stretto legame tra uomo e ambiente determina le azioni dei *Crackers*, che si mostrano dunque in luoghi pubblici e solitamente prendendo forme inusuali o spettacolari per gli ambienti che le ospitano. Lo shock provocato dalla visione di un elemento di rottura è proprio la chiave adeguata che permette la riuscita dell'operazione artistica. L'estetica diventa un medium, un pretesto emozionale che adduce altri e ben più profondi significati alle opere rappresentate. Il *crack* che nell'uomo è utile a ricordare come si guardano le cose, come si ama il luogo in cui si vive, come si ritorna a ritmo della natura, è progettato attraverso la plastica che è il materiale artificiale per eccellenza, nonostante derivi dal processo di sintesi degli idrocarburi. Il petrolio, prima di essere sostanza inquinante, è materia organica che sintetizza la vita sulla terra dai primordi. La plastica, inoltre, è conosciuta da tutti e perciò la sua comprensione è immediata, non necessita di una mediazione. Le opere della *Cracking Art* arrivano dritte al punto: urlano la loro lotta per la vita.

Poco dopo la firma del manifesto, il gruppo organizza un'installazione nel Chiostro del Brunelleschi a Santa Maria degli Angeli, a Firenze. È il 1994 e *White plastic flight* presenta dei gabbiani di plastica, che imbrigliati in una trama di filo spinato, sono costretti all'immobilità, nella sede in cui, centinaia di anni prima, si coniava la parola *rinascimento* e si rifletteva sull'importanza della posizione umana nello spazio⁴²⁰.

Oltre alle azioni di protesta, *Death-Life* programmata per Firenze, ma osteggiata, e *Chirac Buric* contro le sperimentazioni nucleari dei francesi in Polinesia, *Cracking Art* interviene con *1000 delfini a Milano* nella celebre Piazza del Duomo, visitata da migliaia di persone ogni giorno e sede di scambi culturali internazionali. La sensibilizzazione allo sfruttamento eccessivo delle risorse e la conseguente perdita per l'habitat naturale di moltissime specie avviene così attraverso proiezioni della cattiva coscienza: i delfini sembrano essere fantasmi evocati dal senso di colpa, chiamati improvvisamente in causa in un luogo "incontaminato" della bellezza, dove le suggestioni affascinanti della cultura sono dimentiche spesso della realtà⁴²¹. Ed è lì che si insinuano le azioni del gruppo, rubando prepotentemente la scena al Bello a favore dell'Utile.

420 FORIN E., *Cracking Art, ovvero Omar e i suoi fratelli* in CORGNATI M., *Op. cit.*, p. 62

421 SCIACCALUGA M., *Tartaruga ti amerò* in Idem, *Cracking Art SOS World*, Electa, Milano, 2001, p. 8

Cracking Art viene invitata a partecipare alla XLI Biennale di Venezia del 2001: in questa occasione, 1500 tartarughe di plastica dorate invadono gli spazi dei Giardini, mentre emergono dall'acqua lagunare e si allontanano dalle eliche delle imbarcazioni, alludendo alla loro spesso violenta fine. Le tartarughe, che invadono la città, diventano il *leit-motiv* della Biennale e suscitano numerosi interventi presso la stampa locale e nazionale⁴²², nonché qualche tentativo di furto. Nella città più affascinante del mondo, la bellezza è stroncata dall'evocazione dei prodigi della natura che rischiamo di perdere per sempre. Le sculture iperrealiste e, allo stesso tempo, Pop, rappresentano un duro colpo all'interno del sistema dell'arte, poiché riportano concretamente gli esperti del settore e il pubblico della Biennale a rivedere il discorso sulla forma, sul senso, sulla direzione che le tendenze artistiche stanno intraprendendo. Le tartarughe spiazzano lo spettatore, mentre lo inducono a riflettere sulla drammatica situazione, urgentissima, del nostro ecosistema. A dispetto di un'arte ostica, attenta a stupire e a *parlarsi addosso*, la *Cracking Art* propone di accogliere nel mondo dell'arte la quotidianità, mettendo così a nudo le mancanze di un'arte poco impegnata o falsamente globalizzata⁴²³.

La dipendenza umana dall'animale è potentemente messa in mostra nel tratto autostradale Milano-Torino, in cui *Cracking Art* posiziona dei montoni di plastica ancora una volta dorati a ricordo della fiorente industria della lana e dello sfruttamento degli animali⁴²⁴.

Come fu per i *Plumcake* negli anni Ottanta, negli anni Novanta il rifiuto di *Cracking Art* è rivolto al revival poverista, contro cui sceglie di utilizzare l'immagine. E «non quadretti da appendere ai muri per far divertire gli addetti ai lavori»⁴²⁵, ma sculture *banali* che ci riportano con i piedi per terra e ci mettono con le spalle al muro.

Nel corso degli anni Novanta e dei Duemila, *Cracking Art* espone opere d'arte, frutto di una collaborazione comune, seppure i componenti del gruppo continuano a lavorare singolarmente.

422 POZZI G., *L'arte di plastica della Cracking sbarca alla Biennale*, il Sole 24 ore; PANZERI L., *Venezia – tartarughe e poesia, vergini e pavoni*, Il giornale dell'arte; GUABELLO P., *Tartarughe alla Biennale. Ecologisti contro la Cracking Art*, La Stampa; LOMBARDO N., *Tartarughe d'oro*, L'Unità; COMBA H., *Se 1500 tartarughe biellesi fanno splendere la Biennale*, Il Sole 24 Ore in CORGNATI M., *Cracking Art. Nascita di un'avanguardia*, Mazzotta, Milano, 2005

423 SCIACCALUGA M., *Tartaruga ti amerò* in SCIACCALUGA M., RIVA A. (a cura di), *Cracking Art: SOS World*, Electa, Milano, 2001, p. 6

424 L'installazione si realizza come parte della mostra *Sul filo della lana*. Cfr., DAVERIO P., (a cura di), *Sul filo della lana*, catalogo della mostra, (Biella, Museo del territorio biellese, 21 aprile-24 luglio, 2005), Museo del territorio biellese, Biella, 2005

425 SCIACCALUGA M., *Op. cit.*, p. 10

Nel caso di Omar Ronda, l'immagine si manifesta nel desiderio di somiglianza del reale e la plastica «è la nuova possibilità data all'uomo per far rivivere ciò che il movimento di ritorno alla realtà degli anni settanta aveva fatto tramite la pittura, cioè la consapevolezza della vita nel suo essere e nel suo apparire»⁴²⁶. Ronda approfitta del flusso di immagini e stimoli visivi che continuamente colpiscono l'occhio umano e crede che il ruolo dell'artista sia quello di intervenire in questo processo per mezzo di una stimolo che porti a certi percorsi di coscienza. Da questo postulato, si desumono i *Frozen*, una serie di *plastighiaccio* che riproducono famose fotografie di soggetti altrettanto famosi: Marilyn Monroe, la bandiera americana, la falce e il martello, il volto di Mao, la Gioconda e così via. L'operazione di Ronda è volta a stimolare un processo meditativo che indaghi il valore della posizione dell'uomo all'interno del sistema vitale, evitando di vivere passivamente la natura delle cose, lasciandosi soccombere dal peso del consumismo. È un richiamo alla vita, alla presa di coscienza e per farlo sono necessari simboli di riferimento e colori sgargianti, oltre che materiali comuni come la plastica⁴²⁷.

William Sweetlove è fortemente convinto dell'importanza di ogni specie presente sul nostro pianeta. Tutto, infatti, corrisponde ad un equilibrato di sistema ordinato che funzionerebbe al meglio se l'uomo non avesse investito così tanto ardore nella sua distruzione. Le sculture in resina coloratissima che Sweetlove produce danno un nuovo brio e senso a un percorso biologico di cui sembriamo aver perso le tracce. Il leone così come il barboncino hanno entrambi una determinata funzione sul nostro pianeta e, riconducibili a logiche di soffocamento umano, non possono quasi più esercitare il loro ruolo.

Per questo, Sweetlove ingigantisce le proprie sculture, con la speranza che, almeno davanti a corpi di grandezza eccezionale, «una società come la nostra, che reagisce unicamente di fronte all'eclatante, potrà finalmente prendere una posizione diversa, potrà rendersi conto del punto a cui si è giunti»⁴²⁸.

Nelle opere di Kicco si ritrovano le medesime immagini che la *Cracking Art* utilizza a mo' di feticcio per elaborare le proprie ricerche artistiche. Aquile, gabbiani, tartarughe, pinguini, delfini e molti altri animali arricchiscono le opere dell'artista che presenta ora

426 RIVA A., *Omar Ronda e la rifondazione Cracking dell'universo* in SCIACCALUGA M., RIVA A., *Op. cit.*, p. 60

427 CORGNATI M., *Omar Ronda* in *Eadem, Op. cit.*, p. 92-93

428 *Ivi*, p. 129

vezzosi quadretti coloratissimi, ora medaglioni di paesaggi siliconati. La frammentarietà dei materiali utilizzati dà un carattere vitale alle opere, come appartenenti ad un ciclo biologico da sempre in bilico tra distruzione e rinascita.

Le opere di Alex Angi, tutte soltanto di plastica, attirano da subito lo spettatore, poiché sembrano essere degli accumuli fantasiosi, frutto di uno scarto godibilissimo della natura. Si tratta, infatti, di sculture modellate con la plastica di scarto, che entra a far parte dell'universo dell'arte vestita del ruolo della consapevolezza, perché portatrice di un messaggio diverso: quello dell'uso consapevole di un materiale del tutto riciclabile e dotato di una forte duttilità⁴²⁹.

Rispetto ad Angi, Carlo Rizzetti svolge un'azione preventiva, prelevando gli oggetti di plastica prima che vengano utilizzati. Assembla fiori e frutti di colori sgargianti prima che divengano obsoleti e con essi crea delle nature morte che dimostrano ancora un'artificiale vitalità. Ovviamente, l'utilizzo di questi materiali è un aperto atto di denuncia rispetto all'uso eccessivo che si fa dei materiali di plastica e anche un'allusione alle composizioni floreali che vengono preparate in seguito ad un lutto.

[...] Gli elementi utilizzati conservano una brillantezza, un colore e una corposità che fanno drizzare le antenne: attenzione, la comprensione del senso è più importante in presenza di vita, non in sua assenza, perché solo così le cose possono essere capite per quello che sono, senza correre il rischio di essere nostalgici. Quello che fa Rizzetti, insomma, è provocare una coscienza generando un trauma da distacco, stimolando la visione di certi aspetti che alle volte diamo per scontati⁴³⁰.

Cracking Art prosegue fino al giorno d'oggi le ricerche che, dal 1993, animano il gruppo, realizzando azioni performative e posizionando le opere d'arte in luoghi particolarmente affollati, al fine di sensibilizzare il maggior numero possibile di utenza. Le installazioni del gruppo sono note per la loro presenza che è sia semplice sia efficace: le loro, sembrano invasioni giocose, che, oltre ai colori sgargianti e alle forme animali di riconoscimento immediato, celano non così tanto velatamente un intento riflessivo. Le chioccioline giganti, le migliaia di rane, i passerotti, i lemuri inseriti nelle città monumentali che le ospitano tentano di svegliare una coscienza sin troppo intorpidita dal sonno della routine. Gli artisti

429 Idem, *Alex Angi* in *Ivi*, p. 274-275

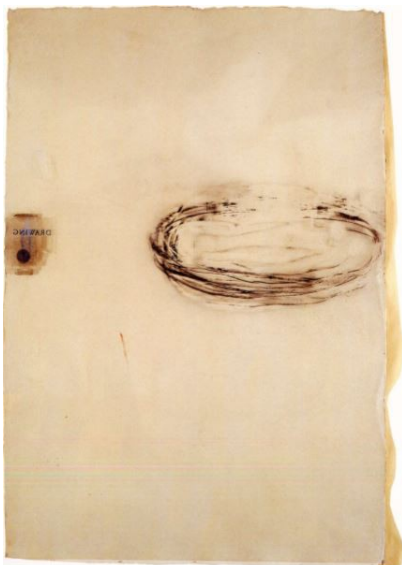
430 Idem, *Carlo Rizzetti* in *Ivi*, p. 311

di Cracking Art sono infine promotori del progetto *L'Arte che rigenera l'Arte*: gli artisti mettono a disposizione un certo numero di opere, posizionate in punti strategici della città, per promuovere una raccolta fondi che sia utilizzata come risorsa per il restauro o per il progetto di conservazione di un certo bene culturale⁴³¹.

431 Gli interventi sono consultabili presso <http://www.crackingartgroup.com/blog-insider/>

Illustrazioni al capitolo

- Nuova Officina Bolognese



Luca Caccioni, *Drawing 2 pesci d'uova*, acetato su carta fatta a mano, 1991

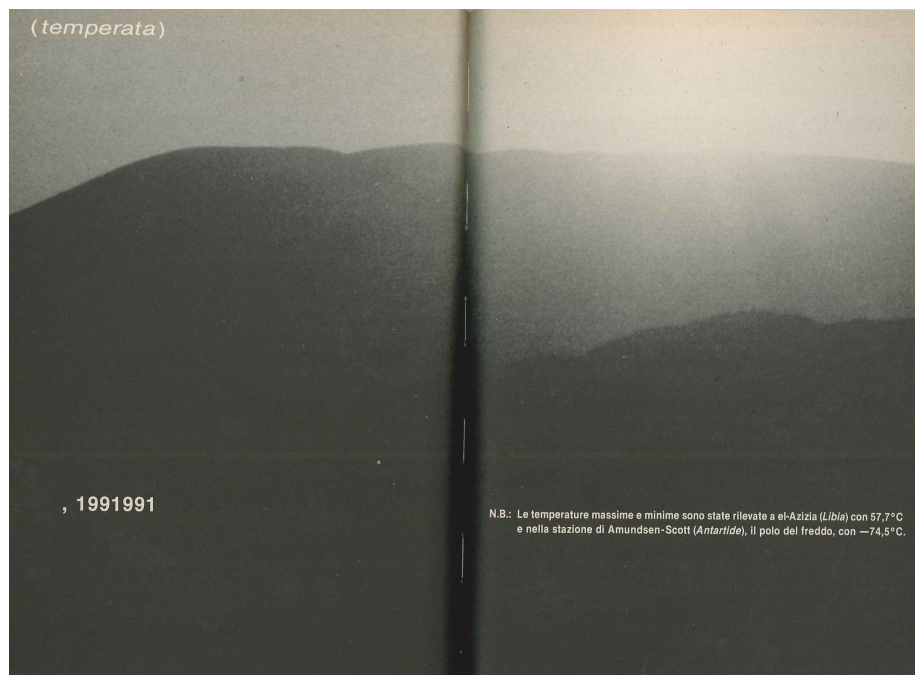


Gabriele Lamberti, *Tik e Tak*, olio su tela, 1991

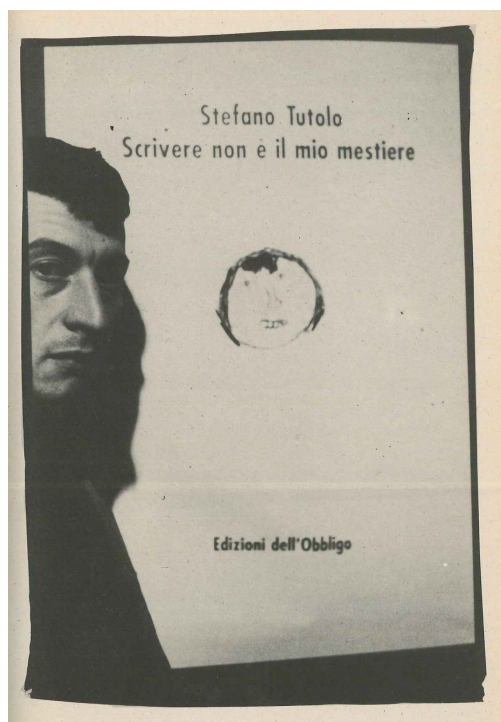


Eva Marisaldi, *Scatola di montaggio*, 1991

• Medialismo



Nello Teodori, *19 settembre 1991*, 1991



Maurizio Cattelan, *Stefano Tutolo, Scrivere non è il mio mestiere*, litografia, 1991



GAHP, *St. Claire of Assisi patron of Video Art*, 2001

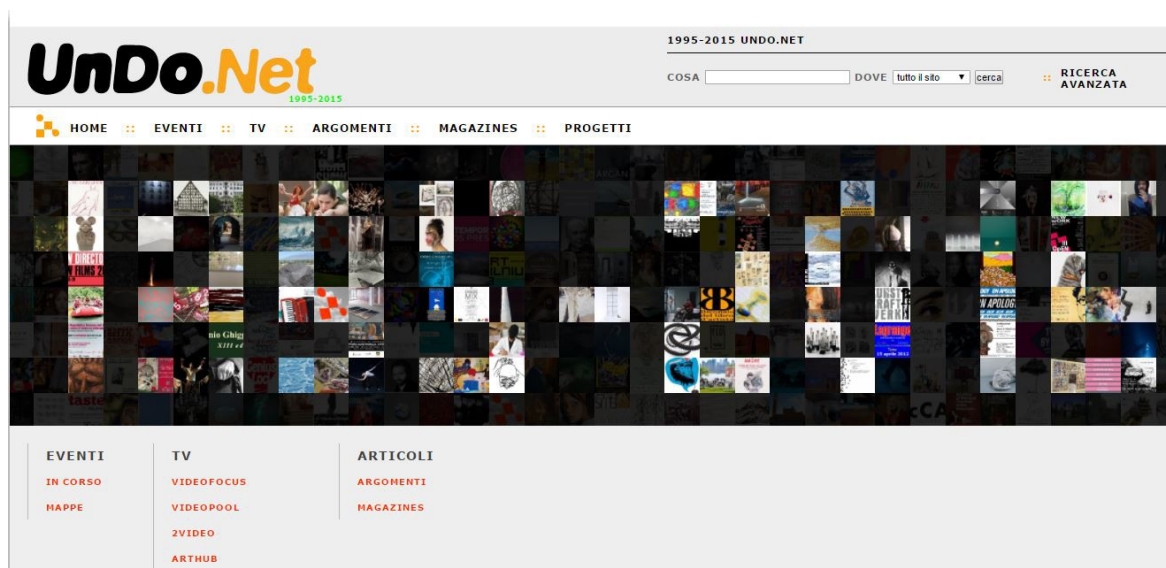
- *Premiata Ditta s.a.s. e <UnDo.Net>*



Logo *Premiata Ditta s.a.s.*



Premiata Ditta s.a.s., Flussi migratori nel mondo, 1991

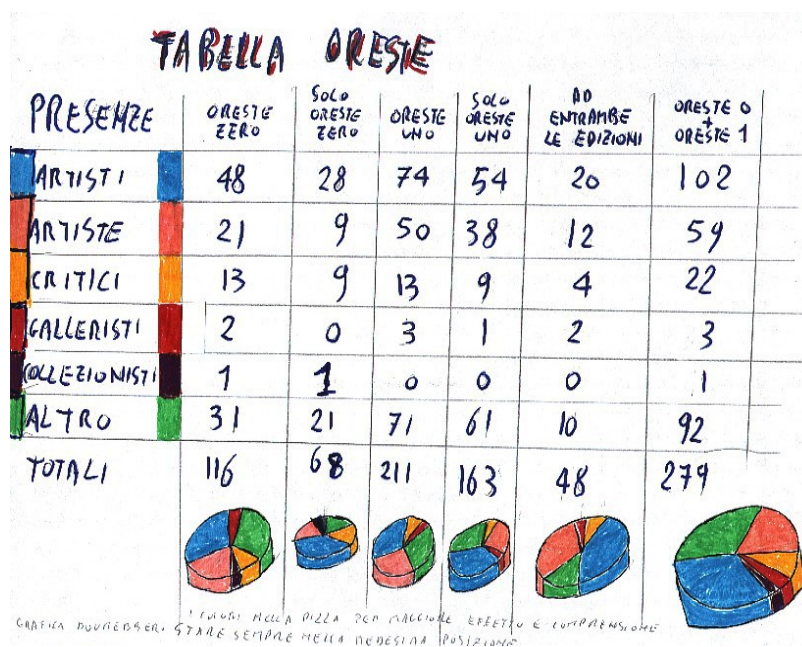


Home Page <*UnDo.Net*>

• Progetto Oreste



Una delle giornate di *Oreste Zero* presso la Foresteria comunale di Paliano (FR), 1997



Pino Boresta, *Tabella Oreste*, grafico delle presenze di *Oreste zero* e *Oreste uno*, 1998



Istantanee di *Oreste* alla Biennale di Venezia, 1999

- Cracking Art



Cracking Art, *White Plastic Flight*, Santa Maria Novella, Firenze, 1994



Cracking Art, *SOS World*, particolare, Riva degli Schiavoni, Venezia, 2001

CAPITOLO IV

Italia anni Duemila

Individuare nel contesto degli ultimi dieci anni le realtà che hanno deciso di esplorare il mondo della creatività in gruppo non è affatto semplice, soprattutto per due ragioni. Innanzitutto la ridotta prospettiva storica che separa il presente dal passato, non così prossimo; poi, la frammentarietà che caratterizza spesso la carta d'identità delle formazioni artistiche prese in considerazione.

Seppure in questa sede sia stato considerato singolarmente ogni gruppo, nell'insieme essi nascono in realtà dalla commistione delle situazioni dell'arte (mostre, luoghi e spazi indipendenti, pubblicazioni e giuste frequentazioni), fino a diventare, gli artisti stessi, luoghi, momenti e realtà che, generando delle opere figlie, creano un contesto⁴³².

Rispetto agli anni Novanta, si percepisce un parziale scollamento: molti collettivi, spazi non profit, *artist run spaces* costituiscono una forma alternativa di produzione, più vicina alle esperienze quotidiane del reale e meno inserite in un codice prestabilito. Dopo anni in cui, relativamente meno del presente, si assisteva alla fase di esaltazione di un sistema economico e sociale entro schemi appena formati e sin lì stabiliti, ora seguono gli anni della frammentazione culturale e artistica⁴³³. Una delle cause è imputabile alle istituzioni pubbliche spesso assenti nel ruolo di congiuntura connettiva tra i diversi poli di azione, da

432 È la teoria, del tutto condivisibile, formulata dagli autori di *Terrazza. Artisti, storie, luoghi in Italia negli anni zero*, un'enciclopedia ragionata sulle realtà artistiche italiane contemporanee. Il volume è risultato indispensabile per la ricerca e i contributi degli autori illuminanti. Cfr., BARRECA L., LISSONI A., LO PINTO L., PAISSAN C., *Terrazza, artisti, storie, luoghi in Italia negli anni zero*, Marsilio, Venezia, 2014, p. 18

433 Si pensi che alcuni artisti, i cui nomi sono abbastanza noti nello scenario contemporaneo, nel 2010 si uniscono nel collettivo *Vladivostok*, con l'intento di prendere posizione rispetto al ruolo che il mercato riveste a fronte della stima di valore delle opere. Nel sistema del mercato dell'arte contemporanea italiana, il contratto d'artista per regolamentare la realizzazione, la circolazione e l'utilizzo dell'opera è praticamente inesistente. Colpevole è senz'altro il sistema che regola i beni culturali italiani, così burocraticamente farraginoso. Grazie al lavoro di adeguamento dei modelli contrattuali tedeschi, *Vladivostok* è riuscito, con l'intervento dei docenti universitari Alessandra Donati e Gianmaria Ajani, a suggerire uno strumento che risolvesse la questione, da sempre poco chiara. Donati si è occupata di redigere un format contrattuale, su richiesta scaricabile online e gratuitamente al sito www.avladivostok.org. Cfr. AJANI G., DONATI A., *I diritti dell'arte contemporanea*, Umberto Allemandi & Co., Torino, 2012; DONATI A., *Law and art: diritto civile e arte contemporanea*, Giuffrè, Milano, 2012. Una sferzante critica a questa operazione arriva prontamente da un noto gallerista italiano, Massimo Minini dell'omonima galleria bresciana, cfr. MININI M., *Bruciamo i contratti con gli artisti in «Il giornale dell'arte»*, 11.11.2011 in <http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2011/11/110814.html>

cui è conseguita la nascita di un gran numero di fondazioni private.

Proprio la mancanza di un sistema artistico ben articolato ha portato alla costruzione di uno scenario parcellizzato, una quantità di sollecitazioni esterne che hanno dato vita ad un circuito artistico articolato come quello attuale. Nonostante siano ancora frammentarie la storia e la critica delle committenze e della rete che permette il concretizzarsi di alcune esperienze artistiche, fondamentale è stato in Italia il collezionismo privato, non fine alla mera acquisizione dell'opera, ma al contrario, proposta di creazione e di promozione⁴³⁴. Come mai prima d'allora, le etichette dell'arte si moltiplicano enormemente, così come le contaminazioni tra i campi d'indagine. La pittura si mescola all'installazione e il sonoro alla scultura. Dalla contaminazione sperimentale, nascono per esempio i *Blauer Hase*, un collettivo di giovani artisti, incontratisi a Venezia, che a tutt'oggi ricopre un ruolo per nulla marginale nello scenario italiano del festival performativo e sonoro. L'irriverenza caratterizza poi le opere del *Laboratorio Saccardi* e dei *Guerrilla Spam*, gruppi totalmente differenti per modalità d'azione, materiali, pubblico, accomunati però dalla volontà di destare la riflessione del pubblico, utilizzando il mezzo, tra l'altro molto efficace, dell'irriverenza.

434 Si pensi all'iniziativa di Volker Feierabend, tedesco di nascita ma italiano d'adozione, promotore della Fondazione VAF, che si occupa di dar voce agli artisti contemporanei italiani mediante mostre itineranti, pubblicazioni e prestiti a breve e lungo termine nei musei. Anche la Nomos Foundation, nata nel 2008, oltre ad acquistare le opere di giovani artisti emergenti, si occupa di sostenere i progetti di coloro che non trovano un mercato disposto ad investire su di loro. Cfr., POLVERONI A., *Dal collezionismo alle fondazioni: un'evoluzione del sistema dell'arte italiano* in POLVERONI A., AGLIOTTONE M., *Il piacere dell'arte. Pratica e fenomenologia del collezionismo*, Johan & Levi, Monza, 2012, pp. 129-154

4.1 *ZimmerFrei*

ZimmerFrei è un gruppo fondato a Bologna da tre artisti, Massimo Carozzi (1967), Anna de Manincor (1972) e Anna Rispoli (1974), che lavorano tra l'Italia e Bruxelles. Nel corso degli anni, si sono principalmente occupati della *mappatura del mondo*, catalogando attraverso i video, la fotografia, le performance, i laboratori, l'arte pubblica, le metropoli e i paesaggi, inserendo nei video e nelle installazioni fattori sonori che stemperano l'omogeneità visiva⁴³⁵. La loro formazione risale al 2000:

L'anno il 2000, il mese giugno, o fine maggio: eravamo in una pizzeria, Rivabella o Rivazzurra, Miramare, Marebello. Ci avevano presi tutti e tre per uno spettacolo teatrale di un'altra compagnia, eravamo in residenza di produzione, alloggiati in un motel per famiglie tra Rimini e Riccione. E nel frattempo stavamo progettando un nostro spettacolo. E come ci chiamiamo? Spariamo una miriade di nomi, belli, brutti, assurdi, sigle, frasi intere, nomi inglesi, italiani, nepalesi... Finiamo la pizza, finiamo le birre, i caffè, gli ammazzacaffè. Sopra di noi luce al neon bianca e verde. L'insegna dice "ZIMMER FREI". Zimmer frei. Zimmerfrei. È andata: ZimmerFrei.⁴³⁶

La loro logica di gruppo è vincente: ognuno è infatti specializzato in un campo, de Manincor nella videoarte, Carozzi nella musica elettronica, nella sound art, mentre Rispoli nasce come attrice, drammaturga, interessata alle possibilità artistiche della performance⁴³⁷. Le loro opere sono il risultato della fusione di queste tre possibilità artistiche e, dalla loro formazione sino ad oggi, la produzione è molto consistente.

La risorsa principale scelta è il cinema, inteso come mezzo capace di raccogliere un bacino di suggestioni infinito. Da esso, appunto, attingono per le prime opere (*N.K.*, 2000 o *Presente continuo*, 2003): in *Spazio largo | Cinema intero* (2002), gli artisti espongono un film in quattro capitoli costituito solo da suoni. Lo spettatore ha infatti la vista cancellata da un mascherina e diviene il soggetto dell'esperimento sul suono acusmatico⁴³⁸, per cui la

435 CASTELLI S., *Il mondo è là fuori* in «Arte. Mensile di arte, cultura, informazione», n. 455, luglio 2011, p. 98-101

436 CHIODI S., *La passione dell'apparenza* in Idem (a cura di), *ZimmerFrei. Campo | largo*, catalogo della mostra, (Bologna, MAMbo, 27 maggio-28 agosto 2011), MAMbo, Bologna, 2011

437 ALTAVILLA M., *ZIMMERFREI* in «Flash Art», n. 244, febbraio-marzo 2004, p. 135

438 Le teorie acusmatiche sono state formulate da Michel Chion negli anni Ottanta, riprendendo gli studi del musicologo Pierre Schaeffer: Chion si sofferma sulle questioni sonore legate alla voce, in grado di essere riconosciuta anche quando non è possibile individuare il luogo di provenienza della sorgente sonora. Cfr. CHION M., *La voix au cinema*, (1992), trad. it., *La voce nel cinema*, Pratiche, Parma, 1991

concentrazione, necessaria all'ascolto, è impiegata anche per ricostruire visivamente le sorgenti dei suoni.

Nel 2004 e fino al 2009, *ZimmerFrei* inaugura la serie *Panorama*: si tratta di una serie di video, sonorizzati poi dal vivo durante le esposizioni, che filmano per un giorno o per alcune ore la vita delle piazze in alcune città: Roma, Bologna, Venezia, Atene, Amburgo sono restituite allo spettatore attraverso panoramiche di quartieri, filmati come se compissero una completa rivoluzione di 360° in 60 minuti⁴³⁹. La piazza è il luogo privilegiato dell'incontro e del dialogo, oltre al luogo deputato per eccellenza nella pittura paesaggistica già dal Rinascimento. Nel corso dei secoli, la veduta si perfeziona, fino a giungere alla rappresentazione fotografica e cinematografica: *Panorama* ne è l'esempio.

Nel caso di Roma e Bologna, le vedute urbane, restituite in *time-lapse*, sono considerate come delle abitazioni o case e degli spazi comuni in cui abitano i movimenti velocizzati dei passanti e quelli lenti dei performer. Le città sono studiate da un punto di vista interessante e, ovviamente, centrale: le persone ritratte, ignari turisti o abitanti, e gli attori ruotano attorno alle architetture, mentre lasciano una traccia seppur minima del loro passaggio. L'inquadratura è solo una sezione di un mondo più ampio, i cui bordi rivelano l'apparire delle cose⁴⁴⁰.

Nel 2005, il gruppo espone le diapositive fotografiche dell'opera *Stone Money*: il titolo si riferisce alle monete di pietra, chiamate "rai", grandi dischi circolari scavati nel calcare, che non vengono spesi, né venduti, né esaltati, ma solo guadagnati; infatti, la loro quotazione dipende dal valore dimostrato dagli uomini che sono andati a procurarseli in un'altra isola a costo della vita⁴⁴¹. Nessuna delle fotografie è scattata però nell'isola della Micronesia. Anzi, i protagonisti sono uomini e donne occidentali, ritratti mentre hanno a che fare con il denaro (per cibo, droghe, avventure, commerci) o aspettano una conseguenza dell'avvenuto scambio («Tutte le fotografie sono "traduzioni" del racconto e,

439 «Ci serviva un dispositivo tecnico che permettesse di registrare questo movimento circolare omogeneo e lento: abbiamo cercato motori di tipo cinematografico [...]. Alla fine, molto semplicemente, un orologiaio di via Santo Stefano ha adattato per noi il motore di un orologio a cucù consentendoci di far compiere a una videocamera un giro completo in un'ora esatta» in TENAGLIA F., *Campo largo* in CHIODI S., *Op. cit.*, p. 181

440 Per Stefano Chiodi, questo progetto è riconducibile al ragionamento del filosofo Deleuze: il risultato dell'opera non registra un'azione dello spazio, ma del tempo, la cui caratteristica cronografica si annulla a favore di una sfera immateriale e soggettiva. Tutta l'operazione, infatti, funziona poiché viene messo in atto uno sfasamento tra ciò che appare e ciò che potrebbe esserci, uno scollamento tra l'immagine restituita, il supporto elettronico e il contributo estetico. Cfr. *Ivi*, p. 28-29

441 ZIMMERFREI, *Stone Money* in *Ivi*, p. 152

come avviene anche nelle transazioni monetarie, il valore iniziale non è mai corrisposto»⁴⁴²).

Dal 2005, inoltre, *ZimmerFrei* porta avanti il progetto *Stereorama*, attraverso l'installazione di materiale stereoscopico in *Car Wash Drama*, *The Apartment* ed altri. Si tratta di alcuni dispositivi in cui gli artisti inseriscono piccole fotografie stereoscopiche che hanno la caratteristica di essere volumetriche. Qui lo spazio sembra essere composto da una serie di quinte teatrali, perciò il cervello umano fonde due immagini differenti e separate, creando così una profondità di campo nella scena. Ogni immagine viene poi accompagnata dal suono, una colonna sonora che dilata l'immagine inscatolata.

Il 2008 è l'anno di *Everyday* (2008), un'installazione artistico-sonora ospitata alla GNAM di Roma e frutto di una collaborazione con il gruppo di sperimentazione sonora $\frac{3}{4}$ *Had Been Eliminated*. Il lavoro è abbastanza articolato: nella sala centrale del museo, sono installati degli oggetti, simili ad alti steli neri, il cui corollario è composto da casse di risonanza circolari. Il sonoro è stato tratto da una composizione per pianoforte, generata dalle note della canzone *Satellite* di Robyn Hitchcock e stratificata su 32 livelli, ognuno dei quali riprodotti dagli steli neri. L'opera si completa con l'apporto luminoso: esso gioca sul confine tra l'intensa luce naturale, proveniente dal lucernaio del cortile della GNAM, e quella artificiale. È emblematico il posizionamento di *Everything* all'interno del cortile del museo, poiché, nella realtà, è uno spazio indefinito, è un ambiente tra un prima e un dopo che, come una galleria, collega due esperienze: «Il caso del cortile-interno della Gnam è un caso particolare di questa reversibilità degli spazi. È uno spazio di risulta, lo spazio vuoto tra due pieni. Ha qualcosa di innaturale o meglio, di sovranaturale. È come il 7° piano e mezzo di Being John Malkovich: un tunnel spazio-esistenziale»⁴⁴³.

È uno spazio senza destinazione d'uso, che invita a guardare in alto. E allora anche a vedersi dall'alto, vedere oltre le pareti, vedersi in relazione a un contesto più grande. Riempire, allora, questa stanza è frutto di una riabilitazione interno-esterno, una trasformazione in "serra" artificiale che ripensa allo spazio e alla relazione dell'uomo con esso.

Nel 2009, il gruppo partecipa ad *ON. Luci di pubblica piazza*, un progetto di arte pubblica che realizza installazioni e interventi appositamente pensati per luoghi specifici della città

442 *Ibidem*

443 D'ALONZO C., *Luxflux*, 2008 in <http://www.zimmerfrei.co.it/?p=858>

di Bologna. Nella nota piazza universitaria della città, Piazza Verdi, *ZimmerFrei* interviene attraverso un'installazione luminosa ispirata ai candelieri della moschea Blu di Istanbul. L'opera è concepita come un lampadario domestico, una scenografia luminosa che per due mesi ha fatto luce sulla piazza:

Piazza Verdi è sentita come appartenenza esclusiva ed escludente da molti e diversi gruppi di persone: “questa piazza è nostra” lo dicono sia gli studenti che i baristi, i pensionati e i senza fissa dimora che abitano i portici (e i cani degli uni e degli altri sono fatalmente attratti dagli stessi intensi odori di tutto l’isolato), i melomani e i politici che vanno al teatro Comunale, gli spacciatori e cleptomani di biciclette, i poliziotti e i carabinieri, i presidi di tutti gli orientamenti politici e i gazebo di tutte le attività economiche. E’ una piazza che contiene tutti i nostri presenti. Dato che tutto questo siamo noi e questa è la società che insieme abbiamo creato, invece che privatizzare lo spazio pubblico, blindarlo o denigarlo potremmo semplicemente starci dentro e prendercene cura. Come se fosse casa nostra. [...]. Un intervento artistico che usa un elemento impalpabile come la luce e il colore della luce può riorientare lo sguardo, far sollevare la testa dal selciato e dalle sue insidie, può influire sulle sensazioni, sui giudizi e sulle idee (anche solo: ma guarda! mi piace, non piace, io avrei fatto così, cosà, quello che mi piacerebbe sarebbe...). In piazza Verdi non occorre fare grande pubblicità perché tutti reagiscono immediatamente, è un luogo vivo, sensibile e irritabile come un nervo scoperto.⁴⁴⁴

LKN Confidential (2010) è l'opera più complessa fino a quel momento: si tratta di uno dei video del progetto *Temporary Cities*, che dal 2010 fino al 2016, ritrae le città attraverso uno sguardo filmico intimo, realizzato in alcuni quartieri del posto, in piazze o in una sola strada, come avviene in *LKN Confidential*. Girato in un quartiere di Bruxelles, rue de Laeken/Lakensestraat, è simbolo della decadenza commerciale; finita la belle époque degli anni Sessanta, il video racconta la via, attraverso le sue numerose botteghe e negozi, tramandati da generazioni, famiglie di panettieri, barbieri, prostitute, antiquari che, nel documentario, sono intervistati all'interno dei luoghi commerciali o delle loro abitazioni. Attraverso le domande dirette rivolte da *ZimmerFrei*, gli abitanti raccontano il passato e il presente, e si interrogano sul futuro delle loro attività. La città è osservata da un unico punto di vista di grado zero, lo sguardo è determinato nettamente e tutto si mostra a portata di mano, fin troppo vicino. La telecamera entra ed esce dai negozi e questo continuo

444 ANGELOTTI M., *ON. ZimmerFrei*, 2010 in <http://www.zimmerfrei.co.it/?p=864>

trapasso introduce un tema delicato, che tocca il tabù della morte:

«ZF – Do you ever think to how this place would be without you?
SHOP TENANT: What do you mean, after death? The World Without Me?
ZF – This is the Harry Potter’s film... Did you see Lovely Bones as well?
SHOP TENANT: After death I will not think any more. The other people will think at my place. Will you think about me?»⁴⁴⁵.

Il video ha un taglio nettamente caratterizzato: i suoni, che in sottofondo scandiscono di ripresa in ripresa le interviste, si accorpano quasi naturalmente ai colori delle riprese. Il tintinnio elettronico, che accompagna le inquadrature sui cani boxer, avvisa lo spettatore di non abbandonare la guardia, in modo che non cada dormiente nell'atmosfera delle immobilità delle vecchie botteghe, ma condivide con gli autori una visione antropologica del quartiere. *ZimmerFrei* compone un saggio, i cui protagonisti rivivono nella memoria il passato, nonostante siano costretti a bazzicare il presente. Ne deriva una sensazione duplice, che analizza, da un lato, l'aspetto grottesco delle vite degli altri, rimanendone poi fuori. Non c'è simpatia per gli abitanti di rue de Laeken, quanto piuttosto la volontà di studiare attraverso l'immagine la loro storia.

In una presa di visione a *campo largo*⁴⁴⁶, rientra l'ultimo lavoro di *ZimmerFrei*, un progetto di lunga data intitolato *Family Affair* e prodotto nel contesto del progetto europeo *Open Latitudes*⁴⁴⁷. Si tratta di un'interessante visione che gli artisti apportano al tema, fortemente contemporaneo, del rapporto tra il singolo componente di una famiglia e il resto. Vengono analizzati i rapporti tra generazioni di donne, tra padri e antenati, tra adulti *childfree*, che abitano diverse città dell'Europa. Il progetto prende le mosse da alcuni interrogativi riguardo a come vivono le famiglie contemporanee, quali luoghi e quali tempi decidono di frequentare e di organizzare insieme, quante gioie, decisioni, scelte e difficoltà condividono, con l'obiettivo di costruire un *epos contemporaneo* della quotidianità. In ogni città coinvolta (Losanna, Gand, Milano, Terras Novas, Budapest, Valenciennes, Varsavia,

445 ZIMMERFREI, *LKN Confidential*, 2010 in <http://www.zimmerfrei.co.it/?p=203>

446 Non è un caso che la personale del gruppo del 2011 al MAMbo di Bologna sia intitolata così. Lo sostiene Piersandra Di Matteo quando mette a confronto la serie *Family Affair* e *Panorama*, oltre che *Temporary Cities*: «Qui campo largo e primissimo piano finiscono per essere modi per operare colpi di mano nell'ordine del visibile, modi per restare attaccati all'esperienza – vera o immaginaria fa poca differenza» in DI MATTEO P., *Storie di parentela secondo ZimmerFrei* in «Doppiozero», novembre 2016 in <http://www.doppiozero.com/materiali/storie-di-parentela-secondo-zimmerfrei>

447 *Open Latitudes* è un network europeo che promuove lo sviluppo di nuove forme comunicative nel campo delle performing arts. Cfr. <http://latitudescontemporaines.com/european-project/>

Lille)⁴⁴⁸, c'è una struttura ospitante che si occupa di organizzare un laboratorio creativo di tre settimane, aperto fino a dieci famiglie residenti. I risultati di questo esperimento sono poi filmati dal gruppo e montati attraverso un approccio antropologico alla materia. Si tratta di un progetto di teatro documentario che, sebbene prenda le mosse dal medesimo format, si sviluppa, tuttavia, in risultati differenti. Nel caso di *Family Affair | Milano*, il gruppo indaga sulla questione fratellanza/sorellanza che coinvolge cinque nuclei familiari: come si può immaginare, le famiglie non sono tutte tradizionali, anzi! E per sottolineare l'eterogeneità delle esperienze, le storie sono affidate al racconto collettivo, mentre un componente della famiglia racconta cosa succede tra fratelli e sorelle. La visione dello spettatore si vuole allora necessariamente accogliente, poiché non esiste una sola verità, ma essa si fa corale:

Quest'operazione di dissociazione e sovrapposizione tra *chi narra* e *chi è narrato* da una parte, e tra voce e immagine dall'altra è funzionale alla forma partecipativa del progetto ed interessante come scelta registica da parte di Anna de Manincor. L'io narrato vive sia come immagine in un video proiettato in formato maxi sullo fondo della scena mentre è ritratto a occhi chiusi nel proprio ambiente domestico, sia come *presenza* reale ma muta, al centro del palcoscenico. L'io narrante è affidato invece ad un'altra persona, lì accanto. In cuffia la coppia ascolta la registrazione audio originale, in cui ovviamente io narrato e io narrante coincidono nella stessa persona. A turno, l'uno ripete ed enuncia le vicende biografiche dell'altro, in sincrono alla voce originale o in leggera differita.⁴⁴⁹

448 ZimmerFrei si è occupata: a Lille della vita in famiglia dei figli, a Valenciennes di padri single, a Budapest di maternità, a Varsavia del rapporto tra artisti performer e le loro famiglie, a Torres Novas di eredità, a Losanna di famiglie childfree, a Gand di spazi abitativi.

449 SORTE V., *Family Affair, ovvero i nuovi ritratti di famiglia di Zimmerfrei* in «PAC magazine», novembre 2016 in <http://www.zimmerfrei.co.it/?p=1680>

4.2 Il Laboratorio Saccardi

Il Laboratorio Saccardi nasce a Palermo nel 2002, grazie all'iniziativa di quattro giovani siciliani outsider: Vincenzo Profeta (1977), Marco Barone (1978), Giuseppe Borgia (1978) e Tothi Folisi (1979). Il loro lavoro si concentra sulle vicende politiche, storiche e antropologiche dell'isola siciliana, per poi, negli anni a seguire, dedicarsi allo studio e alla critica di eventi vicini e lontani. Sono stati spesso tacciati di blasfemia e insulto gratuito, poiché lontani da un certo sistema dell'arte o, meglio, dal sistema di comunicazione visivo predominante.

Il nome Saccardi viene fatto derivare da Albert Saccardi, un pittore svizzero, un personaggio geniale, un artista eccentrico, vissuto in un periodo imprecisato del secolo scorso che, di fatto, però, non è mai esistito. I quattro artisti utilizzano la fotografia, il video, la pittura⁴⁵⁰ come mezzi di gioco e di divertimento scanzonato. Le loro prime opere fanno il verso alla storia dell'arte nella figura dei suoi rappresentanti contemporanei più noti (Van Gogh, Picasso, Fluxus, Warhol), mentre ne deridono l'importanza storica che quelli hanno assunto⁴⁵¹. Alla stregua dei colleghi del *Nuovo Futurismo*⁴⁵², il *Laboratorio Saccardi* sguazza nella cultura del pop, del fumetto, del colore, nella rivisitazione kitsch del cattivo gusto.

Nel 2005, si rendono protagonisti di una vicenda scomoda per la famiglia Elkann: per l'*Artissima* torinese di quell'anno, espongono una tela che rappresenta un riconoscibilissimo membro della ricca famiglia, colpito alla nuca da un meteorite, mentre si avvicina ad una montagnola di polvere bianca, alle spalle due quadretti con una zebra decapitata e un transessuale in una posa discinta. La tela, prontamente acquistata da amici di Lapo Elkann, verrà poi sostituita da un dipinto che rappresenta *Les demoiselles d'Avignon* in preda a spasmi⁴⁵³.

La pittura così dissacrante del gruppo trova ben presto il sostegno nel terreno fertile di

450 «La comune dei Saccardi è fricchettona al punto giusto, quanto basta per negarlo. Sulla tela le mani si alternano, i quattro dipingono a volte da soli, a volte tutti insieme, per rimanere fedeli alla regola che non ci sono regole» in NICITA P., *Laboratorio Saccardi* in «Flash Art», n. 256, agosto-settembre 2006, p. 68

451 Durante la mostra *remix*, tenutasi nel 2003 nella galleria *Pantaleone* di Palermo, gli artisti presentano alcune opere dai titoli insoliti come *Picasso ucciso da un elefante negro*, *Io che gioco a calcio con Van Gogh e Picasso*, *Mmerda di De Chirico* e così via. Alcuni articoli registrano le sensazioni immediate di alcuni giornalisti. Cfr. gli articoli sulla pagina web

<http://www.laboratoriosaccardi.it/laboratorio-saccardi-remix/>

452 Cfr. 2.2

453 <http://www.laboratoriosaccardi.it/artissima-torino/>

certa critica d'arte, come quella già incontrata negli anni Ottanta di Marco Meneguzzo. Quest'ultimo, ne cura il loro primo catalogo, *La biennale di Venezia*, una mostra tenuta nel 2006 presso la galleria di Antonio Colombo di Milano, in cui il *Laboratorio* presenta tele, sculture, video. Nell'analisi del critico, si punta il dito contro un certo sistema che, in maniera falsamente pudica, condanna un certo tipo di iniziative, ma è facilmente smascherata:

Solo il mondo dell'arte crede di avere altre regole, finge di scandalizzarsi e paradossalmente trascina con sé in questa incomprensibile *pruderie* tutti coloro che vi si avvicinano. Sembra incredibile, ma il solo territorio dove vige ancora totalmente l'ipocrita condizione formale (solo formale) del "politically correct" è il mondo dell'arte.⁴⁵⁴

Aleksandra Mir, artista polacca residente a New York, si trasferisce a Palermo nel 2007 e in quell'anno cura la mostra *Donna/Women*. Piccole tele, disegni, fotografie, un video propongono il tema della femminilità in chiave anti-femminista, raccontando il rapporto degli artisti del *Laboratorio Saccardi* con l'altro sesso in chiave ironica e critica.

Il 2008 è l'anno dell'attivazione presso il CERN di Ginevra dell'acceleratore di particelle, per provare l'esistenza del Bosone di Higgs, il *Laboratorio* si sente fatalmente coinvolto. I media, infatti, danno molto risalto all'esperimento fisico, «alimentando un atteggiamento confuso tra misticismo e tragiche aspettative»⁴⁵⁵. *Brâhmâcârya Dhammacakkappavattana Sutta pre Large Hadron Collider* è una performance, un happening hippy, che inscena un rito magico e scaramantico di protezione dell'umanità alle pendici dei monti Nebrodi nel tentativo di ovviare una imminente fine del mondo.

Nel corso dei Duemila, gli artisti, profondamente legati alla loro terra natia, studiano storicamente il loro territorio, rimanendo affascinati dall'aspetto antropologico che arricchisce l'isola. Tradizioni, usi e costumi legati al territorio del Meridione sono i soggetti del progetto, che prende in nome di *Sikania Rising*, in omaggio al popolo dei Sicani che abitava la parte centrale della Sicilia nel VIII secolo a. C. Nel contesto di *Sikania Rising*, il *Laboratorio* costruisce opere emblematiche come *La Robba* (2010), presentata anche alla

454 MENEGUZZO M., *Abbassare il tiro* in Idem (a cura di), *Laboratorio Saccardi. La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, (Milano, Antonio Colombo Arte Contemporanea, 2006), Publi Paolini, Mantova, 2006, p. 35

455 BARRECA L., LISSONI A., LO PINTO L., PAISSAN C., *Terrazza, artisti, storie, luoghi in Italia negli anni zero*, Marsilio, Venezia, 2014, p.367

Biennale di Shanghai del 2012. La robba era mezzo di trasporto molto comune fino al secolo scorso, un carretto sul quale erano dipinti i miti e l'epopea di Orlando e Rinaldo, un mezzo molto popolare utilizzato come strumento di divertimento e di istruzione attraverso la mediazione visiva. Da quella testimonianza storica, il *Laboratorio* approda al carretto contemporaneo, mentre dipinge, sostituendo gli antichi con i contemporanei, i paladini della giustizia: *La Robba* è la storia dei magistrati, dei contestatori, dei semplici cittadini che hanno perso la vita per mano della mafia e di certa cultura mafiosa. La storia delle tragiche stragi (Portella della ginestra, l'assassinio di Peppino Impastato, la strage di Ustica, le stragi di Capaci e di via d'Amelio) non viene raccontata però in policromia come avveniva per le pitture del passato: le scene sono volutamente in bianco e nero, crude reminiscenze cromatiche che incolpano senza distrazioni i responsabili.

Nel contesto di *Sikania Rising*, il *Laboratorio* si interessa al caso di Gaspare Mutolo, ex mafioso e collaboratore di giustizia. Gli artisti curano, infatti, le sue mostre e mettono in evidenza il percorso di redenzione che l'arte può innescare attraverso dinamiche inconsuete. Nel 2011 il *Laboratorio* organizza e partecipa alla collettiva *Casa AUT*, nella dimora del noto capomafia Gaetano Badalamenti, mandante dell'uccisione, avvenuta nel 1978 a Cinisi, del giornalista attivista antimafia Peppino Impastato. Suggestionati dall'idea che i luoghi possano assorbire e restituire le energie dei loro abitanti, gli artisti fanno del luogo un simbolo di riqualificazione e di rinascita.

Nel 2013, il Laboratorio Saccardi si dimezza, Folisi e Borgia escono dal gruppo, mentre Barone e Profeta continuano sino ad oggi la loro attività artistica: «sentiamo il bisogno di intraprendere nuovi percorsi. Di conseguenza ogni attività promossa dal gruppo a partire da oggi va attribuita ai componenti rimasti ai quali auguriamo buon proseguimento»⁴⁵⁶.

456 MARSALA H., *Il Laboratorio dimezzato. Cambiano volto i Saccardi, i quattro siciliani politicamente scorretti, che restano in due. Ma dopo la scissione, una bella accelerata. Più politica che mai* in «Artribune», 23.11.2013 in <http://www.artribune.com/tribnews/2013/11/il-laboratorio-dimezzato-cambiano-volto-i-saccardi-i-quattro-siciliani-politicamente-scorretti-che-restano-in-due-ma-dopo-la-scissione-una-bella-accelerata-piu-politica-che-mai/>

4.3 A12

Il gruppo A12 è un collettivo di architetti che dal 2004 intreccia architettura, urbanistica, grafica e arte contemporanea. I componenti del gruppo si incontrano in realtà già nel 1993 a Genova, ma è dal 2003 che decidono di unirsi sotto uno stesso studio, *A12 Associati*, con sede a Milano⁴⁵⁷. Gli attuali membri sono Andrea Balestrero, Gianandrea Barreca, Antonella Bruzzese, Maddalena De Ferrari. I loro progetti artistici si concentrano generalmente nel campo dell'urbanistica, accordata ad un certo tipo di situazione che l'architettura interpreta e rende fruibile a tutti. L'interpretazione dei luoghi e l'origine degli spazi contemporanei sono indagati attraverso un approccio ludico, che permette di appropriarsi della città con installazioni o allestimenti che interrogano la posizione dell'uomo nell'ambiente che lo ospita e lo circonda⁴⁵⁸. Il gruppo è interessato alle trasformazioni che subiscono le città attraverso le loro architetture, in rapporto all'ambiente sociale e culturale in cui si collocano. Invece di utilizzare i metodi d'indagine classici dell'architettura, il gruppo è pronto a colloquiare con il luogo e la sua geografia attraverso i comportamenti, i suoni, i rumori, i sogni di chi li abita.

Uno dei primi interventi del gruppo è *Epidemie Urbane* (2007), sviluppato nel contesto della Biennale dei giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo, tenutasi a Torino. Per circa una settimana, *A12* ha distribuito sulla superficie della città 20.000 cubi di cartone colorato, che sono subito divenuti oggetti del desiderio. In realtà, l'installazione aveva lo scopo di dimostrare quanto i cubi fossero il simbolo di simulacri vuoti, oggetti comuni svuotati della loro importanza, un po' come spesso sono gli oggetti nelle grandi città⁴⁵⁹. Come le colonne di Buren al Palais Royal di Parigi, da cui indubbiamente traggono ispirazione, le *Epidemie Urbane* non lasciano indifferenti gli abitanti di Torino, anzi: l'opera è concepita proprio per interrogarsi sulla dimensione collettiva dello spazio e fino a che punto il singolo si lascia contaminare dal e nel contesto pubblico⁴⁶⁰.

457 *A12* si riferisce ad A come Architettura, 12 come il numero originario dei componenti, oggi ridimensionato a sei.

458 Il medesimo approccio *situazionista* è portato avanti da altri collettivi progettuali: *Stalker*, *Cliostraat*, *maO*, *2A+P*. Cfr. NIEDDU A., *Intervista* in «(h)ortus. Rivista di architettura», n. 11, ottobre 2007 in http://www.vg-hortus.it/index.php?option=com_content&view=article&id=84:tre-interviste-cliostraat-stalker-a12&catid=2:scritti&Itemid=15

459 PIOSELLI A., *Indizi urbani* in NORESE G., *Oreste alla Biennale*, Charta, Milano, 2000, p. 180

460 Il desiderio di uscire dai limiti imposti dall'architettura urbana accomuna le *Epidemie* a *Specchi*, un'installazione diffusa nella città di Reggio Emilia. Qui, sono disposti su alberi, marciapiedi, insegne, angoli delle strade, in un teatro, in una biblioteca e in molti altri luoghi connotati frammenti di specchi

L'intrusione nel contesto urbano interroga il pubblico dell'arte anche in confronto ad elementi desueti, ma ricchi di storia, come le antiche porte d'ingresso delle città. Il gesto quotidiano di passare attraverso le porte non è più un rito, un'entrata e un'uscita da due realtà distinte, nettamente contrassegnate. Con *cwh 4000* (2001), una delle porte di Torino non passa inosservata: l'installazione consta di due spazzole verticali per autolavaggio, continuamente in movimento grazie ad un motore elettrico. Il progetto prevede anche due lampade stroboscopiche alle basi delle spazzole e un commento sonoro. Oltre a sensibilizzare sull'uso massiccio e smodato dell'automobile, il progetto mira a restituire una valenza alle porte storiche della città di Torino per mezzo di un meccanismo simbolico che ne esalta l'importanza.

Nel 2003, *A12* acquista una vetrina importante: nei Giardini della Biennale di Venezia, in occasione della 50^a Esposizione Internazionale d'Arte, il gruppo realizza un padiglione temporaneo italiano, intitolato *La Zona*. Il padiglione è disegnato per essere sfruttato secondo due principi: la visita all'interno del padiglione e il ristoro all'esterno. La morfologia interna accoglie la curatela di Massimiliano Gioni nelle opere degli artisti Micol Assaël, Patrick Tuttofuoco, Diego Perrone, Alessandra Ariatti e un video di Anna de Manincor degli *ZimmerFrei*. L'esterno è strutturato come una piazza, uno spazio rialzato dalla superficie, spaziosa e conviviale in cui i visitatori si incontrano, dialogano, si riposano. L'opera è una costruzione effimera che si confronta con le costruzioni ottocentesche che caratterizzano lo spazio espositivo dei Giardini. Secondo il curatore del Padiglione italiano:

Sospesa tra fuga e concentrazione, l'architettura degli A12 riflette le ansie e le speranze di un'intera generazione di artisti contemporanei, divisi tra il bisogno di sentirsi connessi, dispersi e il desiderio di rinchiudersi in un mondo a parte.

Sfuggente, quasi afasico, il padiglione progettato dagli A12, sfiora appena il terreno, non getta fondamenta, come a suggerire un'identità mobile, effimera, che potrebbe essere ricreata altrove.⁴⁶¹

che invitano i cittadini a riflettere sulla propria presenza all'interno di quelli e sulla suggestione che ne deriva: «L'inserimento degli specchi apre la possibilità della costruzione di un nuovo spazio, mentale, dove ripensare alcuni di questi rapporti. In alcuni casi costruisce nuovi spazi o propone nuovi usi. O forse, più modestamente, permette anche solo di rifarsi il trucco» in A 12, *Specchi* (1997) in http://www.gruppoa12.org/specchi/specchi_01.htm

461 GIONI M., *La Zona* in BONAMI F. (a cura di), *Sogni e conflitti – La dittatura dello spettatore. La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, La Biennale, 15 giugno-2 novembre 2003), Marsilio, Venezia, 2003

Nella primavera del 2006, *A 12* inaugura presso la galleria genovese Pinksummer una personale intitolata *Heebie Jeebies*. Il titolo si riferisce ad una espressione colloquiale inglese, riferibile alla prima metà del '900, che sta ad indicare un disagio psicologico, una situazione di ansia, di disturbo psichico. Nell'invito alla mostra, il gruppo associa a questo titolo un ritratto di Blaise Pascal, noto anche per i suoi studi, *Saggio sulle coniche e Trattato del vuoto*, volti a verificare l'esistenza del vuoto. Il gruppo sostiene che a seguito della caduta di Pascal da una carrozza fosse diventato ossessionato dall'idea di sprofondare, costringendosi d'ora in poi a viaggiare sempre tra due supporti, posti ai due lati del suo corpo⁴⁶².

La mostra considera allora il ruolo da protagonista che lo spazio ricopre quando viene negato: l'allestimento presenta una serie di "amuleti" che vengono solitamente utilizzati contro le fobie legate allo spazio. Ecco allora una parete portatile che sostiene nei momenti di vertigine, un correttore di grate per esorcizzare il timore di cedere al vuoto, una camicia di debolezza per affrontare, in due, percorsi della vita impervi, un metro di legno multiplo che riconduce a spazi conosciuti quelli immediatamente dispersivi. Tutti questi oggetti creativi rientrano nella capacità del gruppo di modulare lo spazio attraverso una interpretazione specifica, declinata a seconda di chi quell'ambiente lo utilizza e lo percepisce: «Le relazioni che si instaurano sono assolutamente personali e spesso insondabili. Come le fobie, e i modi per allontanarle»⁴⁶³. Le opere parlano di una prospettiva in cui natura e urbanizzazione non sono necessariamente contrastanti e in cui le paure dell'uomo sono superate attraverso la condivisione e l'accettazione⁴⁶⁴.

La centralità del fruitore nel processo di creazione e di trasformazione dello spazio, che caratterizza *Heebie Jeebies*⁴⁶⁵, si ripresenta in *Sala/Saal* (2006), un'installazione presentata in occasione di una collettiva al Museion di Bolzano. Qui, lo spettatore vive un'esperienza straniante poiché, nel corso dell'esposizione, incontra per due volte di seguito la medesima camera, la sala appunto, perfettamente duplicata dal gruppo in due ambienti differenti del museo. Infatti, la disposizione degli oggetti, la carta da parati, la luce, le sedie sono perfettamente uguali, mentre danno vita ad un déjà-vu disorientante e ad una reazione di

462 Comunicato stampa della mostra *Gruppo A 12 - Heebie Jeebies* in <http://www.pinksummer.com/comunicato-gruppo-a12-heebies-jeebies/>

463 *Ibidem*

464 ROTA E., *A 12* in «Flash Art», n. 258, giugno-luglio 2006, p. 126

465 RAGAGLIA L., *Contro l'anestetizzazione* in Eadem (a cura di), *Group therapy*, catalogo della mostra, (Bolzano, Museion, 16.09.2006-7.01.2007), Museion, Bolzano, 2006, p. 26

meraviglia. Si intuisce allora l'invito del gruppo a non considerare lo spazio autoreferenziale, circondato dall'aura dell'autorialità: all'opposto, la riproducibilità dello spazio induce a riflettere sulle infinite possibilità che la nostra relazione al mondo ci pone⁴⁶⁶.

Nel contesto di *Cantieri d'Arte*, un progetto teso a valorizzare il rapporto tra giovani artisti e il territorio laziale, si svolge a Viterbo *Visioni Urbane Contemporanee*, un cantiere artistico aperto che coinvolge alcuni artisti emergenti italiani⁴⁶⁷. Il gruppo *A12* realizza per l'occasione un'opera permanente che fa della *visione* una sinestesia: all'interno del contesto urbano, in una delle piazze più importanti della città, piazza del Sacratio, inserisce un'installazione sonora intitolata *-14,86* (2008). A quasi quindici metri di profondità rispetto alla superficie pedonale, scorre il fiume Urcionio, intubato nel primo dopoguerra e nelle cui anse si rifugiarono i cittadini viterbesi durante i bombardamenti degli Alleati nella Seconda Guerra Mondiale. La presenza del fiume nelle viscere della terra è avocata attraverso «una sorta di zoom acustico, il rumore scrosciante dell'acqua (registrato alla fonte sul Monte Palanzana) permea dal terreno grazie ad un imbuto di acciaio inserito nel terreno, come fosse un megafono della voce liquida del fiume»⁴⁶⁸. L'intervento del gruppo è semplice, ma geniale come la restituzione al cittadino del luogo del suo passato, un pezzo di città perduta. Non a caso il progetto di *A12* è stato inserito in un contesto pedonale: infatti, qualsiasi cosa che avviene nello spazio pubblico non prescinde dall'interazione e dalla relazione con chi in quel luogo ci vive. L'opera è completa appunto quando viene ascoltata e quando da quella si riscopre la recente storia locale. Se vogliamo, è una sorta di

466 Nel comunicato stampa di *Heebie Jeebies*, A 12 riflette proprio a questo proposito e, in particolare, in quale misura la metropoli, intesa come astrazione culturale, si contrapponga alla natura ideale: « [...] l'immagine, mediamente piuttosto stereotipata e ottocentesca, che abbiamo della natura, come ci insegna la storia dell'architettura del paesaggio, è quanto di più sofisticatamente artificiale si possa immaginare. Nella natura probabilmente dureremmo assai meno che nelle nostre poco rassicuranti metropoli, tant'è che alcune fobie legate allo spazio, magari provocate dallo "stress della vita moderna", potrebbero essere riconducibili a ricordi ancestrali legati ad un istinto di sopravvivenza. La natura, quella vera, uccide! L'estetica dello spazio sembra correlata agli equilibri sociali di un'epoca. La prospettiva rinascimentale in cui tutte le linee convergevano verso un unico punto di fuga è estremamente rassicurante, mentre la sensibilità nevrotica che caratterizza l'architettura dal barocco fino alla modernità, in cui il vuoto si manifesta spesso come nulla, destabilizza. Credete che si possa leggere la psicologia dei tempi attraverso un'attenta analisi architettonica e urbanistica.

Lo spazio costruito è un prodotto culturale come altri. In quanto tale contiene informazioni sulla società che lo ha generato ed è passibile delle più disparate analisi, interpretazioni ed esegesi. Per noi è essenziale non dimenticare che qualsiasi atto analitico è condizionato sia dal suo oggetto che dal soggetto che lo compie» in <http://www.pinksummer.com/comunicato-gruppo-a12-heebies-jeebies/>

467 BENUCCI M., TRULLI M., ZECCHI C. (a cura di), *Visioni urbane contemporanee*, catalogo della mostra, (Viterbo, 2008), Gangemi, Roma, 2008

468 TRULLI M., ZECCHI C., *Se la città si smarrisse nella neve* in *Ivi*, p. 16

valorizzazione sia dei luoghi sia della tradizione che questi raccontano⁴⁶⁹.

L'installazione è carica di valori simbolici, per esempio ricorda lo scrosciare controllato e geometrico delle fontane antiche, tipiche del territorio laziale e pone una riflessione sul valore che nell'urbanistica contemporanea e, più in generale, sulla capacità dell'uomo di saper ancora ascoltare la natura, che ha voluto in tempi recenti sotterrare. Il sistema sonoro creato dal gruppo invita il cittadino ad avvicinarsi per ascoltare l'acqua del fiume e lo considera non soltanto come soggetto percettivo, ma come soggetto sociale.

Il gruppo *A12* è ancora oggi attivo e prolifico: si ricordano in ordine di tempo, l'intervento per la mostra milanese *Atrii* del 2015, in cui il gruppo ha studiato le tipiche guardiole italiane oggi ormai quasi del tutto scomparse, e il progetto espositivo e commerciale *Arno* del 2016, teso a promuovere un nuovo immaginario collettivo del fiume toscano, legato alla sua vegetazione e agli animali che ospita.

469 Un intervento simile è quello di *Deep Garden* per la Biennale Architettura di Venezia del 2008: puntando ad una presa di coscienza del territorio da parte di turisti ed abitanti, l'opera ha la pretesa di muovere alla promozione e alla valorizzazione del luogo. Il giardino, immerso all'interno della laguna, sulla Fondamenta di Sant'Elena, è nascosto da pannelli specchiati che riflettono la fragilità del capoluogo veneto e nascondono simbolicamente un tesoro.

4.4 *Blauer Hase*

Blauer Hase nasce nel 2007 dall'incontro di alcuni giovani studenti del corso triennale in Arti Visive presso lo IUAV di Venezia. Mario Ciaramitaro, Riccardo Giacconi, Giulia Marzin e Daniele Zoico condividono la volontà di creare un collettivo e di unire gli interessi di ognuno per un progetto comune. Il collettivo nasce con l'intento di proporre nuove forme sperimentali di produzione e di fruizione.

Hic sunt Leones (2007) è la loro prima mostra, fortemente connotata in base al luogo che la ospita, Ca' Corniani degli Algarotti, un palazzo storico veneziano, disabitato da anni, che solo l'anno dopo sarà restaurato. Il titolo si riferisce infatti alle terre inospitali e non ancora esplorate sulle cartine delle antiche mappe latine. L'impossibilità di modificare gli spazi e di allestire l'ambiente secondo la libertà espressiva ha indotto gli artisti ad approfittare della storia del palazzo, dei suoi oggetti, della sua antichità per evocare dei racconti che partissero dal presente e lambissero le origini del palazzo. La forma della mostra si articola in base agli oggetti già presenti nell'abitazione e l'apporto del collettivo è stato piuttosto quello di firmare l'allestimento degli spazi, di per sé altamente narrativi.

Nel 2008, il collettivo diventa borsista presso gli atelier della Fondazione Bevilacqua La Masa, esperienza attraverso cui il collettivo ha modo di partecipare ad alcune mostre vestendo i panni non soltanto degli artisti, ma anche dei curatori, oltre che allestitori e critici: «Ci siamo appropriati di un “territorio” a metà tra i curatori e gli artisti, dove la nostra attenzione si focalizza spesso su come accogliere il pubblico e con cosa invitarlo a confrontarsi. In questo senso desideriamo che l'attenzione non sia né su di noi come artisti, né sulle scelte che facciamo come curatori, ma sulla situazione stessa, sull'evento»⁴⁷⁰.

Nel corso della residenza alla Bevilacqua La Masa, i *Blauer Hase* hanno dato vita a *Forniture Music* (2009), un progetto espositivo che indaga la dimensione domestica degli interventi artistici e la possibilità di entrare in relazione con luoghi altamente caratterizzati. In occasione dell'esposizione dei lavori, il gruppo presenta anche un libro che reca la medesima titolazione⁴⁷¹: non si tratta di un catalogo della mostra ma di uno strumento per la ricerca. Attraverso le interviste del collettivo a importanti figure del panorama artistico

470 VIRGA M.G., *Intervista al collettivo Blauer Hase*, 2013 in <http://www.balloonproject.it/intervista-al-collettivo-blauer-hase/>

471 Cfr. <http://www.blauerhase.com/index.php/textspubli/furniture-music-/>, per una consultazione diretta e completa del volume

internazionale, tra gli altri Gillo Dorfles, Stefano Boeri, Eva Marisaldi, Hans Ulrich Obrist, le voci del contemporaneo raccontano della produzione di oggetti in spazi domestici, da oggetti di design a forme di esposizione ibride.

Parallelamente allo studio e al lavoro in occasione di *Forniture Music*, gli artisti intraprendono un progetto ambizioso: intitolato *Rodeo* (2009), figura come una serie di eventi espositivi, svolti una volta al mese per un anno. Il progetto è costruito come una sorta di investigazione sulla natura dell'esposizione, spingendo all'estremo alcune variabili. L'ispirazione viene fatta derivare dal film *The five obstruction* (2003) di Lars von Trier e Jørgen Leth. Il caso cinematografico in cui il regista detta delle regole di produzione e di ripresa ferree, è traslato da *Blauer Hase* nel contesto artistico. *Rodeo* può definirsi come un progetto sperimentale, la cui struttura è in continuo divenire, mentre la forma prende avvio in base alle caratteristiche che le vengono imposte e alle variabili che le succedono. Le dodici piccole mostre che Palazzo Carminati ospita per un anno intero nella propria sede, coinvolgono moltissimi artisti e curatori, ai quali *Blauer Hase* chiede di intervenire attivamente nello spazio con la pretesa che essi seguano regole loro imposte. Nell'ultimo intervento, è il collettivo che si occupa di seguire tutte le regole che le rispettive figure coinvolte nei mesi dettano loro. Ospitato nella sede milanese di Viafarini, l'evento finale di *Rodeo* regola le labili soglie su cui il gruppo decide di stabilizzarsi, tra una pratica curatoriale inusuale e un ruolo artistico che di per sé sarebbe per loro limitante.

Tra il 2010 e il 2015, *Blauer Hase* comincia una pubblicazione che, nel corso di cinque anni, raccoglie un numeroso gruppo di artisti da tutto il mondo chiamati a confrontarsi sul tema del paesaggio. La rivista, intitolata appunto *Paesaggio*, è curata dal collettivo senza però alcun loro apporto saggistico: essa riflette la predisposizione del gruppo a miscelare il compito della curatela e quello dell'aspirazione artistica. I numeri, che si succedono negli anni, raccolgono i saggi di quegli artisti, in alcuni casi anche non più in vita, che si sono confrontati con lo spazio naturale, senza alcun contributo visivo⁴⁷².

Attualmente, il collettivo è impegnato nelle edizioni di *Helicotrema*, un festival sonoro che presenta le opere di artisti e autori internazionali. Affascinati dalla possibilità di traslare il circuito di fruizione cinematografica in fruizione sonora, *Helicotrema* si sviluppa in differenti sessioni di ascolto collettivo. Curato in collaborazione con Giulia Morucchio, il

472 Tutti i numeri della rivista sono consultabili online all'indirizzo web <http://www.blauerhase.com/index.php/project/paesaggio/>

festival si pone l'obiettivo di riscoprire, in maniera anacronistica, i momenti conviviali di ascolto, come succedeva nei primi decenni delle trasmissioni radiofoniche. Con l'avvento della televisione e la diffusione di questa nelle case di tutti, si sono persi quei momenti di convivialità che *Helicotrema* si pone di riproporre sotto forma di un'indagine contemporanea: «In che modo le modalità di ascolto collettivo possono essere riattivate nella società contemporanea? Come può essere declinato lo spazio per tale ascolto? *Helicotrema* intende riflettere sulla morfologia stessa di questo ascolto, in una nuova forma di fruizione che non coincida con la forma concerto e che sia più vicina alla forma della proiezione cinematografica»⁴⁷³. La prima edizione del festival si tiene nella cornice veneziana della Serra dei Giardini durante la metà di giugno 2012, mentre la seconda è ospitata l'anno seguente all'Auditorium Parco della Musica di Roma, grazie alla collaborazione con il MACRO. In quella sede, il festival si svolge nell'arco di alcuni giorni e viene declinato in sessioni di ascolto che portano alla discussione e all'interazione dei partecipanti. In collaborazione con Rai Radio 3, una parte delle sessioni audio viene trasmessa radiofonicamente, ottenendo così una vasta eco nazionale. In collaborazione con Rai Radio 3, il collettivo presenta la terza edizione del festival a Milano, presso Viafarini DOCVA e Care of DOCVA, presso l'Istituto dei Ciechi di Milano e la Fonderia Artistica Battaglia. Come nelle precedenti edizioni, anche in questa numerosissimi sono i contributi degli artisti, tanto che il Festival continuerà a ripetersi nel 2015 e 2016, toccando differenti luoghi della penisola. La programmazione si arricchisce, oltre alle sessioni di ascolto, anche di «percorsi auditivi in cui si alternano opere sonore, audiodrammi, auditeatro, radiodocumentari, paesaggi sonori, poesia sperimentale e vari formati basati su una componente acustica»⁴⁷⁴.

473 BLAUER HASE, *Helicotrema*, 2012 in <http://www.blauerhase.com/index.php/project/helicotrema/>

474 TARSI P., *Tutte le forme dell'audio* in «Artribune» 24.09.2015 in <http://www.artribune.com/tribnews/2015/09/tutte-le-forme-dellaudio-al-via-a-mestre-il-festival-helicotrema-che-da-questanno-diventa-itinerante-e-punta-su-firenze-e-venezial/>

4.5 La “street art” dei *Guerrilla Spam*

*Quando ripetiamo all'infinito un'azione, continua,
stiamo sottraendo un fenomeno al caso.
Decidiamo che il caso non esiste,
che tutto può essere compreso e dominato.*

G. Vasta

Come si legge dal loro sito web⁴⁷⁵, il gruppo di street artist *Guerrilla Spam* nasce tra il 2010 e il 2011 dall'incontro di alcuni studenti dell'Accademia di Belle Arti di Firenze. Preferendo un approccio non istituzionale e programmato all'arte, il gruppo compie delle *guerriglie urbane*, invasioni spesso non autorizzate nello spazio pubblico come forma di produzione pubblicitaria non convenzionale che fa leva sull'immaginario collettivo. *Spam* si riferisce al nome della carne inglese pubblicizzata nel secondo dopoguerra in maniera così invasiva da portare all'odierno neologismo della pubblicità nel web.

Le opere di *SPAM*, come sono soliti firmarsi, sono disegnate a pennello su un supporto cartaceo che viene poi ingrandito in fase di stampa e puntualmente incollato per le strade delle città. Sin dalla nascita, le opere apportano un contributo critico che si alimenta di tematiche sociali e di interesse pubblico. La disinformazione, la massificazione dei contenuti, la povertà intellettuale, la massiccia presenza della televisione nella vita dell'uomo contemporaneo sono alcune delle questioni contro cui il gruppo argomenta. L'intento è comprensibilmente quello di sensibilizzare e provocare una reazione nello spettatore, inerme di fronte alla manipolazione dei media e sovraccaricato di informazioni. Nel mondo dell'arte, il mercato che regola le trattative finanziarie tiene in pugno il valore delle opere, in base alle strategie mediatiche e di marketing. Pensando alle opere vendute all'asta a milioni di dollari, la finanza incrocia l'arte nel preciso momento in cui il valore artistico, e dunque critico, si annulla e quello prettamente materiale prende il suo posto⁴⁷⁶. Il collettivo degli artisti fiorentini, partendo da una scelta non convenzionale, cioè quella di operare nell'ambito della street art e dei graffiti, dona un valore differente alle opere e le carica di una vena energica e genuina, prescindendo dagli indici di mercato⁴⁷⁷.

475 <http://guerrillaspam.blogspot.it/>

476 CAPASSO A., *Satisfaction. Seduzione, economia, arte*, Duepunti Edizioni, Palermo, 2011, p. 95

477 NOTO G., MICCICHÉ S.F., *Guerrilla Spam, Lavoro inedito site-specific per Place to Place* in BELFIORE S., CAPEGLIONI D.,... (a cura di), *Place to Place*, catalogo della mostra, (Venezia, Palazzo

Più che essere frutto di una scelta anacronistica, il gruppo redige un manifesto, regole di un'organizzazione segreta: «Guerrilla Spam nasce come spontanea azione non autorizzata negli spazi pubblici. Agisce in modo diretto, non invasivo, rispettando lo spazio come luogo di tutti. È anonimo, libero e autonomo. Il suo principale scopo è quello di comunicare con le persone»⁴⁷⁸.

Nella pubblicazione auto-prodotta *Tutto ciò che sai è falso* del 2012, il gruppo si racconta, pur senza presentare foto o i nomi dei componenti che rimangono ancora oggi anonimi⁴⁷⁹, e traccia una cronistoria dei primi due anni di azione.

Una delle prime opere che non riguarda letteralmente la strada, ma dialoga con il pubblico in una forma differente è l'azione del gruppo in due biblioteche pubbliche fiorentine. Nel giro di un pomeriggio, duecento fotocopie di *Lo studio nuoce gravemente al regime* (2011) vengono nascoste all'interno di duecento libri: «come prima cosa sono insoliti sia il luogo che le modalità dell'attacco, e come seconda cosa la bellezza di questo risiede nel fatto che l'attacco non si esaurisce una volta strappato il manifesto, come accade in strada, ma continua all'infinito sino che tutti i 200 disegni non saranno trovati. Possono passare mesi o persino anni finché l'ultima persona fortunata o sfortunata prenda un libro a caso e sfogliandolo trovi il messaggio intruso di SPAM»⁴⁸⁰.

Il vocabolario grafico di *SPAM* si mantiene tendenzialmente ricorrente: oltre alla denuncia televisiva, quella rivolta ai corpi maschili e femminili totalmente nudi, mutilati o marcescenti, onnipresenza certa nello sguardo annichilito dello spettatore. La *guerrilla* acquista maggiore visibilità con l'azione *Bevimi!* (2011), il lancio di cento sardine in acetato per la sensibilizzazione all'inquinamento delle acque e con *Fuorilegge chi beve* (2011), in merito al referendum che avrebbe deciso sulla privatizzazione delle acque pubbliche.

La modalità espositiva del gruppo è completamente indipendente, non si lega ad alcun

Malipiero, 17-22 febbraio 2014), Corso in Pratiche curatoriali, Venezia, 2014, p. 47-49

478 <http://guerrillaspam.blogspot.it/p/idea.html>

479 «L'anonimato è alla base di SPAM, anzi è la sua ragione di esistenza. Se SPAM non fosse anonimo, allora faremmo tutti gli artisti con nome e cognome [...]. Ciò che pensiamo, disegniamo e poi attacchiamo. [...] E tutto questo lo facciamo e lo continueremo a fare in modo anonimo, con la speranza che sempre più le persone siano interessate a non scoprire chi siamo, ma cosa facciamo» in GUERRILLA SPAM, *Tutto ciò che sai è falso*, Edizione indipendente, 2012, p. 38. L'anonimato caratterizza anche un altro gruppo italiano che si occupa di street art, di pittura e di scultura: *Canemorto* è un trio di artisti milanesi nati nel 2007, la cui estetica provocatoria e dissacrante riveste i muri delle città europee. Cfr. <http://www.canemorto.net/>

480 *Ivi*, p. 36

intermediario di galleria e per questo subisce anche i rischi di essere totalmente pubblica. Infatti, in alcuni casi, i manifesti vengono staccati e distrutti, considerati osceni o dissacranti. D'altra parte, «quello che tu crei non è più tuo, ma è del pubblico, e quindi diviene il pubblico il vero proprietario e fruitore dei tuoi lavori. Ed è per questo che devi essere disposto a farti fare tutto quello che il pubblico vuole fare»⁴⁸¹.

La dichiarazione di una presa di posizione chiara nei confronti dell'arte in vetrina porta il gruppo ad organizzare una mostra dei propri lavori completamente pubblica, nessuna galleria, nessun critica, nessuna pubblicità segue l'annuncio dell'evento, se non una breve conferenza stampa nella libreria Brac di Firenze. La mostra, tenutasi in un vicolo vicino al Ponte Vecchio, viene intitolata *La prima NON mostra NON autorizzata* e riesce ad ottenere successo grazie anche al sostegno di Clet Abraham, noto street artist francese, e alle numerose fotografie che blog e pagine Facebook collezionano.

Tra gli interventi più riusciti del 2012, si colloca *Così in cielo come in terra*, un'azione collettiva di distribuzione di santini raffiguranti il volto tumefatto di Pier Paolo Pasolini all'ingresso di dodici chiese romane. Proprio come le immagini votive che i fedeli prendono in cambio di un'offerta, sul retro del santino il gruppo scrive una preghiera laica, che fa appello alla libertà di pensiero e di espressione:

O glorioso Martire Pier Paolo Pasolini, Voi che in tempi di crudeli persecuzioni testimoniaste eroicamente col sangue e colla vita la Libertà d'Espressione, riguardate pietoso a noi che viviamo in mezzo a tanta peste di corruzioni e di vizi che ammorba il mondo, ed otteneteci la grazia di resistere vittoriosamente alle tentazioni e alle seduzioni del Conformismo, di soffrire con pazienza e forza le afflizioni e le prove di questa vita mortale per meritarcì l'eterna Consapevolezza di essere uomini liberi. *Amen*⁴⁸²

Tutta l'operazione acquista indubbiamente un forte carico simbolico, mentre erge a martire della contemporaneità lo scrittore proprio per la sua capacità di scombinare le gerarchie, detronizzando l'autorità di istituzioni che costruiscono ad hoc un certo tipo di verità⁴⁸³.

481 *Ivi*, p. 94

482 PELLICARI G., *Intervista a SPAM* in «Street Art Attack», 2013 in <http://streetartattack.blogspot.it/2013/11/intervista-spam-di-giada-pellicari.html>

483 I Guerrilla Spam ammettono inoltre la loro vicinanza intellettuale a Pasolini, che considerano stato imprescindibile per la loro formazione: «Una delle frasi che più amiamo di Pasolini è quella che recita “Io penso che scandalizzare sia un diritto, essere scandalizzati un piacere e chi rifiuta il piacere di essere scandalizzato è un moralista”. Sintetizza un po' tutto il nostro lavoro, che si fonda su immagini crude,

Nel corso dell'edizione 2013 di *Artissima*, una delle fiere d'arte più note e prestigiose a livello internazionale, i *Guerrilla Spam* organizzano un contro-festival, una pseudo fiera non autorizzata nel centro di Torino e la intitolano *Shit Art Fair*. In una galleria del Parco del Valentino, il gruppo posiziona circa centotrenta metri di installazioni cartacee, tutte riconducibili ad un unico progetto grafico che si nutre di critica al sistema mercantile dell'arte contemporanea. I collezionisti, le gallerie, i musei: nessuno è salvo, tranne chi si ribella al sistema imperante: «“La nostra ‘Shit Art Fair’ non vuole essere in opposizione alle fiere tradizionali, anche se di fatto ne criticiamo ogni meccanismo e logica, ma vuole essere la dimostrazione che è possibile fare ‘altro’, in un luogo pubblico, per la gente, senza biglietti di ingresso e senza finalizzare l’evento alla vendita e al guadagno”»⁴⁸⁴. La realizzazione dell'*attacco*, preceduta da mesi di preparativi, si svolge nel corso di una sola ora, nella notte del 6 novembre 2013 e, a differenza di altre occasioni, i manifesti non vengono deturpati e, anzi, acquistano sempre maggiore visibilità attraverso il passaparola e la documentazione online. Un fenomeno non istituzionale, come tutte le *guerrilla* ad opera del gruppo, fa indiscutibilmente parlare, e mette in moto una serie di meccanismi che si pongono fermamente contro il sistema dominante. Questo tipo di presa di posizione può essere interpretata a ragion veduta come un contributo alla democratizzazione dell'arte, attraverso un processo di fruizione che non necessita di alcun intermediario. La totale mancanza a monte di un filtro critico, contribuisce a rendere l'arte dei *Guerrilla Spam* del tutto *popular*, un canale libero, alternativo e di tutti. L'iniziativa riscuote così tanto successo che per l'anno seguente e quello dopo l'operazione si ripete, con il contributo di altri *urban artists*, provenienti da tutta Europa. In linea con il rispetto dei luoghi e degli spazi cittadini, gli artisti allestiscono i lavori in maniera del tutto provvisoria e reversibile. Per la prima volta, nel novembre del 2015, gli *Spam* decidono di esporre le proprie opere in uno spazio privato, una galleria gestita da Laszlo Biro, pseudonimo sotto cui ci cela un collettivo volto alla promozione artistica. In questa sede, *Spam* e lo street artist romano Hogle organizzano una mostra-installazione, intitolata *Camera ardente e cremazione delle*

alcune volte brutali, che, proprio perché poste sotto lo sguardo pubblico, innocente o prevenuto, del passante, possono essere talvolta fonte di scandalo o, comunque sia, di spiazzamento. Noi non vogliamo scandalizzare, ma solo produrre una riflessione. E anche le tematiche che affrontiamo sono in gran parte di matrice pasoliniana, basta pensare ai medium di massa, alla tv, al discorso sul potere, i corpi sottomessi, la civiltà industriale, la mercificazione consumistica» in *Ibidem*

484 GIRAUD C., *Tra tante fiere di merda, una che lo ammette anche nel nome* in «Artribune», 17.11.2013 in <http://www.artribune.com/tribnews/2013/11/shit-art-fair-tra-tante-fiere-di-merda-una-che-lo-ammette-anche-nel-nome-succede-a-torino-ancora-una-settimana-dopo-artissima-ecco-il-racconto/>

opere, in cui ogni giorno, per un mese, gli artisti decidono di incendiare una delle opere presenti in galleria, finché qualcuno non le sottrae al fuoco, comprandone una copia⁴⁸⁵. Lasciate le opere al loro destino effimero e fatale nella pratica artistica svolta in strada, gli artisti tentano di riprodurre il medesimo meccanismo, investendo l'artista del ruolo decisionale per un eventuale commercio o distruzione dell'opera. L'utilizzo del fuoco è poi un elemento simbolico, riconducibile all'ardore creativo che brucia dall'interno: insomma, i tentativi di distruzione nascondono tutt'al più l'intenzione di sperimentare in chiave metaforica il valore della creazione. Il tema che accomuna i disegni degli artisti è fortemente attuale e riguarda gli scandali sessuali, la corruzione del clero e gli abusi di potere di una certa frangia della chiesa cattolica. A questi, si lega poi la denuncia al sistema mercantile dell'arte contemporanea e la critica nei confronti di coloro che da street artist diventano le nuove star museali⁴⁸⁶.

Tra il 2016 e il 2017, gli *Spam* hanno continuato ad agire in strada, con l'intenzione di attirare lo sguardo del pubblico e di focalizzare la riflessione sulle capacità di comunicazione dello spazio. Con *Assedio* nel novembre 2016 a Torino, il gruppo si distacca dall'edizione ormai mainstream della *Shit Art Fair* e, coinvolgendo un gran numero di altri street artists, occupa e conquista gli spazi rivolti agli annunci pubblicitari. Armati di colla e posters, i componenti del gruppo affiggono i manifesti nel centro della città, compiendo metaforicamente un attacco alla sua pratica mercantile e riportando gli spazi pubblici alla dimensione del bene comune.

Uno degli interventi interessanti soprattutto per la reazione pubblica che ne è seguita è il caso del polittico stradale installato nella città di Siena. Ai lati della Madonna che sculaccia il Bambino, quattro santi in fac-simile, sgangherati e laidi, protagonisti della celebre invettiva del poeta senese Cecco Angiolieri. Poco dopo l'affissione, il volto, la mano minacciosa della Madonna e il Bambino vengono sfregiati, strappata la carta in zone circoscritte. Gli artisti allora riattaccano più volte il manifesto, ma gli atti vandalici si ripetono in modo pressoché identico. L'idea di dipingere l'atavica icona religiosa in chiave

485 Similmente a questa operazione, quella che i Guerrilla Spam progettano come la mostra finale della residenza artistica BoCS Art di Cosenza. Dopo dieci giorni di lavoro, il gruppo ha coinvolto i colleghi della residenza perché cancellassero l'opera *Ridimensionamento dell'Ego* (2016), dietro poi donazione in copie dello stesso lavoro e in dimensioni ovviamente ridotte. Dietro questa pratica sta la filosofia degli Spam che fa del feticcio, distruzione e dell'idea, condivisione. Cfr., PIGNATELLI J., *BoCS Art Cosenza. Artisti e autorialità* in «Artribune», 6.11.2016

486 BASILI G., *Intervista a Hogre*, 28.01.2015 in <http://dailystorm.it/2015/01/28/e-io-alla-street-art-gli-do-fuoco-intervista-a-hogre/>

rivisitata deriva da un dipinto di Max Ernst, *Madonna irriverente* (1926) e non rare nel corso della storia dell'arte sono le abrasioni della blasfemia. In questo caso, così contemporaneo e bruciante, l'opera degli *Spam* raggiunge l'obiettivo, fa parlare di sé e comunica incessantemente non soltanto un'urgenza artistica, ma la volontà di far scaturire una riflessione da parte del pubblico. L'immagine non è vuota né depauperata, anzi, proprio perché aggredita, diventa la referente del suo messaggio⁴⁸⁷.

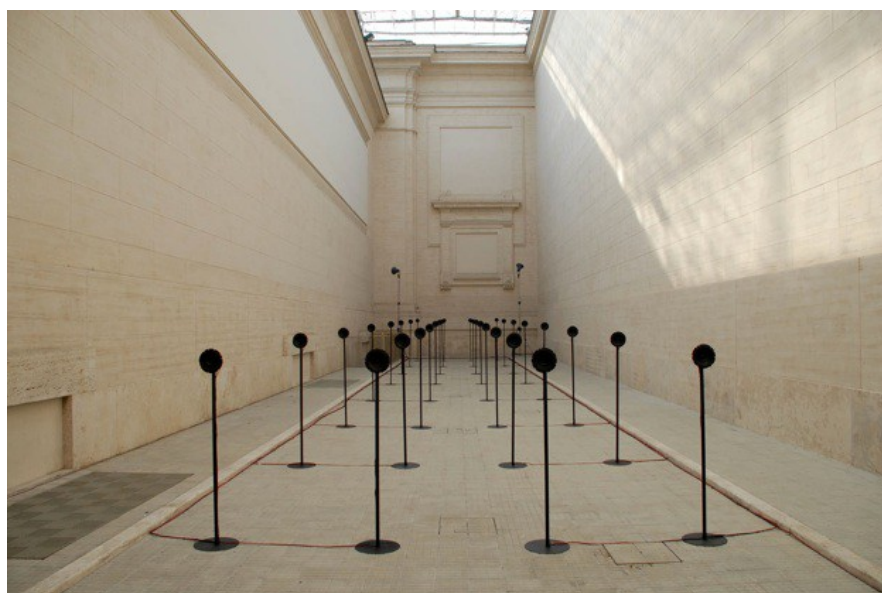
487 CARO M., *L'arte fa ancora il suo lavoro? Guerrilla SPAM e il caso senese* in «ziguline», 20.01.2017 in <http://www.ziguline.com/guerrilla-spam-e-il-caso-madonna/>

Illustrazioni al capitolo

- *ZimmerFrei*



ZimmerFrei, *Casa grande*, installazione in Piazza Verdi, Bologna, 2009



ZimmerFrei, *Everyday*, veduta dell'installazione, GNAM, Roma, 2008

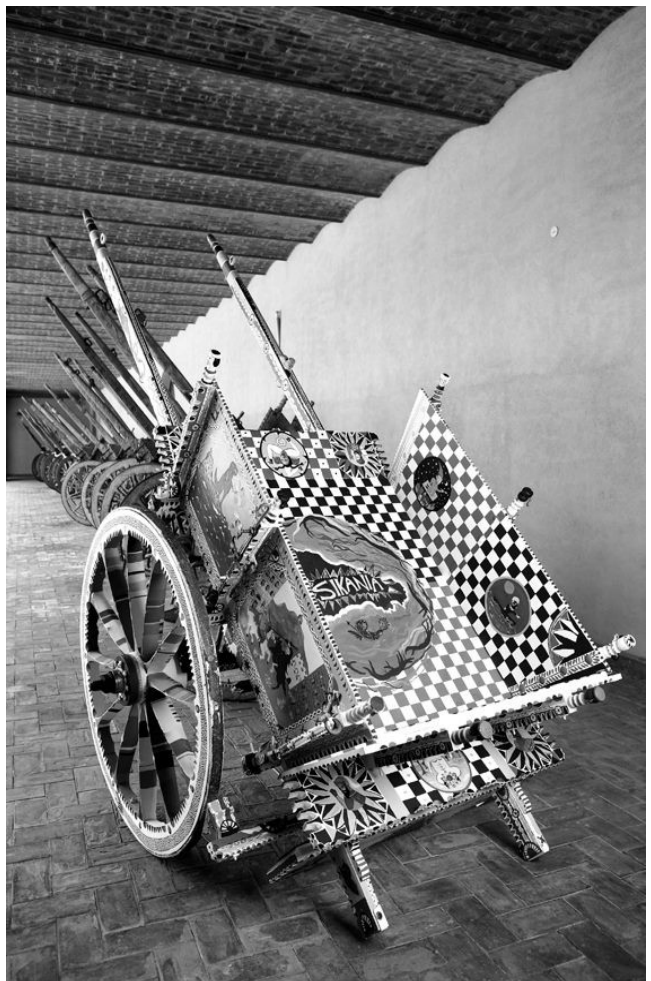


ZimmerFrei, *LKN Confidential*, frammento video, 2010

• *Laboratorio Saccardi*



Laboratorio Saccardi, *I ragazzi del gruppo fluxus*, tempera su tela, 2003



Laboratorio Saccardi, *La Robba*, 2010



Laboratorio Saccardi, *Brâhmâcârya*
Dhammacakkappavattana Sutta pre Large Hadron
Collider, performance, Monti Nebrodi, 2008

• A12



A12, *Epidemie urbane*, Torino,
1997



A12, *La Zona*, Giardini della Biennale, Venezia
2003



A12, -14.86,
veduta dell'installazione, Piazza del Sacrario, Viterbo, 2008

• *Blauer Hase*



Bidhata K.C., *Out of emptiness*, opera presentata nel contesto di Rodeo #11, 20,66 mt
S.L.M. per Blauer Hase, Palazzo Carminati, Venezia, 2009



Blauer Hase, *Helicotrema*, manifesto del Festival sonoro presso il Teatrino di Palazzo Grassi, Venezia, 2016

• *Guerrilla Spam*



Guerrilla Spam, *Bevimi!*, particolare, Firenze 2011



Guerrilla Spam, *Prima non mostra non autorizzata di Spam*, Firenze, 2011



Hogre+Guerrilla Spam, *Camera ardente*, veduta della mostra, Laszlo Biro, Roma, 2015



Guerrilla Spam, *Politico Senese*, 2016

Bibliografia

1980

BARILLI R., ALINOVİ F., DAOLIO R., *Dieci anni dopo: i nuovi nuovi*, catalogo della mostra, (Bologna, Galleria d'arte moderna, dal 15 marzo 1980), Grafis Edizioni, Bologna 1980

CARLUCCIO L. (a cura di), *XXXIX Esposizione d'arte. La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, La Biennale, 1 giugno - 28 settembre 1980), Electa, Milano 1980

CAROLI F. (a cura di), *Magico Primario*, catalogo della mostra, (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 16 novembre - 14 dicembre 1980, Siaca Arti Grafiche, Ferrara 1980

1981

ALINOVİ F. (a cura di), *Ora!*, catalogo della mostra, (Pescara, Galleria di Cesare Manzo, dicembre 1981 - gennaio 1982), Cesare Manzo, Pescara 1981

LUX S., MESSINA M. G., NIGRO C. J. (a cura di), *Linee della ricerca artistica in Italia, 1960-1980, II*, catalogo della mostra, (Roma, Palazzo delle esposizioni, 14 febbraio - 15 aprile 1981), De Luca Editore, Roma 1981

NARDONE D., *Arte Eventuale* in «Rivista di Psicologia dell'arte», III, n. 4/5, 1981, p. 48

1982

CHRISTOV-BAKARGIEV C., *Arte cieca e deprivazione visiva* in «Rivista di Psicologia dell'arte», anno IV, n. 6/7, 1982, pp. 87-110

MUSSA I., *La pittura colta. Alberto Abate, Roberto Barni, Ubaldo Bartolini, Carlo Maria Mariani*, Galleria Monti, Roma 1982

1983

ALINOVİ F., *Enfatismo*, in «Flash Art» n. 115, estate 1983, pp. 22-27

BALMAS P., *Gli anacron“ismi” dell'arte* in «Flash Art», n. 113, aprile 1983, p. 30

MENNA F., *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, 4 ed., Einaudi, Torino 1983

1984

CALVESI M., TOMASSONI I. (a cura di), *Anacronismo, Ipermanierismo*, catalogo della mostra (Anagni, Monte Frumentario, 19 febbraio - 30 marzo 1984), Marsilio, Venezia 1984

FALCI S., FONTANA S., MODICA P., *Sosta quindici minuti*, catalogo della mostra, (Roma, Galleria Lascala, 14 novembre-dicembre 1984), Il Bagatto Editrice, Roma 1984

LUX S., LODOLI M., ALBINATI E., *Antonio Capaccio, Mariano Rossano*, Il Bagatto Editrice, Roma 1984

MICACCHI D., *Nostalgie dell'antico e vuoto del presente: anacronismi ad Anagni* in «L'Unità», 18.03.1984, consultato il 10.12.2016

PARMESANI L., *Nuovo Futurismo* in «Flash Art», Milano, n. 119, marzo, 1984, p. 17

PIQUÉ F., *Angelo Casciello* in «Flash Art», n. 119, marzo - aprile 1984, p. 34

SALERNO G. B., *Ipermanierismo, Anacronismo. Si crea una mostra e il mercato* in «Il Manifesto», 28.02.1984, Torino, consultato il 10.12.2016

1985

CAPRILE L., *Luci inquietanti da un cimitero di dinosauri* in «Il Sole 24 Ore», 30 giugno-1 luglio 1985, p. 19

CIAVOLIELLO G., *Brown Boveri* in «Flash Art», n. 128, estate 1985, pp. 60-61

GATT G., *La Nuova Maniera Italiana* in «Flash Art», n. 124, gennaio 1985, p. 26

— *Ipermanierismo* in «Flash Art», n. 129, novembre 1985, p. 38

GENTILI C. (a cura di), *Anniottanta*, catalogo della mostra, (Bologna, Galleria comunale d'arte moderna; Imola, chiostri di San Domenico; Ravenna, Chiostri della Loggetta Lombardesca e Biblioteca Classense; Rimini, Castel Sismondo, Palazzina Mostre, Chiesa di Santa Maria ad Nives, 4 luglio - 30 settembre 1985), Mazzotta, Milano 1985

HAKS F., *Nuovo Futurismo*, catalogo della mostra, (Groningen, Groninger Museum, 23 febbraio - 31 marzo 1985), S. Pinelli, Milano 1985

LOMBARDO S., *Pittura stocastica. Introduzione al metodo TAN e al metodo SAT* in «Rivista di Psicologia dell'arte», VIII, n. 12/13, 1986, p. 17

MANZINI E., *Moderno, Post-moderno, Primitivo* in «Modo», n. 80, giugno 1985, p. 31

MENNA F.(a cura di), *La Soglia. L'opera d'arte tra riduzione e costruzione*, catalogo della mostra, (Pordenone, Galleria Sagittaria, dicembre 1985 - febbraio 1986), Edizioni Concordia Sette, Pordenone 1985

ROBERTO M. T., *Luigi Vollaro* in «Flash Art», n. 127, giugno 1985, p. 92

RUNFOLA P., *Tra macerie industriali fiorisce una nuova arte* in «Il Sole 24 Ore», 30 giugno - 1 luglio 1985, p. 19

TOMASSONI I., *Ipermanierismo*, Giorgio Politi, Milano 1985

VATTIMO G., *La fine della modernità*, Garzanti, Milano 1985

VESCOVO M. (a cura di), *L'oubli afflige la memoire: les Anachronistes Italiens*, catalogo della mostra, (Parigi, Galerie d'Art Contemporain Saint-Priest), [S. n.], Parigi 1985

1986

BARILLI R. (a cura di), *Innocente*, catalogo della mostra, (Milano, Galleria Luciano Inga-Pin, Amsterdam, Galerie Yaki Kornblit, 1986), Diagramma, Milano 1986

— *Nuovo Futurismo*, catalogo della mostra, (Milano, Rotonda di via Besana, marzo - aprile 1986), Electa, Milano 1986

BIGNARDI M., *L'officina di Scafati: Casciello, Cipriano, Pagano, Vangone, Vollaro*, catalogo della mostra, (Arezzo, Sala di Sant'Ignazio, 12 aprile - 3 maggio 1987), Mazzotta, Milano 1986

FEDI F., *Collettivi e gruppi artistici a Milano. Ideologie e percorsi: 1968 - 1985*, Endas, Roma 1986

GATT G., *Gli artisti della Nuova Maniera*, Studio d'arte Fraticelli, Roma 1986

GRAZZI A. (a cura di), *Rapido Fine*, catalogo della mostra, (Ferrara, ex Calzaturificio Zenith, 18 maggio - 30 giugno 1986), Grafis Edizioni, Casalecchio sul Reno 1986

MENNA F., *Pittura eventualista: Anna Homberg, Cesare Pietroiusti, Giovanni di Stefano, Sergio Lombardo*, catalogo della mostra, (Roma, Galleria Jartrakor, 6 - 30 giugno 1986), Edigrafica aldina, Roma 1986

— *Il meno è il più: per un'astrazione povera*, catalogo della mostra (Erice, "La Salerniana", Ex Convento San Carlo, 27 luglio - 30 settembre 1986), Mazzotta, Milano 1986

TOMASSONI I., *Originale e origine* in «Flash Art», n. 133, giugno 1986, p. 28-29

1987

BARILLI R., *Arte e computer*, catalogo della mostra (Milano, Rotonda di via Besana, aprile - giugno 1987), Electa, Milano 1987

BIANCHIN R., *Verniciarono un Duchamp* in «La Repubblica», 13.02.1987, p. 19 in www.repubblica.it/archivio, consultato il 31.01.2017

CALABRESE O., *L'età neobarocca*, Sagittari Laterza, Roma 1987

HAKS F., *Plumcake: Cella, Pallotta, Ragni*, Copiano, Pavia 1987

LOMBARDO S., *La teoria eventualista* in «Rivista di Psicologia dell'arte», anno VIII, n. 14-15, 1987, p. 40

MENNA F. (a cura di), *Roma 1957-1987*, catalogo della mostra, (Roma, Galleria dei Banchi Nuovi, maggio 1987), Marcello Silva, Galleria dei Banchi Nuovi, Roma 1987

— *Aggancio*, Nuova Prearo, Milano 1987

NARDONE D., *Salvatore Falci – Cesare Pietroiusti e Stefano Fontana – Pino Modica*, comunicato stampa della mostra presso Studio Casoli e Il Milione, Milano, 22 ottobre - 21 novembre 1987

TONDELLI P.V., *Carlo Maria Mariani* in «Flash Art», n. 137, febbraio - marzo 1987, pp. 30-33

1988

BORZI E., CHIESA M. (a cura di), *Roma. Arte oggi*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1988

CIAVOLIELLO G., *Gruppo dei Piombinesi* in «Juliet», n. 35, febbraio - marzo 1988, p. 170-176

CORTENOVA G., MENNA F., *Astratta: secessioni astratte in Italia dal dopoguerra al 1990*, catalogo della mostra, (Verona, Palazzo Forti, 23 gennaio - 15 marzo 1988), Mazzotta, Milano 1988

DI PIETRANTONIO G., *Sergio Lombardo* in «Flash Art», n. 145, estate 1988, pp. 72-73

MAFFESOLI M., *Il tempo delle tribù: il declino dell'individualismo nelle società di massa*, Armando, Roma 1988

MENNA F. (a cura di), *Costrutta*, catalogo della mostra, (Venezia, Palazzo delle Prigioni Vecchie, giugno 1988), Marcello Silva, Galleria dei Banchi Nuovi, Roma 1988

MIGLIETTI ALFANO F. (a cura di), *Arte in Italia, 1960 – 1985*, Politi, Milano 1988

NARDONE D. (a cura di), *Falci, Fontana, Modica, Pietroiusti*, catalogo della mostra, (Firenze, Galleria Vivita2, 1988), Edizioni Vivita e Studio Casoli, Roma 1988

ROBERTO M. T., *Arte Debole* in «Flash Art», n. 145, estate 1988, p. 72

VETTESE A., *Strani oggetti (coloratissimi) di derisione* in «Trovaroma», supplemento di «La Repubblica», aprile, 1988, p. 52

1989

ANTINUCCI L., *Luigi Antinucci*, catalogo della mostra, (Torino, Claudio Bottello Arte, 21 aprile - 6 maggio 1989), Claudio Bottello Arte, Torino 1989

BARILLI R., *Nuovo Futurismo*, catalogo della mostra (Istituto di Cultura Italiano, Madrid, 1989), Fabbri, Milano 1989

BORGOGELLI A., *Plumcake*, catalogo della mostra, (Forlì, Oratorio di San Sebastiano, 17 - 30 giugno 1989), Filograf Sistemi, Forlì 1989

FRISA M. L., *Lorenzo Bonechi* in «Flash Art», n. 151, estate 1989, p. 97

GHAZZA R., *Renato Ghiazza*, catalogo della mostra, (Torino, Claudio Bottello Arte, 12-27 maggio 1989), Claudio Bottello Arte, Torino, 1989

PASINI F., *Lucia Romualdi* in «Flash Art», n. 150, giugno 1989, p. 73

VATTIMO G., *La società trasparente*, Garzanti, Milano 1989

1990

CHRISTOV-BAKARGIEV C., *Pino Modica* in «Flash Art», n. 157, estate 1990, p. 93

CIAVOLIELLO G., *Salvatore Falci* in «Juliet», n. 48, giugno, 1990, p. 31

DI PIETRANTONIO G., *Salvatore Falci* in «Flash Art», n. 156, giugno - luglio 1990, p. 137

FERRI P., *La situazione romana* in «Flash Art», n. 158, ottobre - novembre 1990, p. 114

FRISA M. L., *Viaggio tra alcuni giovani artisti toscani* in «Flash Art», n. 158, ottobre - novembre 1990, p. 168

MIROLLA M., *Cesare Pietroiusti* in «Flash Art», n. 157, estate 1990, p. 101

— *Eventualismo* in «Flash Art», n. 158, ottobre - novembre, 1990 p. 123

RASPONI S. (a cura di), *Dimensione futuro. L'artista e lo spazio. XLIV Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, La Biennale, 26 maggio - 30 settembre 1990), Fabbri editori, Milano 1990

SENALDI M., *Plumcake. Ci riteniamo una piccola fabbrica che ha delle aspirazioni estetiche* in «Flash Art», n. 157, Estate, 1990, p. 110

TECCE A., *Ruscha alla prima, Boetti a sorpresa e l'atteso Pisani* in «Il giornale dell'arte», n. 77, aprile 1990, p. 68

TONDELLI P. V., *Un weekend postmoderno: cronache dagli anni Ottanta*, Bompiani, Milano 1990

VERZOTTI G., *Ironica lombarda* in «Flash Art», n. 158, ottobre - novembre 1990, p. 96

VETTESE A., *Avanblob* in «Flash Art», n. 160, febbraio - marzo, 1990, p. 98

— *Via Lazzaro Palazzi* in «Flash Art», n. 158, ottobre - novembre 1990, p. 113

1991

BARILLI R. (a cura di), *Anninovanta*, catalogo della mostra, (Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna; Rimini, Musei Comunali; Cattolica, ex colonia «Le Navi», 28 maggio - 8 settembre 1991), Mondadori Arte, Milano 1991

BARZEL A., GRAZIOLI E. (a cura di), *Una scena emergente. Artisti italiani contemporanei*, catalogo della mostra (Prato, Museo d'arte contemporanea Luigi Pecci, 26 gennaio - 29 aprile 1991), Giunti, Firenze 1991

CARRAVETTA P. (a cura di), *Metapsychosis*, catalogo della mostra, (New York, Queens College Art Center, 4 novembre - 4 dicembre 1991), [S. n.; s. l.] 1991

DE CANDIA M., *Un ponte nuovo per Falci* in «Trovaroma», supplemento a «La Repubblica», aprile 1991

DI PIETRANTONIO G., *Something is happening in Italy* in «Flash Art», n. 156, january/february 1991, p. 126-127

GALLO F., *Parallele. Linee della scultura contemporanea*, catalogo della mostra, (Milano, Galleria Gian Ferrari, 4 dicembre 1991 - 26 gennaio 1992), Galleria Gian Ferrari arte contemporanea, Milano 1991

MALATESTA S., *Gli anni Novanta: tutto qui?* in «La Repubblica», 02.07.1991, p. 38 in www.repubblica.it/archivio, consultato il 4.04.2017

NARDONE D., *Storie*, catalogo della mostra, (Roma, Galleria Alice e Galleria Il Campo; Milano, Studio Casoli, Torino, Galleria Marco Noire, maggio - giugno - luglio 1991),

Galleria alice, Roma 1991

PERRETTA G. (a cura di), *Medialismo*, catalogo della mostra, (Roma, Galleria Paolo Vitolo, 26 ottobre - 30 novembre 1991), Paolo Vitolo, Roma 1991

1992

ATTARDI U. (a cura di), *Profili: 1950-1990: profili, dialettica, situazioni*, Quadriennale di Roma, catalogo della mostra, (Roma, Palazzo delle esposizioni, 9 luglio - 21 settembre 1992), Edizioni Carte segrete, Roma 1992

BORUM J. P., *Arte Debole* in «Artforum International», Vol. XXX, n. 7, march 1992, p. 110

BRANZAGLIA C., *Posse italiane: centri sociali, underground musicale e cultura giovanile degli anni '90 in Italia*, Tosca, Firenze 1992

CHERUBINI L., *Medialismo* in «Flash Art», n. 166, febbraio - marzo 1992, p. 96

DE CECCO E., *Cesare Viel* in «Flash Art», n. 170, ottobre - novembre 1992, p. 64

1993

BONITO OLIVA A. (a cura di), *Aperto '93, Emergency/Emergenza, XLV Biennale di Venezia*, «Flash Art International», Numero speciale, Giancarlo Politi Editore, Milano 1993

PARMESANI L., *Arte & Co. Dal Concetto all'avviamento*, Giorgio Politi Editore, Milano 1993

PERRETTA G. (a cura di), *Medialismo*, catalogo della mostra, (Trevi, Flash art Museum, 12 ottobre - 20 dicembre 1993), Politi Editore, Milano 1993

SENALDI M., *Premiata Ditta s.a.s.* in «Flash Art», n. 172, febbraio 1993, p. 87

1994

CRISPOLTI E., *La pittura in Italia. Il Novecento/3 – Le ultime ricerche*, Electa, Milano 1994

1995

BEATRICE L., PERRETTA C., *Nuova scena: artisti italiani degli anni '90*, Mondadori, Milano, 1995

PINTO R., *Nuova Officina Bolognese* in «Flash Art», n. 166, febbraio - marzo 1992, p. 94-95

1996

CALDURA R. (a cura di), *Un modo sottile. Arte italiana negli anni Novanta*, catalogo della mostra, (Mestre, Centro Le Barche, 1996), Mondadori, Milano 1996

DE SANTI F. (a cura di), *La pittura colta in Italia: anacronisti, citazionisti e ipermanieristi tra gli anni '80 e la fine del millennio*, catalogo della mostra, (Rodengo Saiano, Abbazia Olivetana, 14 settembre - 30 ottobre 1996), Centro Internazionale "U. Mastroianni" del Castello Ladislao di Arpino, 1996

MENNA F., *Il punto sulle proposte nuove delle gallerie romane* in «Corriere della sera», 19.06.1986 in http://www.fondazionemenna.it/index.cfm?box=news&azione=view_plus&idnews=70&id=79 , consultato il 12.04.2017

VERGINE L., *L'arte in trincea: lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Skira, Milano 1996

1997

A12, *Specchi* (1997) in http://www.gruppoa12.org/specchi/specchi_01.htm, consultato il 2.05.2017

BARILLI R. (a cura di), *Officina Italia: rete Emilia Romagna*, catalogo della mostra, (Bologna, GAM; Castel San Pietro Terme, Saletta Comunale e Cassero; Imola, Chiostro di San Domenico; Cattolica, Centro Polivalente; Forlì, Sede della Rolo Banca 1473; S. Sofia di Romagna, Pinacoteca Stoppioni; Cesena, Ex Fabbrica Arrigoni, 3 - 4 ottobre - 4 novembre 1997), Mazzotta, Milano 1997

DI MAURO E., *Va' pensiero. Arte italiana 1984-1996*, catalogo della mostra, (Torino, Palazzina della Società Promotrice delle Belle Arti, 24 maggio - 29 giugno 1997), Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, Torino 1997

PARMESANI L., *L'arte del Secolo. Movimenti, teorie, scuole e tendenze 1900-2000*, Skira Editore, Milano 1997

UnDo.Net per Oreste in <http://1995-2015.undo.net/Oreste/>

1998

ECCHER D., AUREGLI D. (a cura di), *Arte italiana. Ultimi quarant'anni. Pittura aniconica*, catalogo della mostra, (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 7 novembre 1998 - 14 febbraio 1999), Skira, Milano 1998

FALCI S., MARISALDI E., NORESE G., PIETROIUSTI C., RADOVAN A., VIEL C., VITOLE L. (a cura di), *Come spiegare a mia madre che ciò che faccio serve a qualcosa? Comunicazione, quotidianità, soggettività: un convegno sulle nuove ricerche artistiche*

italiane, atti del convegno, (Bologna, Link, 31 ottobre - 2 novembre 1997); FALCI S., NORESE G., PIETROIUSTI C. (a cura di), *Progetto Oreste 0 (zero): un'esperienza comunitaria di scambio di informazioni, idee, lavori e di elaborazione di progetti comuni fra artisti visivi italiani* (Paliano, Foresteria comunale 20 giugno - 31 luglio 1997), Charta, Milano 1998

MARZIANI G., *N.Q.C.: arte italiana e tecnologie: il nuovo quadro contemporaneo*, Castelveccchi, Roma 1998

MENEGUZZO M. (a cura di), *Due o tre cose che so di loro... Dall'euforia alla crisi: giovani artisti a Milano negli anni Ottanta*, catalogo della mostra, (Milano, PAC, 30 gennaio - 30 marzo 1998), Electa, Milano 1998

SANTAGATA W., *Simbolo e merce: i mercati dei giovani artisti e le istituzioni dell'arte contemporanea*, Il mulino, Bologna 1998

1999

NORESE G. (a cura di), *Progetto Oreste Uno: un programma di residenza per artisti presso la Foresteria Comunale di Paliano*, Charta, Milano 1999

SZEEMAN H. (a cura di), *dAPERTutto. XLVIII Esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, La Biennale, 9 giugno - 7 novembre 1999), Marsilio, Venezia 1999

2000

FORNERO G., *Protagonisti e Testi della Filosofia*, vol. D, 2, Paravia, Milano 2000

LINK PROJECT, *Netmage. Piccola enciclopedia dell'immaginario tecnologico: media, arte, comunicazione*, Mondadori, Milano 2000

NORESE G., *Oreste alla Biennale*, Charta, Milano, 2000

PERRETTA G., *Industria artistica tardo contemporanea* in «Segno», anno XXV, n. 174, giugno - luglio 2000, p. 46

RISALITI S., CIMATTI F., *Espresso. Arte oggi in Italia*, Electa, Milano 2000

ROMANO G., *Artscape. Panorama dell'arte in rete*, Costa & Nolan, Ancona 2000

2001

CAVADINI L. (a cura di), *Arte in Italia nel secondo dopoguerra tra concretismo e nuova astrazione: opere dalle collezioni della Civica galleria d'arte moderna di Gallarate*, catalogo della mostra (Maccagno, Civico Museo Parisi Valle, 21 ottobre 2001 - 17 febbraio 2002), Civico Museo Parisi Valle, Maccagno 2001

CORBI V., *Quale Avanguardia? L'arte a Napoli nella seconda metà del Novecento*,

Paparo, Napoli 2002

DI MARINO B., NICOLI L., *Elettroshock: 30 anni di video in Italia*, Castelvecchi arte, Roma 2001

GRAZIOLI E., *Arte e pubblicità*, Mondadori, Milano 2001

SCIACCALUGA M., RIVA A., *Cracking art: SOS world*, Electa, Milano 2001

2002

BEATRICE L., *Formidabili quegli anni* in «Flash Art», n. 236, ottobre - novembre, 2002, pp. 96-99

DECECCO E., ROMANO G., *Contemporanee: percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta ad oggi*, Postmediabooks, Milano 2002

PERRETTA G., *Art.comm. Collettivi, reti, gruppi diffusi, comunità acefale nella pratica dell'arte; oltre la soggettività singolare*, Cooper & Castelvecchi, Roma 2002

2003

BONAMI F. (a cura di), *Sogni e conflitti – La dittatura dello spettatore. La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, La Biennale, 15 giugno - 2 novembre 2003), Marsilio, Venezia 2003

CASINI B. (a cura di), *Frequenze fiorentine. Firenze anni '80: musica, teatro, moda, clubbing e altro*, Arcana, Roma 2003

2004

ALTAVILLA M., *ZIMMERFREI* in «Flash Art», n. 244, febbraio - marzo 2004, p. 135

DELLA TORRE I., ESPOSITO E. (a cura di), *Arte e cultura negli anni Novanta*, Atti del convegno, (Roma, Residenza di Ripetta, 16 aprile 2004), De Luca Editori d'arte, Roma 2004

FERRARIS P., *Psicologia e arte dell'evento. Storia eventualista: 1977 - 2003*, Gangemi Ed., Roma 2004

MOLINARI G., *1990/2004: preludio di una stagione?* in «Flash Art», n. 244, febbraio - marzo 2004, p. 88

PERRETTA G. (a cura di), *Media.comm(unity)/comm.medium. Divenire comunità oltre il mezzo: l'opera diffusa*, catalogo della mostra, (Sassari, Museo Masedu, 28 febbraio - 30 maggio 2004), Mimesis, Milano 2004

SCUDERO D., *Manuale del curator. Teoria e pratica della cura critica*, Gangemi, Roma 2004

2005

CIAVOLIELLO G., *Dagli anni '80 in poi: il mondo dell'arte contemporanea in Italia*, Artshow edizioni, Milano 2005

CORGNATI M. (a cura di), *Cracking Art: nascita di un'avanguardia*, Mazzotta, Milano 2005

WEIERMAIR P. (a cura di), *Bologna contemporanea 1975-2005*, catalogo della mostra, (Bologna, GAM, 20 maggio - 26 settembre 2005), Damiani, Bologna 2005

2006

BIANCO A., *P.P.P. Premiata Ditta s.a.s.* in «Juliet», n. 127, aprile, 2006, p. 81

CHIODI S., *Una sensibile differenza. Conversazioni con artisti italiani di oggi*, Fazi Editore, Roma 2006

MENEGUZZO M., *Laboratorio Saccardi. La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, (Milano, Antonio Colombo Arte Contemporanea, 2006), Publi Paolini, Mantova 2006

NICITA P., *Laboratorio Saccardi* in «Flash Art», n. 256, agosto - settembre 2006, p. 68

RAGAGLIA L. (a cura di), *Group Therapy*, catalogo della mostra, (Bolzano, Museion, 19 novembre 2006 - 7 gennaio 2007), Museion, Bolzano 2006

2007

MIRROLLA M., ZUCCONI G., *Arte del Novecento: 1945-2001*, Mondadori Università, Milano 2007

2008

BENUCCI M., TRULLI M., ZECCHI C. (a cura di), *Visioni urbane contemporanee*, catalogo della mostra, (Viterbo, 2008), Gangemi, Roma 2008

BERNARDELLI F., *Anni Novanta*, 5, La Biblioteca di Repubblica - L'espresso, Electa, Milano 2008

BONAMI F. (a cura di), *Italics. Arte italiana tra tradizione e rivoluzione 1968 – 2008*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 27 settembre 2008 - 22 marzo 2009; Chicago, Museum of Contemporary Art, 14 novembre 2009 - 14 febbraio 2010), Electa, Milano 2008

BORESTA P., *Niente di nuovo* in «Juliet», n. 136, febbraio 2008, p. 89

CAPRICCIOLI F., SCHROTH M. A. (a cura di), *Mémoires 1967 - 2007: Cronistorie d'arte contemporanea – Sala 1*, Gangemi, Roma 2008

CORGNATI M., POLI F., *Dizionario dell'arte del Novecento: movimenti, artisti, opere, tecniche e luoghi*, Mondadori, Milano 2008

D'ALONZO C., *Luxflux*, 2008 in <http://www.zimmerfrei.co.it/?p=858>, consultato il 29.04.2017

GARZIA M., *Au coeur des années 1980. la Brown Boveri e la nuova generazione di artisti a Milano* in *Espace d'Espèce, Les années 80-Premier volet*, catalogo della mostra, (Grenoble, Magasin, 2008), Les presses du réel, Digione 2008

2009

BARILLI R., *Prima e dopo il 2000: la ricerca artistica 1975 – 2005*, Feltrinelli, Milano 2009

BERNARDELLI F., *Anni Novanta*, Electa, Milano 2008

CALÒ G., SCUDERO D., *Moda e arte: dal Decadentismo all'Ipermoderno*, Gangemi, Roma 2009

GALAL C., *Street Art*, Auditorium, Milano 2009

SELLERI V., *Il medialismo nell'arte*, in «Il Cristallo», 2009 in http://www.altodigecultura.org/pdf/r04_12.html#sdendnote8sym, consultato il 14.01.2017

2010

ANGELOTTI M., *ON. ZimmerFrei*, 2010 in <http://www.zimmerfrei.co.it/?p=864>, consultato il 28.04.2017

ANGLANI M., *Da Premiata Ditta a UnDo.Net* in «Arte e Critica», a. 16, n. 62, marzo - maggio 2010 in <http://1995-2015.undo.net/it/magazines/1276703361>, consultato il 3.04.2017

BAGNONI E. (a cura di), *L'arte del XX secolo. 2000 e oltre. Tendenze della contemporaneità*, Skira, Milano 2010

BOURRIAUD N., *Esthétique relationnelle* (1998); trad.it. *Estetica relazionale* Postmediabooks, Milano 2010

BRUSAROSCO P., FARRONATO M. (a cura di), *Souvenir d'Italie: a nonprofit art story*, Mousse, Milano 2010

GUERCIO G., MATTIROLO A. (a cura di), *Il confine evanescente. Arte italiana 1960 - 2010*, Electa, Milano 2010

MATERI N., *Se l'opera d'arte è colta in fallo* in «Il Giornale», 22.04.2010 www.ilgiornale.it/news, consultato il 31.01.2017

ZIMMERFREI, *LKN Confidential*, 2010 in <http://www.zimmerfrei.co.it/?p=203>, consultato il 29.04.2017

SELLERI V., *Gli artisti mediali* in «Il Cristallo», 2010 in http://www.altoadigecultura.org/pdf/r05_10.html#sdendnote7sym, consultato il 15.01.2017

2011

BARILLI R., BOSCHIERO N. (a cura di), *I nuovi futuristi*, Silvana, Cinisello Balsamo 2011

CAPASSO A., *Satisfaction. Seduzione, economia, arte*, Duepunti Edizioni, Palermo 2011

CASTELLI S., *Il mondo è là fuori* in «Arte. Mensile di arte, cultura, informazione», n. 455, luglio 2011, p. 98-101

CHIODI S., *ZimmerFrei. Campo | largo*, catalogo della mostra, (Bologna, MAMbo, 27 maggio - 28 agosto 2011), MAMbo, Bologna 2011

PIETROMARCHI B., *Italia in opera: la nostra identità attraverso le arti visive*, Bollati Boringhieri, Torino 2011

2012

BARILLI R., *Nuovo Futurismo. Ridisegnare la città*, catalogo della mostra, (Milano, Spazio Oberdan, 20 giugno - 9 settembre 2012), Silvia Editrice, Milano 2012

BLAUER HASE, *Helicotrema*, 2012 in <http://www.blauerhase.com/index.php/project/helicotrema/>, consultato il 10.05.2017

GUIDA C., *Spatial practices: funzione pubblica e politica dell'arte nella società delle reti*, Franco Angeli, Milano 2012

PINTO R., *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmediabooks, Milano 2012

POLVERONI A., AGLIOTTONE M., *Il piacere dell'arte. Pratica e fenomenologia del collezionismo*, Johan & Levi, Monza 2012

2013

BONACORSI I., *L'estasi dell'arte* in «Il Manifesto», 25.10.2013, consultato il 20.10.2016

GIRAUD C., *Tra tante fiere di merda, una che lo ammette anche nel nome* in «Artribune», 17.11.2013 in <http://www.artribune.com/tribnews/2013/11/shit-art-fair-tra-tante-fiere-di-merda-una-che-lo-ammette-anche-nel-nome-succede-a-torino-ancora-una-settimana-dopo-artissima-ecco-il-racconto/>, consultato il 7.05.2017

MARSALA H., *Il Laboratorio dimezzato. Cambiano volto i Saccardi, i quattro siciliani politicamente scorretti, che restano in due. Ma dopo la scissione, una bella accelerata. Più politica che mai* in «Artribune», 23.11.2013 in <http://www.artribune.com/tribnews/2013/11/il-laboratorio-dimezzato-cambiano-volto-i-saccardi-i-quattro-siciliani-politicamente-scorretti-che-restano-in-due-ma-dopo-la-scissione-una-bella-accelerata-piu-politica-che-mai/>, consultato il 26.04.2017

MASTROIANNI R., *Writing the city. Scrivere la città: graffitismo, immaginario urbano e street art*, Aracne, Roma 2013

PELLICARI G., *Intervista a SPAM* in «Street Art Attack», 2013 in <http://streetartattack.blogspot.it/2013/11/intervista-spam-di-giada-pellicari.html>, consultato il 7.05.2017

VIRGA M.G., *Intervista al collettivo Blauer Hase*, 2013 in <http://www.balloonproject.it/intervista-al-collettivo-blauer-hase/>, consultato il 10.05.2017

2014

ANTONACCI S., *Il gruppo di Piombino. Una storia impertinente* in <http://www.unclosed.eu/>, n. 1, 2013; n. 2, 2014; n. 3, 2014; n. 4, 2014; n. 5, 2015, consultati nel febbraio 2017

BARRECA L., LISSONI A., LO PINTO L., PAISSAN C., *Terrazza, artisti, storie, luoghi in Italia negli anni zero*, Marsilio, Venezia 2014

BARILLI R., *L'arte contemporanea: da Cezanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano 2014

BELFIORE S., CAPEGLIONI D. *et al.* (a cura di), *Place to Place*, catalogo della mostra, (Venezia, Palazzo Malipiero, 17 - 22 febbraio 2014), Corso in Pratiche curatoriali, Venezia 2014

LAMBARELLI R., *Gli anni Ottanta. Una modalità di uscita dall'avanguardia* in «Arte e critica», n. 78, 2014, pp. 42-45

2015

BASILI G., *Intervista a Hogre*, 28.01.2015 in <http://dailystorm.it/2015/01/28/e-io-alla-street-art-gli-do-fuoco-intervista-a-hogre/>, consultato il 9.05.2017

DE BELLIS V.(a cura di), *L'archivio corale. Lo spazio di Via Lazzaro Palazzi, l'esperienza dell'autogestione e AVANBLOB*, Mousse, Milano, 2015

TARSI P., *Tutte le forme dell'audio* in «Artribune» 24.09.2015 in <http://www.artribune.com/tribnews/2015/09/tutte-le-forme-dellaudio-al-via-a-mestre-il-festival-helicotrema-che-da-questanno-diventa-itinerante-e-punta-su-firenze-e-venezial/>, consultato il 10.05.2017

2016

DI MATTEO P., *Storie di parentela secondo ZimmerFrei* in «Doppiozero», novembre 2016 in <http://www.doppiozero.com/materiali/storie-di-parentela-secondo-zimmerfrei>, consultato il 30.04.2017

PIGNATELLI J., *BoCS Art Cosenza. Artisti e autorialità* in «Artribune», 6.11.2016, consultato il 9.05.2017

SORTE V., *Family Affair; ovvero i nuovi ritratti di famiglia di Zimmerfrei* in «PAC magazine», novembre 2016 in <http://www.zimmerfrei.co.it/?p=1680>, consultato il 30.04.2017

2017

CARO M., *L'arte fa ancora il suo lavoro? Guerrilla SPAM e il caso senese* in «ziguline», 20.01.2017 in <http://www.ziguline.com/guerrilla-spam-e-il-caso-madonna/>, consultato il 9.05.2017