

Senzacornice Journal

STUDI SUL SISTEMA DELL'ARTE CONTEMPORANEA
STUDIES ON THE CONTEMPORARY ART SYSTEM



Il viaggio esposto



n.1/2025

Indice

Editoriale

Alessandra Acocella e Caterina Toschi

Il viaggio esposto. Mostre, progetti editoriali e la nascita di nuove reti nel sistema dell'arte in Italia dal secondo dopoguerra

p. 1

Pagina d'artista

Cevdet Erek

Amfibio, a cura di Luigia Lonardelli

p. 4

Contributi

Federica Milano

Viaggio astratto: il ruolo dell'astrazione nella storia visiva della rotta transatlantica (1950-1970)

p. 7

Deianira Amico

La storia dell'arte in viaggio. Le mostre didattiche itineranti come strumento di partecipazione critica nella Milano degli anni Settanta

p. 27

Laura Conconi

Arte come esperienza dell'esperienza: Germano Celant sulla rotta di Los Angeles

p. 46

Livia de Pinto

Il viaggio tra enunciazione identitaria e attitudine ecofemminista. Lo sguardo sensibile di Laura Grisi sul paesaggio attraverso i libri fotografici del 1970

p. 61

Olimpia Di Domenico

Prospettive sulla mail art in Italia: Betty Danon e l'opera Io & gli Altri (1979)

p. 77

Roberta Minnucci

Michelangelo Pistoletto nella Bay Area di San Francisco: mostre, azioni e installazioni

p. 94

Fuori tema

Luca Pietro Nicoletti

Presente e passato di Piero Dorazio, alla metà degli anni Sessanta

p. 114

Editoriale

Il viaggio esposto. Mostre, progetti editoriali e la nascita di nuove reti nel sistema dell'arte in Italia dal secondo dopoguerra

Alessandra Acocella e Caterina Toschi

Dopo quattordici anni di attività editoriale con *Senzacornice. Rivista online di arte contemporanea e critica / Digital journal of contemporary art and criticism*, fondata nel novembre 2011 dall'omonima associazione culturale, s'inaugura oggi il progetto di una nuova serie intitolata *Senzacornice Journal. Studi sul sistema dell'arte contemporanea / Studies on contemporary art system*. La serie è composta da numeri a carattere monografico pubblicati con cadenza annuale, i cui contributi scientifici presentano studi inediti – originali o collegati a linee di ricerca preesistenti riconsiderate da nuove prospettive – inerenti al sistema dell'arte contemporanea, e dunque alla storia delle mostre, del collezionismo e del mercato, della critica d'arte, dell'editoria ed eseditoria, alla storia degli archivi e dei luoghi di produzione, alla diffusione e ricezione delle ricerche artistiche contemporanee.

Questo primo numero, a cura di Alessandra Acocella e Caterina Toschi, è dedicato a *Il viaggio esposto. Mostre, progetti editoriali e la nascita di nuove reti nel sistema dell'arte in Italia dal secondo dopoguerra*, e intende approfondire il tema del viaggio come elemento ispiratore e attivatore di progetti artistico-culturali nel sistema dell'arte italiana dagli anni Cinquanta a oggi. La selezione dei casi di studio indagati, certamente non esaustiva sul tema, affronta come l'esperienza fisica del viaggio abbia contribuito a generare progetti di mostre e di pubblicazioni da parte di artisti, fotografi, galleristi, critici, curatori e storici dell'arte, italiani e non, che abbiano favorito attraverso la pratica del viaggiare il confronto dell'Italia con una dimensione internazionale e globale del pensiero artistico e culturale.

I contributi raccolti offrono quindi, nel loro insieme, una riflessione articolata sulle molteplici, possibili forme attraverso cui la nozione di viaggio – intesa come pratica, esperienza o dispositivo – si è intrecciata con la creazione di eventi espositivi, dispositivi editoriali, traiettorie artistiche individuali e processi di costruzione di reti nel contesto dell'arte italiana del secondo Novecento.

Federica Milano (Sapienza Università di Roma) ricostruisce il ruolo svolto dall'astrazione nella definizione dell'identità visiva dei mezzi di trasporto transatlantici tra gli anni Cinquanta e Settanta. L'analisi si concentra in particolare sulla committenza pubblica della Finmare e sul contributo di artisti legati alle tendenze informali e gestuali, evidenziando le implicazioni estetiche ed economiche della decorazione navale e il successivo trasferimento di tali logiche al contesto aeronautico.

Con un'indagine sui progetti espositivi coordinati da Mario De Micheli presso la Facoltà di Architettura di Milano negli anni Settanta, Deianira Amico (Politecnico di Milano) analizza il format della mostra didattica itinerante come strumento di divulgazione critica della storia dell'arte e di attivazione culturale nel contesto urbano. L'autrice mette in evidenza l'impianto collettivo e interdisciplinare del progetto, sottolineando la sua funzione di mediazione tra università e territorio in una fase di riformulazione del ruolo pubblico delle istituzioni culturali.

Attraverso una disamina puntuale del primo viaggio di Germano Celant a Los Angeles nel 1974, Laura Conconi (Studio Celant) individua nella conoscenza diretta delle pratiche ambientali californiane un momento cruciale per la concezione della mostra *Ambiente/Arte* curata due anni dal critico genovese per la Biennale di Venezia. Il contributo rilegge la successiva attività di Celant alla luce di tale esperienza, mettendo in evidenza come il contatto diretto con il contesto artistico californiano abbia agito da catalizzatore per un'evoluzione della sua produzione teorica e pratica espositiva.

L'articolo di Livia de Pinto (Università per Stranieri di Siena) esamina il lavoro fotografico di Laura Grisi, focalizzandosi sui libri *Distillations: Three Months of Looking* e *Choices and Choosing 16 from 5000*, pubblicati nel 1970. Attraverso le immagini scattate durante i viaggi con il marito Folco Quilici sin dalla fine degli anni Cinquanta, emerge lo sguardo attento e personale di Grisi sul paesaggio e sulle culture extra-occidentali, in grado di rivelare una sensibilità critica che anticipa istanze ecofemministe.

Olimpia Di Domenico (Università degli Studi di Salerno) indaga la diffusione del fenomeno della mail art in Italia negli anni Settanta, soffermandosi sul progetto *Io & gli Altri* di Betty Danon avviato nel 1977 e presentato due anni dopo presso la Galleria Apollinaire di Milano. Lo studio si concentra sulla dimensione collettiva e transnazionale di questo progetto a carattere collaborativo, interpretando il mezzo postale come pratica relazionale e politica, come spazio di sperimentazione curatoriale e autoriale fuori dai circuiti istituzionali dell'arte. Il contributo di Federica Minnucci (Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Planck) rilegge, infine, il soggiorno di Michelangelo Pistoletto nella Bay Area di San Francisco nel 1980 alla luce di fonti d'archivio inedite. L'analisi condotta evidenzia come, attraverso una serie di eventi espositivi, performance e installazioni, l'artista sviluppi nuove relazioni con il pubblico e lo spazio, trasformando il viaggio in un'occasione di dialogo interculturale e di ripensamento della propria pratica artistica.

L'articolo "fuori tema" di Luca Pietro Nicoletti chiude il numero tracciando alcuni episodi eloquenti nella ricerca pittorica di Piero Dorazio, in particolare fra il 1963 e la Biennale di Venezia del 1966, per comprendere il ruolo dell'artista nella costruzione della propria immagine pubblica e nel racconto della sua vicenda creativa.

La “Pagina d’artista”, in linea con la veste editoriale della prima serie della rivista, invita i giovani artisti a partecipare al numero con un contributo, figurativo oltre che teoretico, relativo ai concetti proposti. In occasione dell’anniversario dei settecento anni dalla morte di Marco Polo, La Biennale di Venezia ne celebra le straordinarie capacità di mercante, viaggiatore e conoscitore di popoli con il progetto speciale *Amfibio* dell’artista di Istanbul Cevdet Erek, a cura di Luigia Lonardelli, che illustra la copertina di questo primo numero.

Infine, *Senzacornice Journal* si arricchisce di una nuova sezione, intitolata “Archives&Collections”, che raccoglie un elenco incrementale, ordinato alfabeticamente, degli archivi e delle collezioni consultati dalle autrici e dagli autori dei contributi pubblicati. La sezione si configura come uno strumento di approfondimento volto a dare conto del valore delle fonti, nonché delle connessioni e delle possibili diramazioni della ricerca sul sistema dell’arte contemporanea a livello internazionale.

Pagina d'artista

Amfibio

Cevdet Ereğ



Biografia

Cevdet Ereğ (1974) ha studiato architettura alla Mimar Sinan University of Fine Arts e, nel 2003, ha conseguito un master in ingegneria del suono alla Istanbul Technical University, dove ha anche completato il dottorato. La sua pratica artistica unisce suono, architettura, ritmo, tempo e site-specific, spesso attraverso video, suono e immagine, per trasformare la percezione del pubblico. È interessato a come apprendiamo e misuriamo spazio e tempo, in particolare il tempo musicale. Le sue installazioni creano esperienze fisiche intense, esplorando relazioni tra temporalità, forme e linguaggi. Spesso include interventi architettonici e performance improvvisate con audio e grafica non convenzionali. Ha tenuto personali presso: MUAC (2017), Biennale di Venezia (2017), Hamburger Bahnhof (2019) e partecipato a collettive internazionali come documenta 13 e Manifesta 14.

Biografia della curatrice

Luigia Lonardelli (1982) si è laureata a Firenze nel 2004 seguendo l'archiviazione dello studio dell'artista Mario Mariotti, acquisito dal Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato. Ha conseguito un master in curatela alla Facoltà di Architettura di Valle Giulia a Roma nel 2005 e si è diplomata nel 2009 alla Scuola di Specializzazione di Siena con una tesi in Storia della fotografia. Nel 2012 ha discusso la tesi di dottorato, ricerca raccolta nel suo primo libro *Dalla sperimentazione alla crisi. Gli Incontri Internazionali d'Arte a Roma, 1970-1981*. Dal 2005 ha collaborato con la Direzione Generale per l'Architettura e l'Arte Contemporanea promuovendo l'arte italiana all'estero e i lavori preparatori all'apertura del MAXXI dove ha seguito l'ufficio ricerca dal 2010. Dal 2011 ha lavorato nell'ufficio curatoriale del museo curando mostre dedicate ad Alighiero Boetti, Enzo Cucchi, Thomas Hirschhorn, Isaac Julien, Jannis Kounellis, Maria Lai, Marisa Merz cercando possibilità innovative e di relazione con lo spazio. Ha co-curato la XVI Quadriennale d'Arte di Roma nel 2016, è consulente disciplinare per l'arte per le appendici dell'Enciclopedia Treccani; membro del comitato scientifico della Fondazione Maria Lai e della rivista di Storia dell'arte "ABside".

In occasione dell'anniversario dei settecento anni dalla morte di Marco Polo, La Biennale di Venezia ne celebra le straordinarie capacità di mercante, viaggiatore e conoscitore di popoli con un progetto speciale dell'Archivio Storico della Biennale di Venezia, a cura di Luigia Lonardelli, che per la prima volta la vede impegnata all'estero. Le principali tappe dell'epico viaggio di Polo sono sede di altrettante manifestazioni artistiche e culturali, realizzate in collaborazione con le più prestigiose istituzioni culturali dei luoghi individuati. Una rete euro-asiatica in cui la Biennale di Venezia si pone nel ruolo di attivatore di incontro tra culture e popoli differenti, tutti chiamati in causa per aprire nuove sponde di dialogo e conoscenza.

Il percorso che attraversa i luoghi poliani non segue gli *schèmata* dei geografi greci, il cui scopo era quello di aiutare l'immaginazione umana a formarsi un'idea dei paesi lontani o di quelli vicini ma i cui confini si potevano solo intuire, ma seguirà vie ancora in divenire che raccontano del nostro futuro prossimo.

Un'occasione per ripercorrere le tappe di un viaggio che, oltre a portare alla concezione del raffinato trattato di mercatura universalmente riconosciuto per la sua straordinarietà, è anche il sentiero verso l'ignoto di un giovane uomo che, passando dalle terre conosciute del Medio Oriente, attraverso i deserti centroasiatici, si è avvicinato a un mondo nuovo, divenendone parte totale senza annullare le differenze, ma acquisendo una lingua comune e reciproca di rispetto e conoscenza. Oggi, dopo oltre sette secoli, il linguaggio dell'arte si fa ancora portatore di quell'istinto, folle e sublime allo stesso tempo, a seguire la vertigine del desiderio di conoscenza volgendo lo sguardo verso est.

Le tappe di questo viaggio sono accompagnate da *Amfibio* un palco mobile progettato, su commissione della Biennale, dall'artista di Istanbul Cevdet Ereğ, come un'architettura temporanea, mobile e sostenibile. Il palco segue la carovana della Biennale nel suo viaggio diventando il luogo dell'incontro e dell'attraversamento. La struttura si basa su un vocabolario costruttivo di base, seguendo un principio che possa essere facilmente tradotto e realizzato ogni volta a partire dal progetto-madre inglobando tecniche e materiali del luogo.

Amfibio è un luogo temporaneo di riposo, sosta e condivisione. Uno spazio di incontro e performativo modulare, concepito per essere permeabile e adattabile per ospitare performance, reading e programmi di approfondimento. L'opera è stata presentata nel novembre 2024 in occasione della prima tappa del Progetto Speciale dell'Archivio Storico della Biennale *È il vento che fa il cielo. La Biennale di Venezia sulle orme di Marco Polo*, che ripercorre il viaggio di Marco Polo in occasione delle celebrazioni dei 700 anni dalla sua scomparsa (1324-2024), realizzato con il sostegno speciale dell'Istituto Italiano di Cultura di Shanghai e del Consolato Generale d'Italia in Shanghai. Essa rappresenta il segno della prima collaborazione nell'ambito del Memorandum d'Intesa (MoU) triennale, recentemente firmato tra La Biennale di Venezia e la China Academy of Art (CAA), con l'intento di attivare una serie di scambi e promuovere un dialogo culturale e artistico tra Italia e Cina. Le

influenze che si trovano nel suo disegno sono molteplici e vanno dalle architetture temporanee ai sistemi di *display* delle merci passando dalle strutture acquatiche; *Amfibio* conserva nel suo titolo la sua doppia natura mentre la radice di “amfi” riporta all’idea dello stare intorno. Questo spazio di incontro seguirà le tappe successive come un rifugio che possa di volta in volta offrire un luogo di sosta e condivisione.

È uno spazio di incontro e performativo modulare, concepito per essere permeabile e modificarsi, sia nella sua realizzazione e sia nel suo sistema audio, alle tradizioni architettoniche e ai ritmi dei luoghi che attraverserà. Ha nel suo titolo la sua doppia natura, una creatura che può stare nell’acqua o a riva, mentre la radice “amfi” porta con sé il significato dello stare intorno o dell’attraversare. A dicembre del 2024 *Amfibio* è stato presentato a Venezia nel Laboratorio delle Arti di Ca’ Giustinian, dove l’artista ha riprogettato il palco, facendosi ispirare dallo spazio di ricovero per le barche in cui è inserito: la sua architettura è stata disassemblata rendendone evidenti gli elementi costruttivi, lasciandone nude le componenti di base che sono appoggiate nello spazio, in attesa di riprendere il loro viaggio verso Istanbul, la prossima tappa de *È il vento che fa il cielo*.

Luigia Lonardelli

Viaggio astratto: il ruolo dell'astrazione nella storia visiva della rotta transatlantica (1950-1970)

Federica Milano

The article explores abstraction's role and presence in transatlantic transport decoration from the 1950s to the 1970s. Rooted in 1930s modernist ship interiors, it focuses on Finmare's commissions for the liners *Leonardo da Vinci* (1960), *Michelangelo*, and *Raffaello* (1965). These "art ships," shaped by Giulio Carlo Argan's artistic direction, reflect a paradigm shift. The choice of informal and gestural abstraction served both economic and aesthetic aims, highlighting its decorative and structural qualities—most effectively expressed in the artist-designed tapestries adorning the first-class salons.

[Astrazione / Abstraction; Committenza / Patronage; Aereo / Airplane;
Nave / Ship; Arazzeria contemporanea / Contemporary Tapestry]

Biografia dell'autrice

Federica Milano ha conseguito la laurea magistrale presso l'École du Louvre. Dal 2021 svolge una tesi di dottorato presso la Sorbonne Université – Paris IV e dal 2023 in cotutela con La Sapienza sotto la direzione congiunta della Prof.ssa Antonella Sbrilli e di Mme Valérie Mavridorakis. Lo studio riguarda la storia del mecenatismo industriale in Italia e in Francia dalla fine della Seconda guerra mondiale agli anni 1968. Tra il 2019 e il 2021 è stata membro dell'équipe scientifica del programma dell'Institut national d'Histoire de l'art di Parigi 1959-1985, *au prisme de la Biennale de Paris* e assistente curatrice dell'esposizione archivistica dedicata alla biennale presso il Centre Pompidou. Dal 2022 insegna storia e teoria dell'arte del XX secolo presso Université de Nantes, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne e l'Université Gustave Eiffel.

La storia della traversata transatlantica è stata indagata da molteplici prospettive, siano esse antropologiche, sociologiche o materiali.¹ Notevole attenzione è stata riservata anche alla sua storia visiva, che ormai da anni interessa periodicamente i musei europei e americani con mostre dedicate al design a bordo di navi e aerei.² Da un punto di vista storico-artistico, nel 2017 la Galleria Nazionale di Roma ha dedicato una mostra alla collezione di opere originali a bordo delle cosiddette «navi d'arte»: la *Leonardo da Vinci* (varata nel 1958), la *Michelangelo* e la *Raffaello* (1965), eredi della stagione degli allestimenti «tematici» e considerate le ultime grandi motonavi della storia del trasporto passeggeri italiano. In ambito accademico, le ricerche si sono concentrate anche sul rapporto tra decorazione navale e ricezione della tradizione artistica nazionale. Sulla *Duilio* (1916), la *Conte Biancamano* (1925) o l'*Augustus* (1926) regnava un vero e proprio «sistema degli stili», che associava ciascun ambiente ad una determinata epoca storica con particolare rilievo dato alle citazioni dell'arte barocca del XVII e XVIII secolo. La ricchezza e la teatralità di questi allestimenti imitava l'architettura della terra ferma, facendo così dimenticare ai viaggiatori delle classi più agiate i pericoli della traversata.³ Un posto significativo aveva anche la classicità, che intrecciava l'immaginario marino con la mitologia greco-romana.⁴ I complessi apparati figurativi di ispirazione archeologica, scelti per il riallestimento della *Conte Biancamano*

¹ In Italia, molte di queste ricerche riguardano la storia delle migrazioni. Cfr.: *Storia dell'emigrazione italiana*, Donzelli, Roma, 2001; Michele Colucci e Stefano Gallo, *L'emigrazione italiana. Storia e documenti*, Morcelliana, Brescia, 2015; Enrico Pugliese e Mattia Vitiello, *Storia sociale dell'emigrazione italiana. Dall'Unità ad oggi*, Il Mulino, Bologna, 2024. Riguardo al fenomeno inverso, cfr: Amanda Klekowski von Koppenfels, *Migrants or expatriates? Americans in Europe*, Palgrave Macmillan, Houndmills, 2014. Per quanto riguarda invece la storia materiale, tralasciando l'aspetto tecnologico, cfr: *Transatlantici. Scenari e sogni di mare*, Skira, Milano, 2004; Maurizio Eliseo e Paolo Piccione, *Transatlantici. Storia delle grandi navi passeggeri italiane*, Tormena, Genova, 2001; Tommaso Fanfani, *La penisola italiana e il mare. Costruzioni navali, trasporti e commerci tra XV e XX secolo* (atti del convegno, Viareggio 29 aprile – 1° maggio 1991), Ed. scientifiche italiane, Napoli, 1993.

² Per quanto riguarda la storia dell'architettura e la decorazione navale italiana, si ricorda l'esposizione Elisa Coppola (a cura di), *Six wonderful days. Un invito al viaggio sulle grandi navi italiane* (catalogo della mostra, Genova, sedi varie, 13 dicembre 2002 - 16 febbraio 2003), Tormena, Genova, 2002. Tra le esposizioni estere: Richard Oliver (a cura di), *The oceanliner. Speed, style, symbol* (catalogo della mostra, New York, Cooper-Hewitt Museum, 22 gennaio - 6 aprile 1980), Smithsonian Institut, New York, 1980; *Ocean Liners. Speed and style* (catalogo della mostra, Londra, Victoria & Albert museum, 3 febbraio - 17 giugno 2018), V&A publishing, London, 2018; Mylène Allano (a cura di), *Paquebots. À la croisée des arts décoratifs* (catalogo della mostra, Lamballe-Armor, Musée Mathurin Méheut, 18 giugno 2022 - 8 gennaio 2023), les Éditions de Juillet, Chantepie, 2022; *Paquebots, 1913-1942. Une esthétique transatlantique* (catalogo della mostra, Nantes, Musée d'arts, 25 ottobre 2024 - 23 febbraio 2025), Connaissance des arts, Paris, 2025. Per quanto riguarda il trasporto aereo: Alexander von Vegesack (a cura di), *Airworld. Design and architecture for air travel* (catalogo della mostra, Weil am Rhein, Vitra Design Museum, 5 maggio 2004 - 27 febbraio 2005), Vitra Design Stiftung, Weil am Rhein, 2004; Françoise Lucbert (a cura di), *Avion, aviateur, aviation. Cent ans de fascination, 1908-2008* (catalogo della mostra, Le Mans, Musée de Tessé, 11 novembre 2008 - 22 febbraio 2009), Éd. Cénomane Musées du Mans, Le Mans, 2008. Per quanto riguarda infine l'impatto dell'aviazione sull'arte moderna: Christoph Asendorf, *Super-Constellation - Flugzeug und Raumrevolution die Wirkung der Luftfahrt auf Kunst und Kultur der Moderne*, Springer, Wien, 1996.

³ Daniele Gallieni, «La decorazione barocca a bordo dei grandi transatlantici italiani. Un'introduzione», in Maria Beatrice Failla e Serena Quagliaroli (a cura di), *Riflessioni su barocco e modernità* (atti del Seminario di Studi Baroquemanía, Torino, Fondazione 1563, 17 aprile 2023), Fondazione 1563, Torino, 2023.

⁴ Massimo De Grassi, «L'antico in viaggio. La ricezione della classicità nella decorazione dei transatlantici», in *Vivendo Vincere Saecula. Ricezione e tradizione dell'antico*, 2022, pp. 311-344.

(1949) o per la motonave *Homeric* (1955), dovevano immergere i turisti in una raffinata sintesi della cultura antica, predisponendoli alla scoperta di un'identità «mediterranea».

Al contrario, il legame tra il trasporto transatlantico – marittimo o aereo – e l'arte astratta ha suscitato finora un interesse limitato. Sono pochi gli studi, sia in Italia sia all'estero, riguardo alle ragioni che spinsero le compagnie di trasporti a scegliere linguaggi astratti, all'influenza di queste scelte sull'esperienza estetica del viaggio, nonché sul loro possibile ruolo nella ricezione delle correnti internazionali contemporanee. Il presente contributo intende approfondire questi aspetti.

Le origini della decorazione modernista

Fin dall'inizio del XX secolo, i transatlantici per il trasporto passeggeri furono considerati dai governi europei importanti spazi per la costruzione di un immaginario nazionale, rivolto ad un pubblico interno ed estero.⁵ Le lussuose prime classi costituivano altrettante vetrine promozionali dell'*art de vivre* del paese armatore, in un esplicito parallelismo con i padiglioni nazionali delle esposizioni universali. Dall'inizio degli anni '20, le principali compagnie francesi, tedesche ed italiane operarono gradualmente una distinzione tra progettazione ingegneristica e allestimento degli interni, affidando quest'ultimo ad architetti civili specializzati in spazi pubblici per alberghi, ristoranti e banche. Il gusto moderno era particolarmente apprezzato nelle navi impegnate sulle rotte più prestigiose, come quella dell'*Île de France* (1926), che collegava l'Europa agli Stati Uniti. Questa nave della Compagnie Transatlantique francese fu considerata dai contemporanei come la prima dalla decorazione propriamente moderna: i suoi interni, vero trionfo Art déco, si ispiravano esplicitamente alle soluzioni estetiche presentate all'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes di Parigi del 1925. L'impatto visivo degli allestimenti di questa imbarcazione influenzò profondamente il pubblico cosmopolita della prima classe, contribuendo alla diffusione degli stilemi Art déco nell'architettura statunitense dell'epoca.⁶ Restando in ambito francese, la decorazione dei grandi transatlantici attirò all'epoca l'attenzione anche della corrente architettonica modernista raccolta intorno alla figura di Le Corbusier. Quest'ultimo, da una prospettiva ancora più radicale, sostenne che i «*paquebots*» avrebbero dovuto rappresentare visivamente delle vere e proprie cattedrali erette al connubio tra arte e tecnica.⁷ In Italia, le istanze modernizzatrici furono rappresentate in particolare dagli architetti Gustavo Pulitzer Finali e Gio Ponti. Alla visione del transatlantico come un «palazzo galleggiante» dal gusto storicista e citazionista – promossa soprattutto dalle ditte specializzate in allestimenti Ducrot (palermitana) e Coppédé (fiorentina) – essi contrapposero una nuova concezione di design funzionalista. In un articolo pubblicato per la rivista «Domus» nel 1931, Ponti criticava apertamente

⁵ Con il termine «immaginario», si fa riferimento alle teorie dell'«immaginario sociale» di Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Le Seuil, Paris, 1975. Per quanto riguarda i transatlantici, cfr: Laura Fotia, *La crociera della nave "Italia" e le origini della diplomazia culturale del fascismo in America Latina*, Aracne editrice, Canterano, 2017.

⁶ Allano, *Paquebots*, 2022, p. 4.

⁷ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Édition Flammarion, Paris, 2005 (1923), pp. 70-71.

l'arredamento «pomposo» e «all'antica», colpevole di negare «tutti gli apporti originali e sinceri dello spirito, dell'arte e della tecnica d'oggi». Egli ammoniva: «I nostri artisti, la cui autorità è alta e significativa e sicura, debbono essere saggiamente presenti con l'opera loro sulle nostre navi».⁸ In anticipo sui suoi connazionali, Ponti esprimeva così l'esigenza di una nuova e consapevole compenetrazione tra tecnica e arte contemporanea.

Gli allestimenti del dopoguerra

All'indomani della Seconda guerra mondiale, una nuova generazione di transatlantici europei accantonò in effetti il modello del padiglione espositivo, puntando invece a un equilibrio inedito tra rappresentazione nazionale ed elementi architettonici del modernismo internazionale.⁹ Anche i cantieri italiani adottarono soluzioni all'avanguardia, sia nella scelta dei materiali sia nella concezione, la distribuzione e la decorazione degli spazi. Questa svolta fu resa possibile dall'aiuto dei nuovi alleati, dal sostegno statale tramite la Finmare (ente finanziario dell'Istituto per la Ricostruzione Industriale)¹⁰ e dalla «legge del 2%» artistico nelle opere pubbliche.¹¹ Ponti stesso abbandonò il ruolo di commentatore per intervenire direttamente in alcuni progetti di ricostruzione della flotta nazionale.¹² Nelle sale realizzate in collaborazione con l'arredatore Nino Zoncada,¹³ apparvero le opere di Mario Sironi, Massimo Campigli, Fausto Melotti, e Lucio Fontana - quest'ultimo autore, nel 1947, di un importante ciclo di cinque terrecotte smaltate che riprendevano la tratta della *Conte Grande* verso il Brasile e l'Argentina [fig. 1].¹⁴

⁸ Gio Ponti, "L'arredamento navale oggi e domani", *Domus*, n. 46, ottobre 1931, pp. 22-24.

⁹ Oliver, *The oceanliner*, 1980, p. 145.

¹⁰ Cfr. Franco Amatori e Andrea Colli, *Storia dell'IRI. 2. Il miracolo economico e il ruolo dell'IRI, 1949-1972*, Laterza, Roma-Bari, 2013.

¹¹ Cfr. *La legge del 2% e l'arte negli spazi pubblici. Legge n. 717 del 1949*, Curabooks, Roma, 2017.

¹² Per un panorama delle principali attività di Ponti in quanto architetto per i transatlantici, cfr. Paolo Piccione, *Gio Ponti. Le navi*, Idea books, Viareggio, 2007.

¹³ Per un panorama del lavoro di Nino Zoncada, cfr. Giulia Norbedo e Giulio Princic, *Nino Zoncada. Da Montefalcone al mondo*, Edizioni Comune di Montefalcone, Montefalcone, 2020; Paolo Piccione, *Nino Zoncada. Interni navali 1931-1971*, GMT Edizioni, Genova, 2007.

¹⁴ Cfr. Cecilia Chilosì, "Mediterraneo, Spagna, Brasile, I cavalieri dell'Apocalisse. I quattro pannelli ceramici a bordo della Conte Grande e il contributo di Fontana all'architettura di nave", in Elisa Coppola (a cura di), *Six wonderful days*, 2002; Matteo Fochessati, *Pottery on board. Fontana, Alfieri, Luzzati e la ceramica di Albisola a bordo dei transatlantici italiani*, Vanillaedizioni, Albisola Marina, 2016, pp. 57-63. Fontana affiancava da anni alla propria ricerca plastica una produzione ceramica destinata all'architettura; cfr. *Lucio Fontana e Milano*, Electa, Milano, 1996.



fig. 1 Lucio Fontana, *Mediterraneo*, 1949. Terracotta smaltata
132 x 77 cm; Albissola Marina, MuDA - Centro Espositivo.
Courtesy Fondazione Lucio Fontana.

Non sorprende che il gusto modernista in architettura navale si sia affermato inizialmente negli ambienti culturali lombardi. Fin dagli anni Trenta, le città di Monza e poi di Milano erano state al centro di un processo di valorizzazione artistica delle arti applicate e del disegno industriale, in sintonia con le coeve esperienze europee del Bauhaus. Un momento cruciale fu la IV Esposizione Triennale Internazionale delle Arti Decorative ed Industriali Moderne di Monza (1930), che contribuì al dibattito italiano sul rinnovamento dell'architettura navale attraverso la presentazione degli interni del transatlantico tedesco *Bremen*.¹⁵ Con il trasferimento della Triennale a Milano, l'esposizione continuò a proporre al grande pubblico il tema dell'allestimento dei transatlantici, come nel caso del padiglione della Finmare per la IX edizione del 1951.¹⁶ Segnata dal clima della ricostruzione, la IX Triennale affrontava i temi dell'urbanistica e dell'architettura, affiancando il convegno *Architettura, misura dell'uomo* a una serie di interventi artistici concepiti per il Palazzo dell'Arte, in cui confluivano pittura, scultura e arti applicate. Queste ricerche nutrivano inoltre la presenza, a Milano, di gruppi come lo Spazialismo e il Movimento Arte Concreta, in parte avvicinabili alle esperienze di *synthèse des arts* del Groupe Espace francese. La sperimentazione al confine tra arti visive, arti applicate e disegno industriale sembrò così trovare una delle sue espressioni più fertili proprio nell'architettura navale. Gli allestimenti curati da Ponti in collaborazione con gli artisti contemporanei possono essere inseriti in un più ampio progetto di esportazione della «linea italiana» dell'arte, del design e dell'artigianato negli Stati Uniti, paese al quale l'architetto riconosceva una netta superiorità tecnologica e con cui intratteneva

¹⁵ Piccione, *Nino Zoncada*, 2007, p. 17.

¹⁶ *Idem*, p. 48.

rapporti professionali fin dagli anni Venti.¹⁷ Dalla fine degli anni Quaranta, Ponti fu coinvolto in diverse iniziative legate ai nuovi scambi culturali tra Italia e Stati Uniti, promossi nell'ambito del Piano Marshall per sostenere il rilancio della produzione artigianale e industriale nazionale.¹⁸ Le navi da lui arredate presentavano un impianto decorativo saldamente figurativo, in cui il design moderno e la funzionalità dei materiali si affiancavano ad opere pittoriche e scultoree ispirate alla tradizione artistica del paese, alla sua cultura popolare e al suo patrimonio classico, con frequenti richiami alla mitologia.

Giulio Carlo Argan e la *Leonardo da Vinci*

L'ingresso dell'arte astratta a bordo della flotta italiana può essere fatto risalire alla metà degli anni Cinquanta, quando lo storico e critico Giulio Carlo Argan fu nominato dalla Società «Italia» di Navigazione a capo della commissione per la decorazione della «nave d'arte» *Leonardo da Vinci*. All'epoca assiduo frequentatore della Triennale,¹⁹ Argan aveva sostenuto fermamente la produzione astratta, fin dall'inizio dell'annoso dibattito che l'aveva contrapposta alla figurazione. La sua nomina a capo della commissione per la decorazione della *Leonardo da Vinci* impresso una svolta nella concezione degli allestimenti navali. Tenendo conto dei gusti di una clientela cosmopolita, appassionata d'arte e presumibilmente già avvezza alle tendenze internazionali – dal momento che sceglieva di imbarcarsi su una nave tematica –, egli favorì un coinvolgimento più sistematico degli artisti dell'avanguardia italiana contemporanea.

La *Leonardo da Vinci* fu messa in cantiere nel 1956 dall'Ansaldo di Genova Sestri e compì la sua prima tratta Genova-Napoli-New York nel 1960.²⁰ Accanto a veterani dell'architettura navale come Pulitzer Finali e Zoncada, Argan suggerì di rivolgersi allo studio degli architetti romani Amedeo Luccichenti e Vincenzo Monaco, quest'ultimo legato al critico torinese anche da rapporti di amicizia.²¹ Lo studio Monaco-Luccichenti, già autore in quegli anni di opere di respiro internazionale come il Villaggio Olimpico e l'aeroporto di Fiumicino, ricevette l'incarico per le principali sale pubbliche della prima classe, le sale da festa e i soggiorni, dove architettura e design moderno dialogavano con le opere degli artisti scelti sotto la direzione di Argan. In questi ambienti, i dipinti di stampo nucleare di Enrico Baj e Gianni Dova si affiancavano ad un quadro ovale geometrico sui toni del blu e dell'arancione firmato da Bruno Munari, all'epoca membro del MAC, seguiti da un *décollage* di Mimmo Rotella e da un olio

¹⁷ Daniel Sherer, "Gio Ponti a New York. Design, architettura e strategia nella sintesi, 1928-1959", in Germano Celant (a cura di), *Espressioni di Gio Ponti*, Triennale Electa, Daria Guarnati Editore, Milano, 2011, pp. 35-43.

¹⁸ Emblematico, in tal senso, è il suo contributo alla mostra *Italy at work* del 1951, dove figuravano, per altro, anche alcune ceramiche policrome di Lucio Fontana. Cfr. Penny Sparke, "The Straw Donkey. Tourist Kitsch or Proto-Design? Craft and Design in Italy, 1945-1960", *Journal of Design History*, vol 11, n. 1, 1998, pp. 59-69; Antje Gamble, *Cold War American Exhibitions of Italian Art and Design*, Routledge, Abingdon, 2024.

¹⁹ Egli era stato tra gli organizzatori della mostra dedicata alla storia dell'architettura alla IX Triennale, nonché organizzatore, alla X edizione, del primo Congresso internazionale dell'Industrial Design.

²⁰ "La Leonardo da Vinci", in *Arte sulle motonavi. Il varo dell'utopia* (catalogo della mostra, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, 9 novembre 2016 - 8 gennaio 2017), Il leggio, Chioggia, 2016, pp. 163-207.

²¹ Edoardo Monaco, *Memorie in corso. Un architetto racconta*, Quodlibet, Macerata, 2023.

informale bianco e nero di Emilio Vedova. La *Leonardo da Vinci* era anche dotata di una vera e propria quadreria, in cui, accanto a diverse opere figurative, spiccavano due larghe composizioni astratte di Gino Severini e Antonio Corpora.

A completare le decorazioni degli spazi affidati a Monaco e Luccichenti, il Salone delle Feste [fig. 2] ospitava sedici arazzi contemporanei ispirati al tema del viaggio, appositamente concepiti per la nave e tessuti in lana ad alto liscio dalla nuova arazzeria specializzata Italia Disegno di Ugo Scassa.²²



fig. 2 Transatlantico *Leonardo da Vinci*, Salone delle feste (detto anche «salone degli arazzi») della Prima Classe. Immagine pubblicata all'interno dell'opuscolo promozionale *Leonardo da Vinci*, Italian Line, s.d. Courtesy Fondazione Ansaldo.

Secondo gli architetti, vi dominava l'astrazione grazie a tre arazzi di Corpora che evocavano «il sentimento del mare», tre di Giulio Turcato, due di Giuseppe Santomaso e uno di Olimpia Bernini, «con svolgimento di temi più decorativi a pendant dei temi marini». La decorazione era poi completata da sei arazzi di Corrado Cagli a cavallo tra l'astratto e il figurativo, i cui soggetti ritraevano «l'amore al viaggio ed il sentimento arcano dell'avventura».²³

²² Riguardo alla storia dell'Italia Disegno, divenuta poi Arazzeria Scassa, cfr: Elda Danese, *L'arte al telaio. L'arazzeria Scassa dal 1957 ad oggi*, U. Allemandi, Torino, 2000; Donatella Avanzo e Silvana Cincotti (a cura di), *Da Kandinsky a Botero. Tutti in un filo* (catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Zaguri, 1° novembre 2018 - 27 settembre 2019), Skira, Milano, 2018; Laura Ferraris e Ugo Scassa, *Scassa. Arazzi contemporanei*, Comune Serra de' Conti, 2007.

²³ Roma, MAXXI, Centro Archivi Architettura, Fondo Monaco-Luccichenti, Testo di presentazione delle navi, fascicolo P 165 bis, faldone n. 233.

Tra le amicizie di Monaco si contava anche Giuseppe Capogrossi, cui fu riservato un posto di rilievo a bordo.²⁴ L'ex membro del Gruppo Origine firmava una tela ovale bianca su cui campeggiavano variazioni del suo «modulo» archetipico, sorta di semicerchio dentellato apparso tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta. La natura segnica di questa ricerca richiamava la radice visiva della scrittura, integrandosi con l'idea dell'astrazione come codice universale e nuovo linguaggio dell'arte internazionale. All'epoca della committenza Finmare, il segno capogrossiano era infatti ormai perfettamente riconoscibile per qualunque passeggero italiano o americano iniziato all'arte contemporanea. Capogrossi era anche autore di un arazzo posto contro la parete di prua del Salone delle feste. Su uno sfondo color sabbia, le variazioni cromatiche andavano da una palette scura dai toni del nero, grigio e verde bottiglia, fino ai più chiari del giallo, ocra, arancio pallido, carta da zucchero e avorio. Il segno si ripeteva secondo ritmi irregolari, alternando pieni e vuoti attraverso dentellature sempre diverse. La lunghezza del tessuto era accentuata da una catena continua di moduli che, pur nell'alternanza di forme e colori, percorreva senza interruzioni la composizione da sinistra verso destra. L'effetto prodotto era quello di una vera e propria linea dell'orizzonte, eco del panorama marino visibile dai ponti del transatlantico.

Le gemelle *Michelangelo* e *Raffaello*

Il successivo coinvolgimento di Argan nelle commissioni per l'allestimento delle gemelle *Raffaello* e *Michelangelo*, all'inizio degli anni Sessanta, confermò la centralità dei *network* architettonici e artistici romani a lui vicini all'interno delle commesse promosse dalla Finmare. Entrambe le turbonavi furono messe in cantiere nel 1960. Per gli spazi di rappresentanza della *Raffaello* fu selezionato lo studio Lapadula di via dell'Oca a Roma, in collaborazione con l'architetto Fabio Massimo Poggiolini.²⁵ Tra gli interventi principali figuravano un arazzo astrattista dedicato alle quattro stagioni di Mario Deluigi, posto al centro della parete poppiera del salone «Veneziana», e una scultura bronzea informale di Edgardo Mannucci, collocata nel soggiorno. Il progetto più ambizioso era però quello del bar «Atlantico», per il quale l'Arazzeria Scassa (ex Italia Disegno) ricevette la commissione di ventidue arazzi identici per formato e fondo cromatico, tratti da bozzetti di artisti contemporanei. Gli autori furono selezionati principalmente tramite i contatti dell'Art Club romano, intorno a cui gravitano tanto Argan quanto i fratelli Lapadula.²⁶ L'elenco costituisce una sorta di catalogo dell'arte astratta italiana del tempo: Carla Accardi, Michelangelo Conte, Roberto Ercolini, Edoardo Giordano, Costantino Guenzi, Bice Lazzari, Luigi Montanarini, Gastone Novelli, Achille Pace, Luigi Piciotti, Giuseppe Picone, Mimmo Rotella, Piero Sadun, Antonio Sanfilippo, Antonio Scordia, Federico

²⁴ Cfr. Capogrossi. *Il segno nei musei e nelle istituzioni italiane*, Artemide, Roma, 2022.

²⁵ «La Raffaello», in *Arte sulle motonavi*, 2016, pp. 266-305.

²⁶ Moshe Tabibnia e Virginia Giuliano (a cura di), *Intrecci del Novecento. Arazzi e tappeti di artisti e manifatture italiane* (catalogo della mostra, Milano, Triennale, 12 settembre - 8 ottobre 2017), Moshe Tabibnia, Milano, 2017, p. 207.

Spoltore, Alessandro Trotti, Giulio Turcato e Antonio Virduzzo. Il bar della Veranda «Bermuda» era invece decorato da due grandi arazzi su disegno di Vedova. Sulla *Michelangelo*, le principali sale di rappresentanza della prima classe furono nuovamente affidate agli architetti dello studio Monaco-Luccichenti, questa volta in collaborazione con Nino Zoncada.²⁷ Si trattava del Gran Bar con le adiacenti sale lettura e sala gioco, la sala soggiorno e il salone delle feste. Il Gran Bar era decorato da due opere astratte: una tela di Giulio Turcato, caratterizzata da una calda gamma di rossi e arancioni, e un dipinto di Antonio Corpora, che raffigurava in chiave simbolica il *Passaggio a Gibilterra*. Gli ultimi due locali erano invece concepiti come un'unica ampia area comunicante per gli eventi mondani. Il salone delle feste era decorato da quattro arazzi dello studio Zoncada su disegni dello xilografo Tranquillo Marangoni [fig. 3], che riprendeva qui i motivi floreali dell'arazzeria tradizionale fiamminga. A dominare la parete di prua era un grande arazzo intitolato *Composizione Astratta* di Capogrossi, a cui era nuovamente riservato un posto d'onore [fig. 4].



fig. 3 Tranquillo Marangoni, Studio Zoncada, *Verdure*, 1964 circa. Arazzo ad alto liccio in lana, 215 x 700 cm (tessitura Arazzeria Scassa), Roma, Galleria Nazionale. Courtesy Fondazione Ansaldo.



fig. 4 Giuseppe Capogrossi, *Composizione Astratta*, 1963. Arazzo ad alto liccio in lana, 142 x 355 cm (tessitura Arazzeria Scassa), collezione privata. Courtesy Arazzeria Scassa.

²⁷ "La Michelangelo", in *Arte sulle motonavi*, 2016, pp. 214-265.

L'astrazione era per altro presente anche all'interno delle classi inferiori, sebbene in misura minore e spesso ad opera di artisti meno quotati. Come per la *Leonardo da Vinci*, le due turbonavi gemelle erano poi dotate di pinacoteche per l'esposizione di quadri contemporanei. Su entrambe, queste «gallerie-pinacoteche» occupavano uno dei corridoi di collegamento tra il Salone delle Feste di prima classe e la Sala Soggiorno della classe turistica, accessibili da entrambi i lati. I sedici quadri appesi nella galleria della *Raffaello* erano esclusivamente figurativi: vi prevalevano le nature morte, le figure femminili e i soggetti festivi, con un'attenzione particolare ai temi marini. A bordo della *Michelangelo*, gli stessi spazi erano invece occupati da dodici tele di cui quattro astratte, firmate da Afro Basaldella, Fausto Pirandello, Santomaso e Severini.

La logica espositiva sulle «navi d'arte»

Le scelte estetiche adottate rappresentarono all'epoca un *unicum* nel panorama della decorazione navale, comparabile solo a quelle operate dalle compagnie inglesi Orient Line per l'*Oriana* (1960) e P&O per la *Canberra* (1961), impiegate entrambe sulla popolare rotta verso l'Oceania.²⁸ È, inoltre, significativo osservare come nei tre transatlantici dedicati ai maestri del Rinascimento sia stata introdotta una logica espositiva inedita rispetto ai modelli precedenti di fruizione artistica a bordo dei mezzi di trasporto. Negli interni eclettici di inizio secolo, era prevalsa infatti una concezione che potremmo definire «museale», dove l'intento nazionalista era espresso attraverso la valorizzazione degli stilemi del passato artistico e della tradizione culturale del Paese. Una strategia analoga prevaleva anche negli allestimenti curati da Ponti, attento a esaltare la produzione artigianale e l'identità visiva nazionale. Al contrario, a bordo delle tre navi degli anni Sessanta si affermò un approccio «galleristico» delle sale, dove la qualità delle opere e la coerenza estetica degli ambienti erano garantite dall'autorità di Argan.

Rispetto alle navi del passato, secondo Argan la selezione degli artisti rifletteva qui apertamente le dinamiche del circuito mercantile ed espositivo europeo e americano. Il critico lo ribadiva in un opuscolo informativo destinato ai passeggeri anglofoni:

«Discerning transatlantic passengers may enjoy their voyage amid a floating exhibition of the finest in contemporary Italian art. [...] These painters and sculptors are outstanding in their respective fields. Their work has been shown and acclaimed at numerous International Exhibitions—and many of their works are in the permanent collections of both European and American museums».²⁹

I cicli decorativi per le tre navi vanno così inseriti in un già ampio sistema di scambi e relazioni che univa l'Italia agli Stati Uniti nel contesto della guerra fredda.³⁰ Molti degli autori coinvolti erano infatti legati a quelle reti filostatunitensi

²⁸ *Ocean Liners*, 2018, pp. 166-173.

²⁹ Dagli archivi online della Fondazione Ansaldo: Giulio Carlo Argan, *Art on board Leonardo da Vinci*, Italian Line, s.d.

³⁰ La questione dei rapporti tra la scena artistica italiana e quella americana è da alcuni anni al centro di un rinnovato interesse, che la rende un caso di studio emblematico delle dinamiche di confronto e interazione tra Europa e Stati Uniti nel secondo dopoguerra. Cfr. Lara Conte e Michele Dantini, *Narrazioni atlantiche e arti*

tessute ad esempio da Lionello Venturi, mentore di Argan e figura centrale nel mediare tra gli ex membri del Gruppo degli Otto e gli Stati Uniti.³¹ Altri erano poi rappresentati da mercanti e galleristi dal profilo internazionale: è il caso del sodalizio tra Carlo Cardazzo e Peggy Guggenheim, agenti chiave per l'affermazione delle tendenze informali e spazialiste presso il pubblico americano.³² Tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Sessanta, molti di questi artisti avevano partecipato a diverse esposizioni di arte italiana ed europea negli Stati Uniti; alcuni avevano già tenuto mostre personali presso gallerie newyorkesi, mentre altri erano ormai integrati nel circuito espositivo internazionale.³³

L'orientamento «galleristico» si riflette anche nella presenza delle quadrerie. Benché le opere non fossero in vendita, l'inclusione di questi spazi espositivi potrebbe essere legata ad un iniziale progetto di allestimento di mostre temporanee con finalità commerciali sulla *Leonardo da Vinci*. Come ricordava l'architetto Monaco:

«[...] Si era anche pensato di organizzare a bordo una mostra di quadri italiani da venderli in America durante la sosta. Laggiù si poteva comperare quadri americani da venderli in Italia. La *Leonardo da Vinci* sarebbe divenuta una galleria d'arte galleggiante».³⁴

Anche se tale progetto non si concretizzò mai, le «navi d'arte» furono comunque aperte ad un pubblico generalista ben al di là dei passeggeri delle prime classi. Durante i periodi in porto, i transatlantici – e le opere che custodivano – venivano trattati come vere e proprie attrazioni, visitabili dai cittadini curiosi previo pagamento di un biglietto di ingresso. I grandi saloni e le sale da ballo facevano poi da cornice per importanti eventi mondani e feste private, che potevano impegnare le navi su piccole tratte speciali.³⁵ Nonostante la difficoltà di stimare

visive 1949-1972. *Sguardi fuori fuoco, politiche espositive, identità italiana, americanismo/antiamericanismo*, Mimesis Edizioni, Milano, 2024; Flavio Fergonzi e Francesco Tedeschi, *Arte italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani* (atti della giornata di studi, Milano, Museo del Novecento e Gallerie d'Italia, 25 ottobre 2013), Scalpendi editore, Milano, 2017; Francesco Tedeschi (a cura di), *New York New York. Arte italiana. La riscoperta dell'America* (catalogo della mostra, Milano, Museo del Novecento e Gallerie d'Italia, 13 aprile - 17 settembre 2017), Electa, Milano, 2017; Carla Subrizi, *Europa e America 1945-1985. Una nuova mappa dell'arte*, Aracne, Roma, 2008. Per uno sguardo dall'estero, cfr. Sharon Hecker e Marin R. Sullivan, *Postwar Italian Art History Today. Untying 'the Knot'*, Bloomsbury, New York, 2018.

³¹ Cfr. Luca Massimo Barbero e Sileno Salvagnini, «Afro, gli Otto e l'America attraverso gli archivi», in Luciano Caramel (a cura di) *Afro. Italia-America. Incontri e confronti* (catalogo della mostra, sedi varie, 25 novembre 2006 - 18 marzo 2007), Mazzotta, Milano, 2006, pp. 55-65.

³² Cfr. Luca Massimo Barbero (a cura di), *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte* (catalogo della mostra, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 1° novembre 2008 - 9 febbraio 2009), Electa, Milano, 2008.

³³ Sulle mostre dedicate agli artisti italiani negli Stati Uniti, si fa innanzitutto riferimento a *Twentieth-Century Italian Art* (1949) al MoMA, cfr.: Raffaele Bedarida, Silvia Bignami e Davide Colombo, «Methodologies of Exchange: MoMA's Twentieth-century Italian Art (1949)», *Italian Modern Art*, n. 3, gennaio 2020. Si sottolinea poi anche *Contemporary Italian Art* (1961) a Chicago e *Salute to Italy - 100 years of Italian Art 1861-1961* (1961) ad Hartford. Per quanto riguarda invece le mostre dedicate agli artisti europei ed internazionali che hanno visto la presenza di pittori italiani, si citano ad esempio *The New Decade. 22 European Painters and Sculptors* (1955) al MoMA, *European Art Today. 35 Painters and Sculptors* (1959) all'MIT, nonché le diverse *International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture* presso il Carnegie Institute di Washington.

³⁴ Simone Bandini e Maurizio Eliseo, *Michelangelo e Raffaello. La fine di un'epoca*, Hoepli, Milano, 2010, p. 269.

³⁵ Una ricca quantità di aneddoti sul tema è raccolta da «Due gemelle a New York», *Idem*, pp. 95-150.

con precisione il numero di visitatori, è plausibile ritenere che queste iniziative abbiano contribuito a incrementare la visibilità delle opere esposte, rafforzando così l'associazione tra arte astratta e identità culturale italiana nel contesto internazionale.

Committenti e destinatari dell'astrazione

Un allestimento come quello concepito per le «navi d'arte» si inseriva bene nell'immagine che l'industria italiana del miracolo economico desiderava offrire di sé agli alleati attraverso strategie di mecenatismo e committenza. Aziende come Pirelli o Breda, ad esempio, utilizzavano fiere e mostre di settore per proporre un'identità visiva aggiornata e dinamica in collaborazione con artisti contemporanei. Lo stesso Gruppo IRI (di cui Finmare faceva parte) intensificava le sue relazioni con il mondo dell'arte astratta e informale, sia attraverso le proprie pubblicazioni, come nel caso del periodico "Civiltà delle Macchine", sia tramite le collaborazioni dirette, come quella con lo scultore Eugenio Carmi nei cantieri di Genova Cornigliano, collegati ai lavori del porto. In questo contesto, Argan fu una figura centrale di quella che è stata giustamente definita la corrente critica «neo-industriale»³⁶ del secondo dopoguerra. Questa linea modernista di eredità bauhausiana promuoveva la funzione «umanizzante» dell'arte quando inserita in un contesto tecnico-scientifico; essa chiamava intellettuali e artisti ad una presa di responsabilità sociale, allo scopo di contribuire allo sforzo di industrializzazione del Paese. Tra gli anni Cinquanta e Settanta Argan svolse a più riprese un ruolo primario di mediatore nei rapporti tra gli artisti, le istituzioni culturali e i committenti industriali. È noto, ad esempio, il suo coinvolgimento al fianco di Venturi nella rivista "Esso" e nelle giurie dei premi omonimi, così come la sua amicizia con Adriano Olivetti e il sostegno alle sperimentazioni dell'azienda di Ivrea in dialogo con l'avanguardia ottico-cinetica.³⁷ Se la preferenza accordata ad opere astratte di matrice informale e gestuale contribuiva a costruire un'immagine dell'industria italiana dinamica e all'avanguardia, essa rispondeva anche alle aspettative dei viaggiatori americani, tradizionalmente considerati un segmento cruciale del mercato per gli armatori europei.³⁸ Negli anni Sessanta, la clientela americana di prima classe era ormai abituata a incontrare opere dell'Espressionismo Astratto in contesti rappresentativi, dagli uffici aziendali agli spazi pubblici. Fin dagli anni Cinquanta, infatti, l'acquisto di opere della Scuola di New York da parte della classe dirigente per gli ambienti lavorativi e ricreativi fungeva da presupposto antidoto alle conseguenze «disumanizzanti» della vita moderna, con particolare riferimento agli effetti oppressivi delle strategie di organizzazione e gestione della produzione.³⁹ La sofisticatezza, la versatilità e, allo stesso tempo, il carattere visivamente e mentalmente «riposante» attribuito alle opere di alcuni

³⁶ Michele Dantini, "Ytalya subjecta. Narrazioni identitarie e critica d'arte 1963-2009", in Gabriele Guercio e Anna Mattiolo, *Il confine evanescente. Arte italiana, 1960-2010*, MAXXI, Roma; Electa, Milano, 2010, p. 264.

³⁷ Cfr. Federica Milano, "Envisager l'artiste au travail. Histoires du mécénat industriel en Italie (1950-1960)", *Perspective*, n. 1-2025, «Travail», juin 2025.

³⁸ In alcuni periodi, il numero di passeggeri americani ha addirittura superato quello dei passeggeri europei. Bill Miller, "I transatlantici e i viaggiatori statunitensi", in *Transatlantici*, 2004, pp. 219-235.

³⁹ Clement Greenberg, "The case for Abstract Art", in *The Collected Essays and Criticism*, vol. 3: *Affirmations and Refusals*, University of Chicago Press, Chicago, 1993, p. 150.

astrattisti contemporanei le rendevano un investimento sicuro e proficuo, che alimentava le collezioni private di imprese, banche e istituzioni pubbliche.⁴⁰ Un effetto simile fu probabilmente ricercato per le navi della compagnia nazionale italiana.

Un allestimento che possa essere letto e riletto

Nei locali dei trasporti atlantici la decorazione doveva potersi conservare a lungo e adeguarsi a una visione prolungata, soprattutto considerando la quantità di tempo trascorsa dai passeggeri sottocoperta e il numero limitato di oblò su questo tipo di imbarcazioni. Nell'opuscolo sopracitato, Argan continuava rivolgendosi ai passeggeri:

«[...] by its very nature, [abstraction] is adaptable to contemporary high-fashion decor. [...] A painting or sculpture which depicts an event or a word picture may arouse interest, but if it is not a true masterpiece, its impression fades, like a popular novel, a transitory thing which cannot be read and reread. An abstract composition, however, naturally integrates with the structural interior, neither arouses nor diverts the beholder, because it is an essential element of the setting. Its form and color make no pretense of reproducing nature, so they are generally freely harmonized, and tend to define space in terms of architectural clarity and thus become almost structural in effect».⁴¹

Le tavole dei progetti della *Leonardo de Vinci* e della *Michelangelo* conservate nel fondo Monaco-Luccichenti ci permettono di visualizzare questo rapporto tra architettura e astrazione [fig. 5]. A indicare, ad esempio, la disposizione dei lavori di Burri, Rotella ed Emilio Scanavino [fig. 6], campeggiano dei ritagli di giornali illustrati in bianco e nero e a colori. L'indefinitezza di queste immagini riconduce le opere alla loro dimensione puramente coloristica e decorativa, parte integrante del mobilio.⁴² La scelta del medium dell'arazzo coronava poi la ricerca dell'integrazione tra architettura e pittura nel segno dell'arte applicata. Il secondo dopoguerra vedeva una rinascita internazionale di questa forma d'arte tradizionale, con epicentro in Francia e con un fiorente mercato negli Stati Uniti.⁴³ In Italia, questo *revival* si innestò sulla sperimentazione tessile futurista e trovò nuovamente terreno fertile negli ambienti della Triennale e del MAC. Fu

⁴⁰ Cfr. Alex Taylor, *Forms of persuasions. Art and corporate image in the 1960s*, University of California Press, Oakland, 2022.

⁴¹ Giulio Carlo Argan, *Art on board Leonardo da Vinci*, non datato; citato in italiano in *Civiltà delle Macchine*, a. VIII, luglio-agosto 1960.

⁴² Roma, MAXXI, Centro Archivi Architettura, Fondo Monaco-Luccichenti, faldone n. 233, fascicolo P 165, «Leonardo da Vinci. Sala soggiorno 1° classe. Prospetto parete poppa. Sezione asse sala».

⁴³ Cfr. K.L.H. Wells, *Weaving modernism. Postwar tapestry between Paris and New York*, Yale University Press, New Haven, 2019.

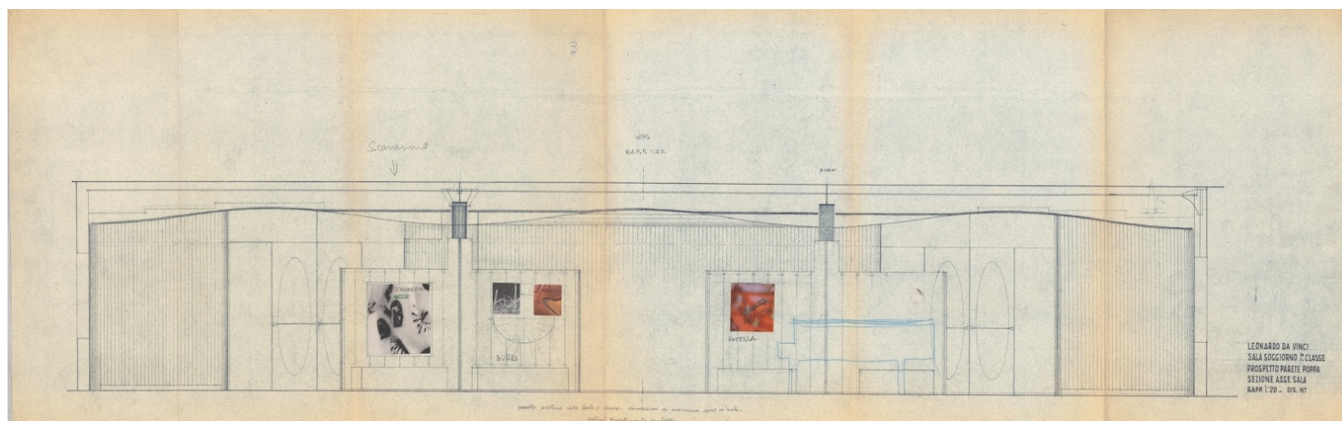


fig. 5 Studio Monaco-Luccichenti, Leonardo da Vinci. Sala Soggiorno 1° classe. Prospetto parete di poppa. Sezione asse sala. Fondo Monaco-Luccichenti, Centro Archivi Architettura, MAXXI.



fig. 6 Emilio Scanavino, Pannello nel salone centrale della Leonardo da Vinci, copertina di *Civiltà delle Macchine*, a. VIII, luglio-agosto 1960. Courtesy Fondazione Ansaldo.

promosso proprio dalle commesse della Finmare:⁴⁴ oltre al suo prestigioso valore simbolico, l'arazzo si armonizzava infatti facilmente con l'uso estensivo del tessuto per pavimenti, pareti, mobili e tendaggi. La lana, infine, rispondeva agli standard di sicurezza imposti dalla regolamentazione internazionale, grazie alla sua qualità naturalmente ignifuga.

L'accostamento tra gli arazzi di Marangoni e quello di Capogrossi nel salone delle feste della *Michelangelo* costituisce un esempio dell'integrazione tra le opere e l'ambiente in chiave decorativa. La composizione di Capogrossi era tessuta sui toni del bianco, del nero e del grigio, mentre spiccava un rosso primario che si armonizzava con i colori scelti da Zoncada per la moquette del pavimento e il velluto delle poltrone [fig. 7]. Il formato orizzontale del tessuto era scandito in senso verticale; la composizione che ne risultava richiamava, in parte, il ritmo spaziale delle opere di Marangoni, costruito tramite la disposizione

⁴⁴ Cfr. Tabibnia e Giuliano, *Intrecci del Novecento*, 2017.

irregolare delle *feuilles de choux*. Per composizione, tecnica e disposizione spaziale, l'insieme suggeriva così agli occhi del pubblico una forma di continuità tra il segno capogrossiano e la foglia di cavolo della tappezzeria fiamminga.



fig. 7 Transatlantico *Michelangelo*, Sala soggiorno della Prima Classe.
Cortesia della Fondazione Ansaldo.

La critica alle «raffinatezze da salotto»

Come molti degli artisti del dopoguerra, Capogrossi era sensibile all'esigenza di una collaborazione tra arte e architettura nella ridefinizione degli spazi ricostruiti dopo la fine del conflitto. Nell'ambito delle Triennali degli anni Cinquanta, l'artista aveva iniziato a sperimentare con le arti applicate, come il tappeto e il mosaico: produzioni che avrebbero affiancato la sua ricerca pittorica per tutto l'arco della carriera. Il potenziale decorativo e commerciale del modulo capogrossiano non era peraltro sfuggito al suo gallerista, Cardazzo, che lo incoraggiò a esplorare i linguaggi della ceramica e del tessuto.⁴⁵

Queste incursioni nel campo delle arti applicate non erano però esenti da critiche, anche all'interno degli stessi ambienti astrattisti. I lavori di Capogrossi furono attaccati apertamente dagli artisti nucleari – anch'essi presenti sulle «navi d'arte» come nel caso di Baj – quando, nel loro manifesto *Contro lo stile* (1957),

⁴⁵ Cfr. Roberto Lacarbonara, *Giuseppe Capogrossi e l'architettura. La cancellata della Facoltà di giurisprudenza a Bari*, Silvana, Cinisello Balsamo, 2023; Francesca Pola, "Un percorso inedito. Capogrossi e gli Stati Uniti", in Luca Massimo Barbero (a cura di), *Capogrossi. Una retrospettiva* (catalogo della mostra, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 29 settembre 2012 - 10 febbraio 2013), Marsilio, Venezia, 2012, pp. 233-279.

invitarono l'artista romano a scegliere se essere «tappezzieri o pittori». Il discorso di Argan per i transatlantici appare, così, in parziale contrasto con le intenzioni espresse da alcuni autori dei dipinti e dei cartoni per gli arazzi. Questa opposizione è particolarmente evidente nel caso delle opere appartenenti alle correnti informali, espressioniste e gestuali, i cui lavori tendevano a caricarsi di un significato esistenziale e individuale, più che a integrarsi armonicamente con l'ambiente architettonico.

In una lettera destinata all'arazziere Scassa, anche Vedova rivendicava, ad esempio, il carattere perturbatore dei suoi lavori per il bar della *Raffaello* [fig. 8]:

«[...] attenzione alle finite gradazioni dei neri e dei grigi, che dovranno però ESSERE SCATTANTI E NON SFUMATI, A PARTITURE TIMBRICHE, AGGRESSIVI, insomma fedelissimi ai bozzetti [...] dovranno acquistare forza, SCATTO. E MAI SCADERE NEL TONALE. ATTENZIONE A NON FARNE UNA TAPPEZZERIA DI INFINITE VIRTUOSISTICHE "NUANCES" di grigi/neri. La mia pittura è anche sensibile, ma mai preziosistica e indulgente a raffinatezze da salotto. Ne deve risultare una cosa barbara, grezza, forte, con analogie materiche di strappi e lacerazioni». ⁴⁶



fig. 8 Elenco delle opere d'arte asportate dalle navi sociali, pagina dedicata a Emilio Vedova, *Astratto*, 1964 circa. Arazzo ad alto licio in lana, 160 x 340 (tessitura Arazzeria Scassa). Archivio Fondazione Ansaldo.

La qualità drammatica e aggressiva ricercata dall'artista veniva ulteriormente accentuata grazie alle innovazioni introdotte dall'Arazzeria Scassa nella tecnica dell'alto licio. Queste permettevano di ottenere un'altissima fedeltà alla palette originale, una resa della gestualità della pennellata e un forte materismo di superficie, in grado di restituire appieno l'espressività delle opere di Vedova. Lo stesso Ugo Scassa si era infatti formato all'interno del *milieu* dell'avanguardia

⁴⁶ Asti, Archivio Arazzeria Scassa, Lettera dattiloscritta di Emilio Vedova a Ugo Scassa, 19 ottobre 1964, Venezia.

artistica torinese. Nel 1956 aveva aperto la galleria Il Prisma insieme al pittore concretista Filippo Scroppo, con mostre personali dedicate, tra gli altri, a Baj, Fontana e Asger Jorn [fig. 9].⁴⁷



fig. 9 Galleria Il Prisma, Esposizione di Asger Jorn, 1956 circa.
Archivio Arazzeria Scassa.

Finmare e Alitalia

La *Michelangelo* e la *Raffaello* rimasero in attività solo fino al 1975, anno dello smantellamento degli interni e della vendita delle imbarcazioni. L'inizio del declino del trasporto oceanico viene fatto risalire al 1968, data simbolica del primo volo del Boeing 747 e dell'avvio di un fenomeno di progressiva diffusione e democratizzazione del trasporto aereo. Quando gli interni della *Michelangelo* e della *Raffaello* furono smantellati, i cicli di arazzi della Finmare continuarono comunque a svolgere la loro funzione di prestigio e rappresentanza, andando a decorare sedi governative e uffici pubblici.⁴⁸ Le commesse dell'Alitalia tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta possono essere lette in continuità con quelle della Finmare. La compagnia aerea di bandiera decise anch'essa di rivolgersi ad artisti e architetti contemporanei per l'allestimento di alcune delle sue sedi più importanti. Nel 1958, l'agenzia Alitalia di New York fu

⁴⁷ Le presenti informazioni sono state confermate anche in dialogo con l'attuale direttore Dott. Massimo Bilotta.

⁴⁸ Cfr. *Iriarte. Antico e moderno nelle collezioni del Gruppo IRI*, Electa, Milano, 1989; *Iriarte. Raccolte d'arte nella sede dell'IRI*, Edindustria, Roma, 1998.

affidata a Gio Ponti,⁴⁹ che si avvale nuovamente della collaborazione di due ceramisti già coinvolti nella decorazione dei transatlantici: Melotti e Romano Rui. Ancora una volta, il progetto rispondeva tanto alla «funzionalità d'attrattiva» per i turisti americani quanto a quella «rappresentativa» per lo Stato italiano.⁵⁰ L'impianto decorativo, strettamente figurativo, era radicato nella tradizione artigianale nazionale, poiché, secondo Ponti, l'architettura del turismo doveva essere collegata all'azione di cultura popolare. Le sculture in terracotta di Melotti rappresentavano «viaggiatrici» e «viaggiatori», mentre i pannelli di ceramica dipinta di Rui raffiguravano aerei che sorvolavano paesaggi urbani. Il colore azzurro della piastrellatura, che caratterizzava l'ambiente, richiamava non solo il cielo ed il volo, ma anche il colore simbolo della compagnia. Oltre all'arredamento delle agenzie e dei terminal, durante gli anni Sessanta Alitalia sperimentò anche nell'ambito della decorazione degli interni dei mezzi stessi. A bordo del Douglas DC-8, allestito dall'architetto Ignazio Gardella nel 1960 [fig. 10],⁵¹ i richiami all'iconografia del viaggio e alla cultura popolare lasciarono il posto ad una commistione tra astrazione e figurazione, con opere di Marino Marini, Corpora e Santomaso. Un dipinto di Renato Guttuso raffigurante le fronde di un albero d'arancio fronteggiava una «carta muta» nei toni del rosso, firmata da Cagli. La prima classe era decorata da tre tempere di Mirko, accanto alle quali si leggeva, in diverse lingue: «I pittori italiani contemporanei collaborano con Alitalia per rendere più attraente il vostro volo».



fig. 10 Interno del DC 8 Douglas, in “Un nuovo aereo italiano. Ignazio Gardella, arch.”, *Domus*, n. 371, ottobre 1960, p. 8. Courtesy of Domus © Editoriale Domus S.p.A.

⁴⁹ Ugo La Pietra, *Gio Ponti*, Rizzoli, Milano, 1995, p. 328; Laura Falconi, *Gio Ponti. Interni oggetti disegni. 1920-1976*, Electa, Milano, 2004, pp. 187-188; Daniel Sherer, “Gio Ponti a New York”, 2011, p. 39.

⁵⁰ Gio Ponti, “La nuova sede dell’Alitalia”, *Domus*, n. 352, maggio 1959, p. 7.

⁵¹ “Un nuovo aereo italiano”, *Domus*, n. 371, ottobre 1960, pp. 8-10.

Come per la *Leonardo da Vinci*, anche l'aeroplano di Alitalia doveva diventare, nell'intenzione dei committenti, «una sorta di galleria viaggiante, con quadri sempre nuovi in mostra e in vendita». ⁵² Nonostante sia difficile appurare se e quali tele siano state effettivamente vendute, si può affermare con sicurezza che la concezione dell'aeroplano portava il progetto della «galleria viaggiante» ad uno stadio inedito rispetto alle esperienze promosse dalla Finmare. A differenza degli architetti romani scelti da Argan, Gardella era infatti specializzato nella progettazione di spazi espositivi, tanto per negozi e padiglioni fieristici quanto per musei e gallerie d'arte. ⁵³ I suoi disegni esecutivi mostravano diversi schemi di forature e sistemi di ancoraggio delle tele ai pannelli divisorii dell'aereo, che testimoniano la sua attenzione alla disposizione delle opere per costruire fuochi visivi, equilibri e contrappunti nello spazio della cabina. ⁵⁴ La selezione delle opere e degli artisti aveva però un carattere meno coerente ed unitario – per stile, cromia e tema – rispetto agli allestimenti delle «navi d'arte», poiché le opere erano destinate a variare in funzione delle vendite.

L'astrazione sulle linee aeree fino agli anni Settanta

L'Alitalia non rappresentò per altro l'unica compagnia aerea a tentare di mantenere viva la tradizione degli allestimenti navali. Un altro esempio significativo è quello dell'Air France, erede dei *paquebots*. La compagnia di bandiera francese puntò sulla collaborazione di architetti e designer modernisti come Charlotte Perriand, ⁵⁵ il cui lavoro contribuì a creare un'identità visiva moderna ed elegante. ⁵⁶ In occasione dell'allestimento dei bar dei saloni delle prime classi sui Boeing 707, alla fine degli anni Sessanta, l'Air France decise di commissionare una serie di arazzi di dimensioni ridotte (100 × 60 cm), realizzati su cartoni di artisti maggiori della scena contemporanea francese. La lista delle opere commissionate comprendeva maestri appartenenti alle diverse correnti astrattiste del dopoguerra, quali Sonia Delaunay, Victor Vasarely, Pierre Alechinsky, Hans Hartung, Pierre Soulages, Jacques Lagrange, Maurice André, Gustave Singier o ancora Alfred Manessier.

L'astrazione fu nuovamente privilegiata in occasione della campagna degli anni Settanta per la decorazione dei Boeing 747, i più prestigiosi della flotta. L'Air France propose questa volta di dipingere direttamente le porte in laminato ininfiammabile dei guardaroba della prima classe. Furono coinvolti i maestri della Nouvelle École de Paris: vi si trovavano le costruzioni geometriche di Delaunay, le opere gestuali di Soulages e Chantal Berry-Maudit, o l'Abstraction Lyrique di Singier e di Zao Wou-Ki. ⁵⁷ Come per la *Leonardo da Vinci*, ciascuna delle opere per i Boeing aveva l'obiettivo di evocare, in forma astratta, il tema del

⁵² *Idem*, p. 10.

⁵³ Maria Cristina Loi, *Antico e nuovo. Otto progetti di Ignazio Gardella*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, 2018, pp. 78-81; “1958-1960 Allestimento Aerei Douglas DC-8 per Alitalia”, in Fabio Fabbri, *Ignazio Gardella. L'arte del mostrare*, Edifir Edizioni Firenze, Firenze, 2024, pp. 150-154.

⁵⁴ “1958-1960 Allestimento Aerei Douglas DC-8 per Alitalia”, 2024, p. 154.

⁵⁵ Cfr. *Air France. L'envol de la modernité*, Editions du Regard, Paris, 2013.

⁵⁶ Cfr. Elena Selena, *La tapisserie française du Moyen âge à nos jours*, Editions du Patrimoine - Centre des monuments nationaux, Paris, 2017.

⁵⁷ *Air France*, 2013, pp. 83-84.

viaggio, rappresentando l'esperienza del passeggero attraverso un immaginario non figurativo ma ricco di rimandi poetici. La committenza francese sceglieva così di concentrarsi sul portato espressivo ed emotivo dell'astrazione. In occasione di una campagna pubblicitaria in collaborazione con Georges Mathieu, i promotori si chiedevano ad esempio: «Comment, dans une industrie comme celle du transport aérien, dont la mission fondamentale est de servir de trait d'union aux divers peuples de la terre, peut-on trouver des signes, des images et des symboles d'une signification universelle?». ⁵⁸ L'astrazione veniva qui considerata, ancora una volta, linguaggio «simbolico» e universale, consona alla rappresentazione del volo come desiderio ancestrale e esperienza mitica. Mentre le scelte artistiche di Argan per la *Leonardo da Vinci* mostrano la lungimiranza della commissione, gli allestimenti delle prime classi dell'Air France testimoniano dell'avvenuta storicizzazione e istituzionalizzazione dell'arte astratta negli anni Settanta. Durante il decennio successivo, l'aumento della mobilità individuale e la massificazione del fenomeno del turismo avrebbero progressivamente ridotto il divario materiale tra la prima classe e la classe turistica a bordo degli aerei, scoraggiando il mecenatismo artistico da parte delle compagnie. L'arte ricomparirà invece a bordo delle navi durante gli anni '90, grazie alle nuove committenze private per le crociere tematiche – come quelle della Costa ⁵⁹ – in un contesto assai diverso da quello da cui siamo partiti.

⁵⁸ Mathieu. *15 affiches pour Air France*, Air France, Paris, 1967, n.p.

⁵⁹ Martina Corgnati, *Arte a bordo. La collezione in viaggio di Costa Crociere*, Skira, Milano, 2010.

La storia dell'arte in viaggio.

**Le mostre didattiche itineranti
come strumento di
partecipazione critica nella
Milano degli anni Settanta**
Deianira Amico

The article analyzes a traveling educational exhibition format developed in the mid-1970s within Mario De Micheli's course at the Politecnico di Milano. Designed through a graphic-editorial approach, the project combined art history dissemination with critical reflection on modern urban change. Promoted by the Lombardy Region in the context of cultural decentralization, the exhibitions aimed to connect universities and local communities. De Micheli's interdisciplinary team used avant-garde narratives as tools for active engagement, creating a flexible, dialogic model that influenced broader curatorial and educational practices.

[Mostre didattiche / Educational Exhibitions; Decentralizzazione / Decentralization; Collettivo / Collective; Narrazione / Narrative; Dialogo / Dialogue]

Biografia dell'autrice

Deianira Amico, PhD in Storia dell'arte contemporanea, è Docente a contratto dei corsi di Storia dell'arte e Arte, Architettura e Spazio Pubblico al Politecnico di Milano. È Conservatore degli Archivi della Fondazione Corrente di Milano, dove coordina l'attività di ricerca e l'organizzazione di mostre e conferenze, e membro del Comitato Direttivo e Scientifico della rivista "Materiali di Estetica", afferente al Dipartimento di Filosofia dell'Università degli Studi di Milano. I suoi interessi di ricerca vertono su temi di arte e critica nella cultura del Novecento, con particolare attenzione alle questioni estetiche legate alle relazioni tra arti figurative, letteratura e politica, nonché alla produzione artistica per la grafica, il teatro e l'architettura.

Negli anni Settanta, l'Italia conobbe una fase di trasformazioni politiche e istituzionali, i cui effetti incisero sulle strategie di organizzazione e promozione della cultura. L'istituzione dei Consigli regionali nel 1970 segnò un momento decisivo verso una maggiore permeabilità tra Stato e società civile, incoraggiando sperimentazioni in chiave decentrata. In tale contesto, la Regione Lombardia promosse politiche culturali orientate a mitigare il tradizionale centralismo milanese, favorendo – nel segno della democratizzazione della cultura – nuove forme di cooperazione tra il mondo accademico e realtà territoriali diffuse.¹ Gli atti del convegno *Regione, enti locali, formazioni sociali e partecipazione*, svoltosi nel Consiglio regionale nell'aprile del 1976, testimoniano come i rapporti con l'Università e la ricerca fossero uno degli snodi principali all'ordine del giorno: qui emerse con chiarezza la critica, mossa dalle Università, all'assenza di un approccio «partecipativo» nella definizione dei programmi culturali dell'amministrazione pubblica, come sottolineò Carlo Smuraglia, all'epoca Vicepresidente del Consiglio regionale.²

La questione del difficile dialogo tra autonomie locali e autonomie universitarie si rivelò tuttavia complessa e reciproca: da un lato, la Regione non disponeva ancora di una politica di ricerca strutturata, pur avendo istituito l'I.Re.R. (Istituto Regionale di Ricerca) nel 1974; dall'altro, l'Università non mostrava sufficiente apertura nei confronti delle istanze politiche proprie delle autonomie locali. Occorreva dunque lavorare all'elaborazione di programmi annuali condivisi e a una «sintonizzazione di linguaggi»³ fra istituzioni regionali e mondo accademico, una prospettiva in cui la parola partecipazione acquisiva un valore dirimente. Questa posizione fu sostenuta con convinzione anche dal sindaco di Milano, Aldo Aniasi, che indicò lo strumento della «consultazione» come mezzo per promuovere una politica realmente «diffusa».⁴

Fu in questa cornice che prese forma il caso espositivo qui oggetto di indagine: una mostra itinerante a vocazione didattica, progettata secondo un registro grafico-editoriale corrispondente alla struttura del catalogo. Questo impianto, orientato alla divulgazione della storia dell'arte, si intrecciò con uno sguardo critico rivolto alle trasformazioni sociali che interessavano la città contemporanea.

Sostenuto dall'Assessorato regionale e maturato all'interno del corso tenuto da Mario De Micheli presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano,⁵ il progetto coinvolse diversi gruppi di studenti in un itinerario di ricerca fondato su pratiche collettive e interdisciplinari.

¹ Cfr. Maurizio Degl'Innocenti, *L'avvento della Regione, 1970-1975. Problemi e materiali*, Lacaita, Manduria, 2004.

² Carlo Smuraglia, "L'esperienza partecipativa della prima legislatura: bilancio, critiche e prospettive", in *Atti del convegno Regione, enti locali, formazioni sociali e partecipazione*, Consiglio regionale della Lombardia, Milano, 2-3 aprile 1976, pp. 27-28.

³ La questione è affrontata nello specifico da Bruno Colle, Direttore dell'I.Re.R, nella relazione *Regione, Università e Ricerca*, in *Ivi*, pp. 139-144.

⁴ Aldo Aniasi, *La partecipazione degli Enti locali e delle formazioni sociali alla programmazione della Regione*, in *Ivi*, pp. 51-60.

⁵ Il sostegno della Regione Lombardia è indicato nel colophon dei cataloghi. L'Assessorato era di Alessandro Fontana, nella Giunta a guida Democrazia Cristiana; nell'Archivio Storico Regione Lombardia non sono tuttavia conservati documenti relativi all'organizzazione di questa iniziativa. Cfr. Milano, Archivio Storico Regione Lombardia, *Assessore Alessandro Fontana – corrispondenza per l'anno 1975*, sc. 8-1.

Il ricorso a fonti urbanistiche, sociologiche e alle testimonianze dirette di artisti fu affiancato dall'analisi di materiali tratti dalla letteratura, dalla poesia e dalle forme di espressione popolare, come la canzone. Ispirandosi all'idea di avanguardia come strumento di intervento critico sul presente, le mostre didattiche si configurarono come una sorta di triplice viaggio: fisico, nello spostamento da uno spazio espositivo a un altro; concettuale, nell'aprire le fonti iconografiche e i temi trattati alle questioni urbanistiche e sociali; e infine politico, impiegando la mostra come dispositivo per innescare processi di dialogo e apprendimento collettivo.

Il collettivo come metodo: una scelta di didattica partecipata

Tra luglio e settembre del 1976 uscirono i cataloghi de *La città ostile. La realtà urbana nelle sue contraddizioni storiche* e de *Le tendenze dell'arte. Dal neoclassicismo alle neoavanguardie*, entrambi contraddistinti in colophon dalla dicitura «Mostra didattica itinerante della "Ricerca De Micheli"», attestazione del legame fra queste iniziative e la prassi didattica sviluppata da Mario De Micheli al Politecnico di Milano. La cosiddetta «Ricerca De Micheli» costituiva infatti un laboratorio sperimentale interno al corso di Letteratura italiana:⁶ un gruppo stabile di studenti, guidato dal docente, selezionava immagini e testi, concepiva l'allestimento itinerante e redigeva i cataloghi adottando una metodologia collegiale, coerente con le problematiche affrontate nel ciclo di lezioni. Nella premessa ai cataloghi lo stesso De Micheli sottolineò la valenza formativa del progetto, ricordando che «il gruppo di studenti che ha portato a termine sia la presente pubblicazione sia la mostra si è laureato presentando questa esperienza come contributo conclusivo del proprio percorso di studi».⁷ Nel primo catalogo, *La città ostile* [fig. 1], il rapporto conflittuale tra artista e ambiente urbano – indagato dalla rivoluzione industriale all'epoca contemporanea – emerge già dalla copertina, che ritrae un'immagine di protesta le cui scritte bandite nei cartelloni rimandano a una dimensione esplicitamente politica: se sul fronte si legge il contesto ideologico di riferimento («Rivendichiamo una città per gli uomini e non per il profitto»), sul retro compare la concreta richiesta di un'azione di governo («Finanziamenti adeguati per i PEEP», ovvero i Piani per l'Edilizia Economica Popolare).

⁶ Mario De Micheli ottenne il primo incarico al Politecnico nell'a.a. 1971-1972 e vi insegnò continuativamente fino al 1984: Milano, Politecnico di Milano, Archivio Storico di Ateneo (d'ora in poi POLIMI), De Micheli Mario, A.G. 6756, Ministero della Pubblica Istruzione, Stato di servizio di Mario De Micheli.

⁷ Cfr. Mario De Micheli, «Le ragioni di questa mostra», in *Le tendenze dell'arte. Dal neoclassicismo alle neoavanguardie*, (catalogo della mostra, Milano, Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, settembre 1976), Facoltà di Architettura del Politecnico, Regione Lombardia, Milano, 1976.



fig. 1 Copertina di *La città ostile*. La realtà urbana nelle sue contraddizioni storiche, 1976.

Le tendenze dell'arte. Dal neoclassicismo alle neoavanguardie [fig. 2], concepito come un vero e proprio atlante della storia dell'arte, dispiegava il suo orizzonte dal periodo neoclassico fino ai più recenti fenomeni di muralismo nei quartieri milanesi. La composizione a mosaico della copertina e del retro ne esprimeva visivamente la struttura "a dizionario", in cui ogni movimento o tendenza era presentato in forma sintetica e autonoma. Tuttavia, al di sotto di questa impostazione didascalica, si celava un intento critico: come esplicitato nell'introduzione del catalogo, l'obiettivo era infatti mettere in risalto il «rapporto spesso contraddittorio tra momento culturale, espressione artistica e situazione sociale, politica ed economica».⁸ La narrazione storica, dunque, intendeva proporre un'analisi delle tensioni e dei conflitti che hanno caratterizzato l'arte nel corso dei secoli, seguendo la medesima prospettiva de *La città ostile*: l'arte come specchio delle tensioni sociali di ogni epoca e, al contempo, come veicolo di un potenziale trasformativo. Un'impostazione, questa, che Mario De Micheli aveva già delineato agli inizi degli anni Settanta.⁹

⁸ *Le tendenze dell'arte*, 1976. Questa fu coordinata da Anty Pansera e curata da Gabriella Bianchi, Letizia Caruzzo, Paolo Crola, Isa Ghianda, Paolo Rancati, Ezio Riva.

⁹ Cfr. Mario De Micheli, "Saggio Introduttivo", in Mario De Micheli (a cura di), *ArteContro 1945-1970. Dal realismo alla contestazione*, Vangelista, Milano, 1970, pp. 9-19.



fig. 2 Copertina di *Le tendenze dell'arte. Dal neoclassicismo alle neoavanguardie*, 1976.

Pur senza condividere un tema comune, i due progetti espositivi manifestavano una chiara coerenza metodologica: nelle rispettive introduzioni, quasi sovrapponibili, De Micheli dichiarava infatti che la mostra itinerante era la formula «scelta dalla Regione Lombardia quale esempio di impresa didattica da far conoscere anche fuori d'Italia»;¹⁰ un intento che tuttavia non ebbe seguito, giacché né *La città ostile* né *Le tendenze dell'arte* superarono mai i confini nazionali.

In questa cornice, si sottolineava come sia la ricerca, sia l'allestimento fossero espressione della «scelta metodologica del collettivo»,¹¹ con il lavoro degli studenti di Architettura – dalla selezione delle fonti iconografiche all'impaginazione dei pannelli, poi presentati come prova finale di laurea – che si integrava con le prassi laboratoriali della Facoltà. L'approccio si ispirava al principio del «montaggio didattico» introdotto da Guido Canella nel Corso di

¹⁰ POLIMI, De Micheli Mario, A.G. 6756, Verbale del Consiglio della Facoltà di Architettura del 26 settembre 1983.

¹¹ *La città ostile. La realtà urbana nelle sue contraddizioni storiche*, (catalogo della mostra, Milano, Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, luglio 1976), Facoltà di Architettura del Politecnico, Regione Lombardia, Milano, 1976. La mostra fu coordinata da Attilio Pizzigoni e curata da Maria Angela Asperges, Liana Colombo, Paola Dell'Acqua, Bruno A. Di Gennaro, Grazia Italiano, Mariarosa Mutti, Nazzaro Vignati, Gabriella Villa, Sandro Vimercati.

Elementi della Composizione e divenuto prassi consolidata a seguito dell'occupazione del Politecnico negli anni della contestazione.¹²

L'adozione di «gruppi organizzati di ricerca scientifica assunta come strumento formativo per una didattica di massa»¹³ mirava infatti, da un lato, a rispondere all'esigenza politica di ampliare l'accesso alla conoscenza; dall'altro, a contrastare, in senso critico, l'impatto di una società dominata dalle immagini. Riprendendo le riflessioni di Walter Benjamin e Theodor W. Adorno, quest'orientamento intendeva scongiurare il rischio di ridurre la coscienza a puro consumo visivo, trasformando gli individui in semplici spettatori. L'organizzazione di gruppi di ricerca collettiva ambiva, dunque, a sovvertire questa passività, favorendo un'attitudine interpretativa e trasformativa rispetto al presente, come testimoniato anche dalle mostre sulla città progettate dalla Facoltà di Architettura nell'anno accademico 1973/1974.¹⁴

Da qui emerge il rilievo del programma di mostre didattiche itineranti: esso presupponeva che anche la storiografia artistica si dispiegasse sul territorio, assecondando un intento diffusivo e insieme «politico-poetico». Già Giulio Carlo Argan, nell'articolo *Le ragioni del gruppo*, sostenne apertamente questa impostazione, individuando nel lavoro collettivo la risposta più congrua alla massificazione dell'individuo nella società capitalistica incentrata su immagine e consumo.¹⁵ Come sottolineava uno degli studenti del Politecnico coinvolti nel progetto, obiettivo delle iniziative era operare in «concreti rapporti con quegli organismi culturali di base che agiscono a vari livelli sul territorio».¹⁶ Benché, in origine, il progetto mirasse a estendersi oltre i confini nazionali, le politiche di decentramento amministrativo ne favorirono la circolazione in un raggio d'azione principalmente lombardo, ma in luoghi in cui la storia dell'arte poteva presentarsi quasi come una disciplina straniera, poiché distanti dai centri cittadini.

¹² Questi risalgono al 1966. Si rimanda alle immagini pubblicate in Fiorella Vanini (a cura di), *La rivoluzione culturale: la Facoltà di architettura del Politecnico di Milano 1963-1974*, (catalogo della mostra, Milano, Facoltà di architettura civile, 23 novembre - 16 dicembre 2009), Politecnico di Milano University Press, Milano, 2009, p. 35.

¹³ Verbale del Consiglio di Facoltà n. 186/A, Riguardo la sperimentazione condotta all'interno della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, 23 marzo 1968, in *Ivi*, p. 40.

¹⁴ Tra queste si ricordano: *Mostra sulla città*, dal 29 gennaio 1974 al 28 febbraio 1974, organizzata dal Movimento studentesco; *Per quale Milano: conoscere la storia di Milano per cambiare la città*, a cura di Paolo Farina e Alberto Grimoldi, mostra coordinata da Virgilio Vercelloni, 1974; *Mostra crescente sulla città*, coordinata da Vittorio Gregotti, 1974, in *Ivi*, p. 79.

¹⁵ Giulio Carlo Argan, «Le ragioni del gruppo», *Il Messaggero*, 21 settembre 1963. Sull'argomento Lucilla Meloni, *Le ragioni del gruppo. Un percorso tra gruppi, collettivi, sigle, comunità nell'arte in Italia dal 1945 al 2000*, postmedia books, Milano, 2020.

¹⁶ «Progettare questa mostra, per noi studenti di architettura, ha significato dare una risposta in concreto alla linea didattico-culturale che la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano sta difficoltosamente portando avanti, scontando inevitabili contraddizioni, da alcuni anni. La mostra si inserisce nel decentramento Culturale promosso dalla Regione ma tenta anche di costituire concreti rapporti con quegli organismi culturali di base che agiscono a vari livelli sul territorio. Assistiamo difatti in questi ultimi anni al crescere e al consolidarsi di una cultura nuova generalizzata, che si esprime in varie forme, anche operativamente (mobilitazioni, dibattiti, sperimentazione, etc.) e che testimonia la volontà di affrontare criticamente le contraddizioni della realtà. [...] Il nostro lavoro [...] si prefigge di instaurare un rapporto dialettico con le singole realtà con cui viene a contatto: il recupero in chiave critica di un contributo storico più generale diviene uno strumento di conoscenza e di intervento nel presente». Cfr. «Le tendenze dell'arte dal neoclassicismo alle neoavanguardie. Una mostra itinerante e una proposta didattica», *ArteContro*, a. V, n. 7, 1977, p. 45.

La città ostile. Viaggio nella periferia milanese

La mostra *La città ostile. La realtà urbana nelle sue contraddizioni storiche*, presentata nel luglio del 1976 dal gruppo di ricerca coordinato da Attilio Pizzigoni,¹⁷ segnò l'inizio del percorso espositivo avviato presso il Politecnico di Milano sotto la supervisione di Mario De Micheli. L'intento principale fu quello di indagare il rapporto, spesso conflittuale, fra urbanizzazione e trasformazioni sociali, mettendo in rilievo come il processo di costruzione della città, dalla rivoluzione industriale alla contemporaneità, avesse suscitato mobilitazioni civiche e rivendicazioni collettive. L'allestimento consisteva in un assemblaggio artigianale di testi e fotografie in bianco e nero, applicati su pannelli di MDF la cui grafica riprendeva l'impostazione del catalogo omonimo, senza tuttavia replicarlo fedelmente. La produzione materiale dei pannelli si svolse presso il laboratorio grafico dell'Istituto Grafico P. Luigi Monti di Saronno, che mise a disposizione le proprie attrezzature tipografiche, sottolineando il coinvolgimento diretto di un istituto scolastico periferico non solo come luogo espositivo, ma in quanto presenza attiva nella realizzazione.¹⁸ Sul piano dei contenuti, il percorso espositivo si apriva con una disamina sui fenomeni di crescita della città europea nell'Ottocento, soffermandosi in particolare sulla rappresentazione di Londra nelle incisioni di Gustave Doré e sulla Parigi di Honoré Daumier. Successivamente, l'itinerario procedeva nel primo Novecento, concentrandosi sulle diverse avanguardie storiche e mettendo in luce l'alternanza tra l'efficienza costruttivista e l'alienazione espressionista [fig. 3]. Ogni sezione era contraddistinta da titoli tematici di impatto comunicativo (*La città efficiente*, *La città dinamica*, *La città oppressiva*, ecc.), e lo sviluppo espositivo, impostato in ordine cronologico, accostava riproduzioni di opere d'arte a poesie e testi socioeconomici.¹⁹ Negli ultimi pannelli, l'attenzione si spostava sul ruolo esercitato dalla popolazione nelle trasformazioni urbane, a sottolineare come la genesi della città non fosse prerogativa esclusiva di tecnici o urbanisti, bensì un processo modellato dall'azione di molteplici soggetti collettivi.

¹⁷ Pizzigoni coordinò anche la mostra, di cui non si conserva documentazione visiva, *Milano, una storia*, riconducibile al Corso di De Micheli intitolato *Milano 1870/1920: aspetti della cultura positivista e d'avanguardia*.

¹⁸ Sul catalogo è riportata l'informazione della stampa presso la Scuola grafica P. Luigi Monti, Saronno. Riguardo il processo di montaggio che avvenne nei locali della scuola la testimonianza è Attilio Pizzigoni, in occasione dell'intervista condotta dalla scrivente a Bergamo, il 20 gennaio 2025.

¹⁹ Tra queste si segnalano: Luigi Benevolo, *Origine dell'urbanistica moderna*, Laterza, Bari, 1972; François Choay, *La città: utopia e realtà*, Einaudi, Torino, 1973; Friedrich Engels, *La situazione della classe operaia in Inghilterra*, Editori Riuniti, Roma, 1973; Reyner Banham, *Architettura della prima età della macchina*, Calderini, Bologna, 1970; Raymond Williams, *Culture and Society*, Einaudi, Torino, 1968; Antonio Kopp, *Città e rivoluzione*, Feltrinelli, Milano, 1971; *Strumenti della cultura marxista per la critica architettonica e urbanistica – Antologia 1*, Gruppo di ricerca Portoghesi, Boradori, Gavinelli, Samsa, Facoltà di Architettura, Milano, 1969-1970; Henri Lefebvre, *Il diritto alla città*, Marsilio, Padova, 1970; Antonio Gramsci, *Quaderni dal carcere*, Einaudi, Torino, 1952; Antonio Gramsci, *La questione meridionale*, Editori Riuniti, Roma, 1969; Enzo Golino, *Letteratura e classi sociali*, Laterza, Bari, 1967; Giovanni Campos Venuti, *Amministrare l'urbanistica*, Einaudi, Torino, 1967; Giovanni Elia, *Il conflitto urbano*, Pacini, Pisa, 1974.

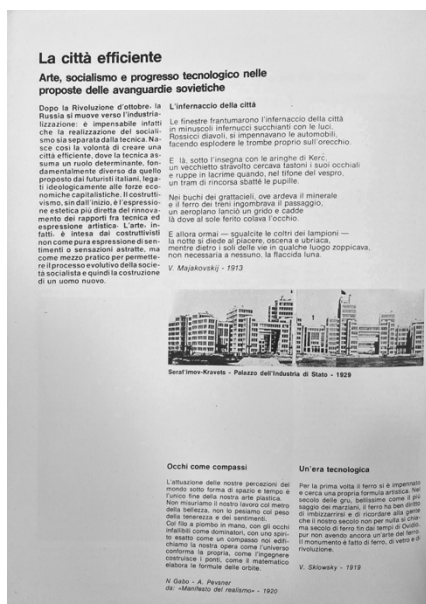


fig. 3 Sezione “La città efficiente”: pagina del catalogo ed esempio di contenuto espositivo nella mostra *La città ostile*.

Un esempio significativo di questa prospettiva emergeva nella sezione *Il conflitto urbano*, dove figurava la riproduzione di *Donna di Milano-Corea* di Giuseppe Guerreschi [fig. 4]. Sebbene il titolo dell’opera potesse inizialmente suggerire un riferimento alla guerra di Corea, esso richiamava invece la parola *coree*, termine del gergo popolare milanese che designava gli insediamenti marginali sorti durante il boom economico, abitati per lo più da immigrati interni provenienti dal Mezzogiorno, come testimoniato dall’inchiesta promossa da Danilo Dolci e Giangiacomo Feltrinelli pubblicata nel 1960 con la cura di Franco Alasia e Danilo Montaldi.²⁰ Il dipinto di Guerreschi, realizzato con una tecnica che ricorda il fotomontaggio, restituiva in forma frammentaria una realtà urbana precaria, con baracche, cantieri incompiuti e strade provvisorie fuse con la figura umana, rimarcando la condizione di marginalità tipica di questi quartieri. Il filo conduttore degli ultimi pannelli della mostra si fondava sull’idea di un viaggio

²⁰ Franco Alasia, operaio presso la Breda, su suggerimento di Danilo Dolci raccolse le interviste oggetto dell’inchiesta *Milano, Corea*, pubblicata originariamente da Feltrinelli nel 1960. Per la presentazione del volume, la casa editrice affidò la stesura di un saggio introduttivo al giovane sociologo Danilo Montaldi, il quale, analizzando il materiale raccolto, evidenziò le principali tematiche emerse: «Da questo materiale emerge una serie di questioni: le conseguenze della guerra, la trasformazione sociale, la crisi agraria, la struttura economica, la città...». Cfr. Franco Alasia e Danilo Montaldi (a cura di), *Milano, Corea. Inchiesta sugli immigrati negli anni del «miracolo»* (1960), Donzelli Editore, Roma, 2010.



fig. 4 Giuseppe Guerreschi, *Donna di Milano-Corea*, 1960, riproduzione tratta dalla sezione "Il conflitto urbano", mostra *La città ostile*.

intra-nazionale dentro la metropoli milanese, rivelandone criticità e conflitti sociali. Tematiche quali il *Diritto alla città*, ispirate alle tesi di Henri Lefebvre,²¹ offrivano ampio spazio alle mobilitazioni collettive, documentate da fotografie che ritraggono manifestazioni nelle aree periferiche, i cui slogan risultano chiaramente leggibili nelle immagini, testimonianza di quanto l'uso di questi materiali fosse funzionale alla trasmissione di un messaggio politico. Questi scatti raccolti attraverso fonti eterogenee – comitati di cittadini, circoli culturali, iniziative personali degli studenti²² – erano corredati da una titolazione essenziale (*Milano. Dibattito in piazza...*, *Momenti di lotta al...*) o da didascalie esplicitamente politiche, come *Il Gallaratese vuol decidere il suo futuro* [fig. 5], per essere collocati su pannelli dalle denominazioni di impatto comunicativo (*Emarginazione*, *Il mito della città*, *La violenza della città*). Sottolineavano, in questo modo, il ruolo delle contestazioni nei

²¹ Sulla problematica ricezione del volume *Le droit à la ville* (tradotto per Marsilio nel 1970), si veda Guido Borelli, "Henri Lefebvre: un marxista nello spazio. 'Ravi de vous revoir en Italie, M. Lefebvre'", in *Sociologia Urbana e Rurale*, n. 118, 2019, pp. 7-9. Borelli sottolinea come il pensiero dell'intellettuale francese sia stato spesso frainteso o disgiunto dalla sua paternità originaria: emblematica, in tal senso, è la pubblicazione di Giuliano Della Pergola, *Diritto alla città e lotte urbane* (1974), che adottò il sintagma "diritto alla città" nel dibattito sui movimenti e sulle analisi urbane, senza tuttavia citare direttamente Lefebvre. Si noti, tuttavia, che nella bibliografia curata dagli studenti del gruppo di ricerca coordinato da De Micheli, il riferimento a Lefebvre appare indicato chiaramente.

²² La partecipazione diretta del gruppo di ricerca alle campagne fotografiche è testimoniata da Attilio Pizzigoni, in occasione dell'intervista condotta da chi scrive a Bergamo, il 20 gennaio 2025.

quartieri in cui si concentravano le problematiche della residenza popolare, delle demolizioni e della terziarizzazione minacciata da interessi speculativi, temi centrali nella politica milanese del Partito Socialista e del PCI.²³



fig. 5 "Il Gallaratese vuol decidere il suo futuro", riproduzione tratta dalla sezione "La violenza della città", mostra *La città ostile*.

Le immagini erano esposte senza riportare il nome dell'autore: questo anonimato corrisponde alla visione di De Micheli della fotografia come strumento di lettura critica della realtà, un «mezzo di analisi» e «motivo ideologico visivo» in grado di far emergere le contraddizioni del contesto urbano.²⁴ *La città ostile* si configurava così come un dispositivo aperto a una narrazione collettiva, ponendo al centro l'idea del viaggio interno alla città e rivelando come gli spostamenti, talvolta invisibili, all'interno del tessuto urbano, potessero costituire luoghi di conflitto e di rivendicazione. In un clima di rapide trasformazioni, questa mostra didattica

²³ Si rimanda al paragrafo di Arturo Majocchi, *Decentramento, urbanistica e lotte per la casa*, in Umberto Dragone (a cura di), *Decentramento urbano e democrazia. Milano, Bologna, Roma, Torino, Pavia, Feltrinelli*, Milano, 1975, pp. 102-122. La pubblicazione, con prefazione a cura di Aldo Aniasi, nasceva nell'ambito delle politiche del Partito Socialista Italiano. Anche il Partito Comunista pubblicò posizioni analoghe sulle politiche del decentramento. Si veda in proposito Armando Cossutta, Marcello Stefanini, Renato Zangheri, *Decentramento e partecipazione. L'iniziativa dei comunisti per l'attuazione della legge sui consigli di circoscrizione*, Editori Riuniti, Roma, 1977.

²⁴ Mario De Micheli, "Strategia dell'informazione", *ArteContro*, a. V, n. 5, 1976, pp. 52-53. Il critico riportava queste riflessioni in merito ai dibattiti tenuti alla Rotonda di via Besana attorno alla mostra di ricerca del Laboratorio di Comunicazione Militante sul tema della manipolazione delle notizie attraverso la fotografia, in particolare con la diffusione di ritratti che costruiscono l'immagine dello stereotipo-criminale.

itinerante – concepita come viaggio militante – si proponeva di avvicinarsi ai luoghi del cambiamento, raccogliendone le tensioni e restituendo al pubblico la possibilità di diventare interlocutore critico e co-autore, in ultima analisi, di un rinnovato discorso culturale.

Itinerario nelle tendenze dell'arte: educazione e dibattito critico nei luoghi dell'apprendimento

Parallelamente all'esperienza de *La città ostile*, prendeva forma il progetto espositivo *Le tendenze dell'arte. Dal neoclassicismo alle neoavanguardie*. Curata da un gruppo di ricerca coordinato da Anty Pansera,²⁵ il percorso comprendeva ventotto pannelli, corrispondenti alle pagine del catalogo, così da istituire un'assoluta coincidenza fra libro e allestimento: entrambi vennero impaginati dallo studio MID Design, già coinvolto nella grafica della rivista "ArteContro", dove ricorreva la caratteristica banda rossa verticale. Questa collaborazione con professionisti della comunicazione visiva conferì al progetto un linguaggio capace di integrare la dimensione storica con un impianto iconografico incisivo. A differenza de *La città ostile*, caratterizzata da un'impronta grafica più artigianale, l'intervento del gruppo MID rese l'allestimento visivamente strutturato: i pannelli risultavano infatti accuratamente allineati e la chiarezza compositiva si rifletteva anche nelle citazioni finali, brevi estratti poetici o enunciazioni programmatiche che sintetizzavano i principi di ciascun movimento trattato [fig. 6]. Le immagini godevano di maggiore evidenza rispetto alla mostra *La città ostile* e, nonostante la presenza di blocchi di testo, la gerarchia tra titolo, sottotitolo e corpo del testo si distingueva con immediatezza; anche il taglio tipografico fu pensato per contestualizzare il fenomeno artistico, equilibrando l'impaginazione e rimarcandone l'aspetto didattico. In *Anni Trenta*, celebre mostra del 1982, lo studio MID sviluppò questo modello, trasformando gli interi spazi della Galleria del Sagrato del Duomo in una architettura dell'informazione costruita da pannelli modulari.²⁶

Lo stesso studio MID esplicitava all'interno del catalogo *Le tendenze dell'arte* la propria dichiarazione di poetica, vale a dire la volontà di creare un «campo visuale» mediante una «metodologia generale», in grado di generare differenti valori semiotici a seconda del contesto, dal supporto espositivo al libro, per offrire un'immediata riconoscibilità identitaria.²⁷

²⁵ Anty Pansera curava le dispense assieme ad altri materiali didattici innovativi quali «l'antologia didattica con diapositive a colori e testi critici», una collana anticipatrice degli attuali dvd che De Micheli curò per la Videoteca delle edizioni Capitol di Bologna. Cfr. Anty Pansera, "Mario De Micheli, l'uomo e il maestro", in *Da Picasso a Guttuso. L'arte secondo Mario De Micheli* (catalogo della mostra, Fondazione Biblioteca di Via Senato, 25 novembre 2011 - 15 aprile 2012), Biblioteca di via Senato Edizioni, Milano, 2011, pp. 29-30.

²⁶ Si vedano le fotografie di Cesare Colombo che documentano l'allestimento a pannelli di testi e fotografie conservate in "Gli Anni Trenta. Arte e cultura in Italia, Milano", Milano, CASVA (d'ora in poi CASVA), Archivio Alfonso Grassi, Busta 015. Sull'allestimento si rimanda all'articolo di Anty Pansera, "Sotto il Duomo mille idee: mostre, spettacoli, convegni", *Il Giorno*, 12 gennaio 1982, CASVA, Archivio Alfonso Grassi, Busta 014.

²⁷ «La ricerca ha per obiettivo finale l'instaurazione in campo visuale di nuovi valori semiotici o semantici in interrelazioni a metodologie tanto generali da poter essere applicate ad ogni campo della comunicazione visiva». Gruppo MID, "Per una razionalizzazione delle comunicazioni visive", *Ideal Standard*, aprile-giugno 1966, pubblicata in *Le tendenze dell'arte. Dal neoclassicismo alle neoavanguardie*, Pannello 25.

il neoclassicismo coscienza civile dell'artista

1789: la Rivoluzione francese

Nel 1789 scoppiò la Rivoluzione francese: mentre prima la volontà della borghesia di raggiungere una posizione di diritto pari a quella che, di fatto, già deteneva, il Terzo Stato si proclamò così l'Assemblea Nazionale, arraggiandosi il potere costituzionale: nella Sala delle Pallacorde si elesse, dopo che il 26 agosto vennero proclamati i Diritti dell'uomo, la nuova Costituzione.

La borghesia, sostenuta dalle forze popolari e contadine, ha causa vinta: la Rivoluzione francese, rivoluzione non del proletariato né della piccola borghesia, bensì dei ceti possidenti e mercantili, si pone come il primo momento di risorgimento radicale della società.

La Rivoluzione del 1789 non è un avvenimento legato alla sola Francia: coinvolge infatti l'Europa intera e contro di essa si risorgono il fronte reazionario dei governi del tempo.

Le campagne militari, intraprese per diffondere le idee della Rivoluzione, rivelano però ben presto la loro doppia anima: dietro il vessillo ideologico rivoluzionario si celano infatti i particolari interessi della borghesia nazionale francese.

Napoleone Bonaparte, a capo dell'esercito, inizia via questo momento la sua ascesa al potere, instaurando una dittatura che limita i diritti della borghesia al Codice Civile.



Jacques-Louis David, *Le Pallacorde* (1789); olio, 200x260 cm, Parigi, Museo di Versailles.

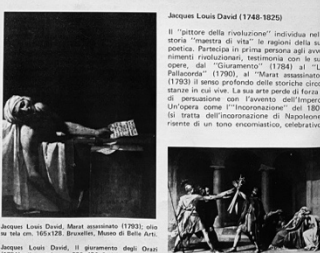
Il neoclassicismo

La ripresa critica dell'antichità come modello, già intrapresa dalla metà del XVIII secolo sulle indicazioni della filosofia illuminista, si pone, per la Rivoluzione, come lo strumento figurativo più idoneo a rappresentare con efficacia i nuovi ideali patriottici ed eroici della borghesia.

Da questa esigenza nasce, appunto, il neoclassicismo che, attraverso una nuova iconografia, riprende dal costume della Roma repubblicana, afferma i valori di libertà e rinnovamento con un'aspirante rigore morale.

E' in questo momento che si verifica il cambiamento del ruolo dell'artista nella società: al tradizionale committente della produzione artistica (la nobiltà e il clero) "suo tempo", si sostituisce il committente borghese che promuove un'arte per un'ispirazione più vasta.

Anche Napoleone identifica nella tutela dell'arte uno strumento di governo, e da questo momento in poi la classe borghese dedicarsi all'arte un'attenzione riservata prima solo agli affari economici. Nascono i primi musei, vengono istituite le scuole d'arte, il cinema, i luoghi ricreativi, si sviluppa il mercato dell'opera d'arte.



Jacques-Louis David, *Muri di Berlino* (1793); olio su tela cm. 168x128; Bruxelles, Museo di Belle Arti.

Jacques-Louis David, *Il giuramento degli Orazi* (1788); olio su tela, cm. 304x226; Parigi, Louvre.

fig. 6 Pannello 1 della mostra *Le tendenze dell'arte. Dal neoclassicismo alle neoavanguardie*, 1976.

Nella fase di produzione, il gruppo di studenti - affiancati da Alfonso Grassi - si servì di macchine per eliocopie allestite in un laboratorio nei pressi della Galleria Ciovasso di Giovanni Billari. Questo processo, condotto con precisione, prevedeva che fotografie a colori e testi, dapprima montati su pannello, fossero successivamente ricomposti e fotografati in un'unica lastra, adottando specifici accorgimenti di ripresa. Immagini e parole si fondevano così in un singolo supporto cartaceo, successivamente fissato su pannelli di MDF incernierati a libro e disposti in forma di paravento, acquisendo la fisionomia di un giornale leggibile fronte-retro.²⁸ Il metodo di progettazione era inteso come «momento di discussione», ricorda Ezio Riva, finalizzato a «mettere insieme un sistema espositivo economico, montabile e smontabile, trasportabile», coerente quindi con la natura itinerante del progetto.²⁹ La scansione modulare dei pannelli configura l'allestimento nella dimensione di una guida di viaggio distesa nello spazio: un dispositivo che sollecita il visitatore a muoversi, proprio come lungo un itinerario. Ciascun elemento funziona da stazione con coordinate storico-artistiche precise; la sequenza, attentamente orchestrata, disegna una traiettoria in cui l'avanzare del pubblico diventa esercizio di lettura critica.

²⁸ Intervista della scrivente a Ezio Riva, 16 dicembre 2024, Milano.

²⁹ «La progettazione era un momento di discussione, di fai e disfa fino a che non sei contento, insieme agli altri, del risultato» Cfr. Ezio Riva, «I segreti del mestiere», in Anty Pansera (a cura di), *L'Alfonso. Uomo, designer, artista dalle grandi passioni*, Associazione Amici della Presolana, Clusone, 2019, pp. 101-103.

Dal punto di vista tematico, l'itinerario proposto ne *Le tendenze dell'arte* aveva inizio con la Rivoluzione francese e si concludeva con le neoavanguardie, ponendo in evidenza la continua ridefinizione del ruolo sociale e politico dell'artista, in relazione anche ai diritti dei lavoratori, fenomeno che trovò particolare risonanza negli stessi anni nell'attività del Sindacato degli artisti milanesi.³⁰ Numerose citazioni d'autore sostenevano questa interpretazione, tratte in parte dal volume di Mario De Micheli *Avanguardie artistiche del Novecento*, su cui gli studenti del Politecnico avevano fondato gran parte della loro formazione, e da diversi testi pubblicati su riviste e cataloghi di mostre contemporanee.³¹ Ne risultava quindi un metodo analitico che privilegiava il contatto diretto con le parole degli artisti stessi. Gli argomenti della mostra erano stati studiati per favorire l'organizzazione di dibattiti e, dunque, incoraggiare la partecipazione del pubblico. In questa prospettiva, l'idea di viaggio culturale alla base dell'esposizione si traduceva in una circolazione di esperienze, in cui i pannelli rappresentavano il punto di partenza per un confronto promosso anche dal dialogo con le comunità locali. I curatori evidenziavano, ad esempio, come «uno dei punti più accesi e stimolanti dei dibattiti sviluppatosi nei nostri incontri con gli studenti è quello relativo al ruolo dell'insegnamento artistico e alle proposte di riforma per le scuole d'arte».³² L'operazione rivelava, dunque, una decisa intenzione critica: l'allestimento era stato concepito come un dispositivo in grado di innescare riflessioni e proposte nell'ambito sociale. La tematica della scuola, ad esempio, assumeva un particolare rilievo in un periodo caratterizzato da un acceso dibattito nazionale sull'integrazione tra saperi umanistici (letteratura, storia, filosofia) e settori creativi generalmente considerati più tecnici (arte, musica, teatro).³³ Inoltre, si inseriva nel quadro di una più ampia crisi di «insufficienza di contenuti culturali, metodici, attrezzature carenti», come aveva evidenziato il filosofo Emilio Renzi in una sua relazione sugli istituti milanesi, dove segnalava lo scollamento tra la didattica e i

³⁰ Si tratta di una storia ancora da ricostruire. L'Archivio Treccani conservato presso la Fondazione Corrente presenta diversi documenti sull'attività del Sindacato dagli anni Cinquanta a metà anni Settanta.

³¹ Tra le principali fonti utilizzate, articoli apparsi su *l'Unità*, di cui si ricorda De Micheli dirigesse all'epoca la pagina culturale, così come la rivista *Arts*, da cui sono tratte le principali affermazioni di artisti internazionali.

³² «Uno dei punti più accesi e stimolanti dei dibattiti sviluppatosi nei nostri incontri con gli studenti, è quello relativo al ruolo dell'insegnamento artistico e alle proposte di riforma per le scuole d'arte. Il problema è acuto soprattutto oggi, nel momento in cui la riforma tende a riproporre il tradizionale scollamento tra discipline umanistiche e discipline creative, non recuperando l'insegnamento artistico come momento realmente educativo. La complessità del problema coinvolge necessariamente il ruolo che l'artista dovrebbe assumere nei confronti della società e della scuola in particolare, laddove la cultura estetica non debba essere isolata come 'istruzione artistica' ma generalizzata come componente necessaria di tutti i processi educativi». Cfr. «Le tendenze dell'arte dal neoclassicismo», 1977, p. 45.

³³ Nel 1974 vennero istituiti gli Istituti Superiori per le Industrie Artistiche (ISIA) – previsti già dalla riforma Gentile ma mai attuati – per offrire un livello superiore professionalizzante nel campo del design e delle arti applicate. Un nodo centrale del dibattito riguardava il rapporto tra formazione umanistica e pratica artistica. L'introduzione del biennio integrativo nei nuovi Istituti d'Arte quinquennali aggiungeva materie come letteratura italiana, storia, filosofia e storia dell'arte in maniera più consistente ma alcuni temevano che l'aumento dei saperi "generali" distogliesse tempo ed energie dall'esercizio pratico necessario a maturare la tecnica artistica. Il delicato equilibrio tra teoria e prassi divenne dunque oggetto di confronto acceso. Su questo dibattito si rimanda a «L'educazione artistica. Numero speciale», *NAC. Notiziario Arte Contemporanea*, n. 8/9, agosto-settembre 1974.

«comportamenti collettivi» che si erano espressi nell'università ma non trovavano riscontro nelle scuole medie superiori.³⁴

Tra le opere riprodotte sui pannelli espositivi spiccava *Scuola* di Mirella Bentivoglio [fig. 7], realizzata con una targa e l'asfalto di un marciapiede, la quale esprimeva il legame fra dimensione educativa e artistica. L'adozione di materiali concreti (targhetta e manto stradale) radicava l'opera nello spazio urbano, evocando una quotidianità collettiva. La stessa Bentivoglio sottolineava, a commento dell'opera, come «il mio lavoro, iniziato all'interno del linguaggio, con l'analisi-metamorfosi della parola, si è andato man mano restringendo all'uso di poche forme e materie semplici, che scelgo per la loro capacità comunicativa, sul piano simbolico».³⁵ Lo smembramento della parola implicava, inoltre, la necessità di rimettere in discussione i meccanismi consolidati di trasmissione del sapere, evidenziando il ruolo sostanziale della cultura estetica nel processo formativo. La ricerca verbo-visuale di Bentivoglio risultava pienamente coerente con un'esposizione che coniugava testi e immagini, offrendo al pubblico un'esperienza insieme linguistica e iconografica.³⁶ Trovava inoltre un riscontro nel contemporaneo fenomeno del muralismo: nell'ultimo pannello della mostra si documentavano infatti gli interventi realizzati dagli studenti sui muri dell'Istituto professionale Umanitaria (con l'iscrizione «Ora e sempre Resistenza») nonché l'opera collettiva eseguita in collaborazione con le organizzazioni culturali e sindacali nella Casa del portuale di Venezia (*I lavoratori portuali incrociano le braccia per boicottare le navi dei generali Franco e Pinochet, 15-16-17 ottobre 1975*). Anche in questo caso, come in *La città ostile*, l'immagine si alimentava del linguaggio della parola, poiché la mostra era intesa come occasione di confronto.

³⁴ Cfr. Emilio Renzi, *Decentramento, scuola, servizi sociali e Distretti scolastici*, in Dragone, *Decentramento urbano*, 1975, pp.123-134.

³⁵ Mirella Bentivoglio, «Autopresentazione a una mostra, 1976», in *Le tendenze dell'arte. Dal neoclassicismo alle neoavanguardie*, Pannello 25.

³⁶ Il Pannello 25 della mostra *Le tendenze dell'arte* presentava insieme Poesia Visiva, Arte Povera e Land Art, ma mentre di queste ultime due tendenze veniva sottolineato l'aspetto «mistico» della ricerca, con il ritorno a uno stato primitivo oppure l'uso della tecnologia nelle sue componenti «illogiche», aspetti che De Micheli criticava, la poesia visiva lavorando sulla parola interpretava lo spirito di un «linguaggio di comunicazione diretta» auspicato dal critico genovese. Su queste posizioni si rimanda alle dispense delle lezioni al Politecnico: Bergamo, Università degli Studi di Bergamo, Fondo Ada e Mario De Micheli, serie 2, sottoserie 5, b3, f7, sf1, Mario De Micheli, «Dispensa Comunicazioni di M. De Micheli: La città ostile; L'Arte fra Natura e Tecnologia, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura, a. a. 1976-1977».

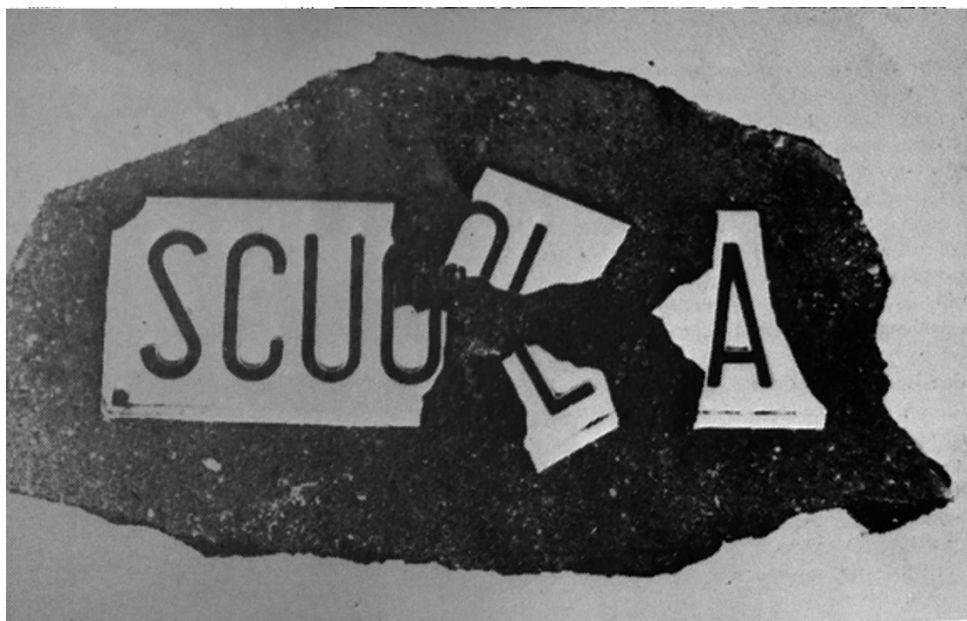


fig. 7 Mirella Bentivoglio, *Scuola*, 1973.

Provando a delineare una geografia della circolazione della mostra, partendo dal centro cittadino, l'esposizione fu presentata nei luoghi più vicini alla vita politica, come i Consigli di Zona di Milano; in nuovi centri culturali come la Fabbrica di comunicazione militante al S. Carpofaro; in biblioteche periferiche – ad esempio la Biblioteca Calvairate – e in aree metropolitane quali il Centro scolastico di Besana Brianza. Si estese poi alle principali città lombarde (Novara, Busto Arsizio, Varese) e, al di fuori della Regione, raggiunse Urbino e Bolzano nel corso del 1977, ospitata negli ambienti scolastici.³⁷ La rivista "ArteContro" costituì l'unica eco sulla stampa,³⁸ pubblicando l'elenco delle sedi toccate dalla mostra insieme a una fotografia dell'allestimento nella sala tiepolesca del Liceo Manzoni di Milano [fig. 8], unica documentazione dell'attenzione della stampa. Chi scriveva l'articolo non firmato ricordava come gli incontri con gli studenti fossero diventati occasione per «avviare processi di ricerca che, a partire dai temi generali enunciati problematicamente nella mostra (il rapporto arte-società, arte-ambiente, arte-produzione industriale) si applichino in concreto alle realtà singole e differenziate presenti sul territorio».³⁹ Il metodo della mostra-dibattito si collocava in un contesto di politica culturale che, come osservava Tino Vaglieri, consentiva di infrangere «le

³⁷ L'elenco delle sedi è indicato nell'articolo "Le tendenze dell'arte dal neoclassicismo", 1977, p. 45. Si ricorda che nel Laboratorio di Comunicazione Militante fecero parte anche Anty Pansera e Raffaele de Grada.

³⁸ Nonostante una ricognizione sistematica nelle principali testate milanesi dell'epoca – *Corriere della Sera* e *l'Unità* (edizione Milano) – non sono emerse recensioni né resoconti dedicati alle mostre qui analizzate.

³⁹ "Le tendenze dell'arte dal neoclassicismo", 1977, p. 45. Anty Pansera ricorda che la mostra venne allestita in un liceo di Urbino a inizi di agosto del 1980 perché si trovava presso la stazione di Bologna nel giorno in cui avvenne l'attentato di matrice neofascista. Intervista della scrivente ad Anty Pansera, 16 dicembre 2024, Milano.

barriere imposte dal mercato».⁴⁰ Secondo Vittorio Spinazzola, inoltre, questo approccio si rivelava complementare al Festival dell'Unità, poiché condivideva l'ideale di una «creatività collettiva»⁴¹ che, grazie all'intrinseca dimensione del viaggio, poteva esprimersi pienamente. In questo senso, le mostre didattiche itineranti operavano come strumenti di trasmissione di posizioni critiche: la loro costante migrazione tra scuole, biblioteche e spazi assembleari innescava confronti e co-produzioni di saperi, poiché i pannelli non si limitavano a informare, ma favorivano discussioni, stimulate dalla percezione di questioni condivise – dalla trasformazione urbana al valore formativo dell'arte – che l'esposizione metteva in risonanza nei differenti contesti.

Le tendenze dell'arte dal neoclassicismo alle neoavanguardie

Una mostra itinerante e una proposta di didattica

La mostra «Le tendenze dell'arte, dal neoclassicismo alle neoavanguardie», nata nell'ambito della «ricerca De Micheli» alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano rappresenta uno dei primi esempi di un intervento diretto da parte di un Ente, in questo caso la Regione Lombardia, in un'iniziativa scolastica particolare, intesa a diventare strumento di collegamento culturale tra università e territorio.

Questa mostra, infatti, è stata resa possibile dal finanziamento dell'assessorato alla Cultura, e, uscita dalla Facoltà di Architettura, ha cominciato il suo itinerario in biblioteche e scuole, accompagnata sempre da incontri e dibattiti.

La mostra didattica illustra la nascita e lo sviluppo dell'arte figurativa moderna e sottolinea in quale misura e attraverso quali processi le arti figurative abbiano partecipato alle tensioni, alle contraddizioni e alle crisi del tempo, esprimendone per immagini, i significati e gli eventi.

Non volendo quindi separare le vicende artistiche da quelle sociali e politiche si è puntualizzato visivamente il rapporto che esiste, per coerenza o divergenza, tra momento storico ed espressione artistica, tra forma e ideologia, organizzando il materiale in una serie di immagini significative, «scegliendo» gli artisti più precisamente interpreti della loro epoca.

Le date fondamentali e le didascalie esplicative tendono a far luce sulle varie esperienze e sulle situazioni in cui si realizzano. L'obiettivo è quello di arrivare a focalizzare le vicende dell'arte moderna e contemporanea, che, attraverso le sue molteplici manifestazioni, spesso tra loro contrastanti a livello formale, testimonia la complessità in cui si vanno svolgendo i processi che agitano la società in cui l'artista vive e lavora.

La mostra prende avvio dalla Rivoluzione Francese perché proprio a quell'epoca, col consolidarsi del potere borghese e il conseguente progressivo cambiamento delle costituzioni, si va trasformando anche il ruolo dell'artista, che se da una parte vede restringere la sua funzione universalizzante, dall'altra è spinto ad una nuova scoperta di sé e alla ricerca di una propria diversa ridefinizione nel contesto della realtà quotidiana, sociale, politica e «naturale». Così, dalla fine del Settecento, l'itinerario della mostra evidenzia la crisi e l'evoluzione dei valori borghesi, la rivolta degli artisti nei confronti della loro classe, il processo del loro inserimento all'interno del movimento rivoluzionario, il loro impegno antifaccista, arrivando fino alla difficoltà e accesa vicenda che stiamo vivendo, dove certezza e perplessità, chiarezza ed equivoci, ancora una volta si intrecciano strettamente.

La trama di questa lunga e complicata storia è dunque seguita nella rassegna, per immagini, sino alle neoavanguardie e ai risultati più attivi delle ultime esperienze. Ne dovrebbe risultare un paesaggio non schematico seppur sintetico, senza una



La mostra «Le tendenze dell'arte» nella sala tiepolesca della scuola Manzoni di Milano

precostruita discriminazione di linguaggio anche se non si è voluto rinunciare ad un giudizio di massima sulle varie linee di ricerca, nella convinzione che solo un'arte alimentata da una reale preoccupazione per l'uomo, al di là della scelta degli stili linguistici, può resistere e superare la radicale negazione che lo minaccia.

Progettare questa mostra, per noi studenti di architettura, ha significato dare una risposta in concreto alla linea didattico-culturale che la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano sta difficoltosamente portando avanti, scontrando inevitabili contraddizioni, da alcuni anni.

La mostra si inserisce nel decentramento Culturale promosso dalla Regione ma tenta anche di costituire concreti rapporti con quegli organismi culturali di base che agiscono a vari livelli sul territorio. Assumiamo infatti in questi ultimi anni al cre- scere e al consolidarsi di una cultura nuova generalizzata, che si esprime in varie forme, anche operativamente (mobilitazioni, dibattiti, sperimentazione, etc.) e che testimonia la volontà di affrontare criticamente le contraddizioni della realtà. Il nostro lavoro, analizzando le idee e i problemi dell'arte contemporanea, all'interno dello sviluppo della cultura occidentale (dal rapporto tra neoclassicismo davidiano e Rivoluzione Francese, tra espressionismo realistico e Germania guglielmiana, tra realismo italiano e Resistenza, etc.) si prefigge di instaurare un rapporto dialettico con le singole realtà con cui viene a contatto: il recupero in chiave critica di un contributo storico più generale diviene uno strumento di conoscenza e di intervento nel presente.

In questo senso già dai primi incontri-dibattito con studenti di alcune scuole del- l'interland milanese è emersa la volontà di avviare processi di ricerca che, a partire dai temi generali, enunciano problematicamente nella mostra (il rapporto arte-società, arte-ambiente, arte-produzione industriale, etc.) si applichino in concreto alle realtà singole e differenziate presenti sul territorio: l'obiettivo è quello di analizzare storicamente le espressioni culturali dei vari contesti, mettendole in relazione ai meccanismi di crescita strutturale.

La mostra, si pone, così, soprattutto come indicazione metodologica proprio perché ha teso ad evidenziare il rapporto esistente, spesso in modo contraddittorio, tra momento culturale, espressione artistica e situazione sociale, politica ed economica.

Uno dei punti più accesi e stimolanti dei dibattiti sviluppati nei nostri incontri con gli studenti, è quello relativo al ruolo dell'insegnamento artistico e alle proposte di riforma per le scuole d'arte. Il problema è acuto soprattutto oggi, nel momento in cui la riforma tende a riproporre il tradizionale scollamento tra discipline umanistiche e discipline creative, non recuperando l'insegnamento artistico come momento realmente educativo. La complessità del problema coinvolge necessariamente il ruolo che l'artista dovrebbe assumere nei confronti della società e della scuola in particolare, laddove la cultura estetica non debba essere isolata come «istruzione artistica» ma generalizzata come componente necessaria di tutti i processi educativi.

La mostra dopo la presentazione al centro scolastico di Besenà Brianza e una sosta a Milano al S. Carloforo, ha proseguito poi per Novara, Urbino, Basto, Varese e Bolzano. Altre presentazioni sono previste per la prossima stagione.

fig. 8 Allestimento della mostra *Le tendenze dell'arte* nella sala tiepolesca del Liceo Manzoni di Milano.

⁴⁰ Tino Vaglieri, «Considerazioni di un artista», *ArteContro*, a. IV, n. 2, 1975, pp. 38-39. Tino Vaglieri (Trieste, 1929 - Milano, 2000), pittore tra i protagonisti della corrente del Realismo esistenziale nella Milano degli anni Cinquanta, collaborò alla rivista *ArteContro* firmando diversi articoli sul tema della circolazione dell'arte al di fuori delle gallerie.

⁴¹ Vittorio Spinazzola, «Partecipazione, spettacolo popolare e creatività collettiva ai Festival de l'Unità», *ArteContro*, a. IV, n. 3, 1975, pp. 24-30.

Sulla tipologia della mostra didattica itinerante come genere espositivo per la costruzione politica e culturale della partecipazione

Le iniziative espositive avviate dal Politecnico di Milano delinearono una metodologia che trovò riscontri al di fuori del coinvolgimento diretto dell'Ateneo nelle politiche di decentramento amministrativo. Tra il 1978 e il 1981 la Fondazione Corrente – grazie al ruolo di Mario De Micheli come Segretario Generale dell'Ente – presentò tre mostre che adottavano analoghi: *Gli anni di Corrente* (1978), allestita da Cesare Colombo; *Gli anni del Politecnico* (1979) e *Gli anni del Realismo* (1981), impaginate dallo studio Origoni Steiner.⁴²

I progetti perseguivano il medesimo obiettivo didattico: tradurre il racconto storico-artistico in una forma di comunicazione visiva e documentaria. L'esperienza maturata nei corsi universitari trovava ora una seconda tappa espositiva nelle politiche culturali dell'ente milanese, concretizzandosi in pannelli dove immagini a colori, fotografie d'epoca, citazioni poetiche e testi critici si intrecciavano in un linguaggio accessibile e al tempo stesso rigoroso. Tuttavia, il taglio grafico si differenziava rispetto a quello delle mostre allestite dagli studenti del Politecnico: mentre *La città ostile* e *Le tendenze dell'arte* si contraddistinguevano per l'ampio spazio concesso ai testi, in un serrato dialogo fra parola e immagine, le esposizioni della Fondazione Corrente privilegiarono una fruizione informativa più immediata, incentrata sul confronto diretto con i materiali. Il visitatore era invitato a sfogliare documenti e fotografie, a individuare rapidamente titoli e didascalie, a seguire un filo narrativo sostenuto da testi meno corposi [fig. 9]. Al di là delle diversità strutturali, rimase inalterata l'architettura concettuale: l'uso di brani poetici o di citazioni degli artisti, la cura nel bilanciare la prospettiva cronologica con quella tematica e la possibilità, in ciascun pannello, di seguire lo sviluppo di uno specifico argomento, lasciando al fruitore la libertà di orientare la propria indagine. Queste esperienze condividevano inoltre un duplice registro della comunicazione culturale: da un lato, si puntava a una divulgazione orizzontale, mirata a limitare la distanza gerarchica fra esperti e pubblico; dall'altro, l'analisi storiografica – in un'ottica di critica d'arte – prendeva in esame anche fattori extra-artistici (il quadro politico, le condizioni economiche, i movimenti di idee, l'attualità), valorizzando il dibattito come elemento performativo dell'esposizione.

⁴² Le tre esposizioni – conservate integralmente nei depositi della Fondazione Corrente – costituiscono un corpus significativo per comprendere la pratica espositiva e l'azione culturale promossa dall'Ente tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta. I documenti conservati nell'Archivio degli Eventi della Fondazione Corrente (anni 1977-1982) costituiscono le basi per una ricerca in questa direzione.



fig. 9 Pannello 11 della mostra *Gli anni del Realismo*, 1981.

La traiettoria completa di queste mostre resta ancora da ricostruire. Le carte d'archivio restituiscono un reticolo di tappe e nodi di discussione, ma solo un'indagine sistematica – incrociando fondi documentari e testimonianze orali – potrà chiarire i modi di ricezione e la reale incidenza che tali allestimenti ebbero nei territori attraversati.⁴³ Una ricerca in questa direzione potrebbe interrogarsi sulla genealogia delle mostre didattiche itineranti maturate a partire dall'esperienza del Politecnico di Milano e sul loro impatto, in quanto genere capace di superare la pura funzione divulgativa per collocare la narrazione storico-artistica entro un orizzonte critico più ampio, nella vicenda degli allestimenti a finalità pedagogica. Sebbene eredi delle pratiche sviluppatesi attorno al Sessantotto, tese a colmare la distanza fra cultura «alta» e «popolare», queste esposizioni non assecondarono la logica del consumo di «tempo libero»,⁴⁴ ma si instaurarono un tempo formativo, orientato all'educazione civica. Le esperienze milanesi degli anni Settanta dimostrano infatti come la storia dell'arte possa diventare strada di consapevolezza del presente, evidenziando il potenziale del viaggio – materiale e concettuale – quale metodo: attraverso lo spostamento, il discorso artistico si dilata da repertorio disciplinare a spazio di confronto collettivo sull'attualità.

Una ricostruzione storiografica organica delle mostre didattiche itineranti resta ancora da elaborare; un simile censimento permetterebbe di riconoscere in queste

⁴³ La corrispondenza rivolta ai dirigenti scolastici conferma la volontà di coniugare l'allestimento espositivo con momenti di dibattito e "conversazioni" sul realismo novecentesco (Milano, Fondazione Corrente, Archivio degli Eventi, Cartella 26).

⁴⁴ Cfr. "La frattura degli anni Sessanta", in Anna Chiara Cimoli, *Musei effimeri: allestimenti di mostre in Italia, 1949-1963*, Il Saggiatore, Milano, 2007, pp. 217-229.

esperienze l'avvio di una scuola progettuale, nel quale ricerca storico-artistica, sperimentazione grafica, obiettivi educativi e impegno pubblico confluiscono in un unico dispositivo comunicativo. I casi qui esaminati, tutti riferibili alla figura di Mario De Micheli, costituiscono il punto di partenza di una mappa in via di definizione: si pensi, per esempio, alla fortuna delle «gallerie didattiche» coeve, fra cui la mostra su Giorgione del 1978 impaginata da Franco Origoni,⁴⁵ concepita come sequenza modulare di testi e immagini strutturalmente vocata al viaggio. Questi episodi, disseminati in una geografia lacunosa, richiedono una ricognizione coordinata che intrecci fondi archivistici e storia orale, così da valutarne incidenza, limiti e potenzialità per restituire la portata di un modello espositivo che ha posto la didattica al centro del progetto e ha fatto della partecipazione il proprio orizzonte operativo.

⁴⁵ *I tempi del Giorgione* a Castelfranco Veneto (29 maggio - 30 settembre 1978). Le immagini della "galleria didattica" progettata da Franco Origoni sono pubblicate in Sergio Polano, *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Edizioni Lybra, Milano 1988, p. 419. Tra queste tipologie di mostre si può far rientrare *200 anni alla Scala*, Palazzo Reale, Milano, 1978, per l'allestimento di G & R Associati, dove documenti d'epoca e fotografie di spettacoli ritmano i duecento anni di storia del teatro in un insieme espositivo reso unitario dall'impaginazione. Cfr. Polano, *Mostrare*, 1988, p. 413.

Arte come esperienza dell'esperienza: Germano Celant sulla rotta di Los Angeles

Laura Conconi

Germano Celant's direct knowledge of the environmental research of California artists, within the Los Angeles context, represents a pivotal moment in the critical and theoretical framework that later shaped the exhibition *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art* (Venice Biennale, 1976), and the following monographic volume. This article aims to outline Celant's first trip to Los Angeles in fall 1974, highlighting Giuseppe Panza di Biumo's role. It then traces how this experience shaped his later writings up to *Ambiente/Arte*.

[Germano Celant; Los Angeles; Giuseppe Panza di Biumo; Pratiche ambientali / Environmental Practices; Artisti californiani / Californian Artists]

Biografia dell'autrice

Laura Conconi, diplomata alla Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici all'Università degli Studi di Udine, è ricercatrice presso Studio Celant, Milano. Per Studio Celant ha redatto la cronologia pubblicata nella monografia dedicata a Remo Salvadori (Skira, 2025); si sta, inoltre, occupando della ricerca scientifica relativa all'opera e alla vita di Arman tra il 1975 e il 2005 (Silvana Editoriale, in corso di pubblicazione). Nel 2023 ha partecipato come relatrice ai convegni *Germano Celant. Cronistoria di un critico militante* alla Fondazione Giorgio Cini (*Il Futurismo nell'immaginario di Germano Celant: un bacino d'idee*) e *Armi improprie. Lo stato della critica d'arte in Italia* all'Università IULM (*Verso una con-fusione dei linguaggi: i contributi di Germano Celant su "Casabella" (1965-1967)*). Dal 2013 al 2020 è stata assistente di Germano Celant occupandosi, tra l'altro, della ricerca e del coordinamento del volume + *Spazi. Le gallerie Toselli* (Johan & Levi, 2019).

«La densità tra automobili e abitanti, a Los Angeles, è quasi identica. La città ha una macchina ogni abitante e mezzo. Questo significa che giornalmente ogni individuo spende diverse ore sulle freeways o sulle strade cittadine. È solo, ed il continuo ritmo di spostamento lo porta ad una perdita del centro spazio/temporale. La condizione di solitudine e la dimensione irreali sono determinanti [...] è la città di Los Angeles, la cui area urbana eguaglia quasi quella della regione Toscana. Data l'ampiezza, la struttura urbanistica della città è difficilmente identificabile. Tutto è organizzato secondo le linee irraggianti delle freeways per cui il sintomo di precarietà spaziale è continuo. Esso può essere superato soltanto da una ricognizione aerea. L'aereo è un'altra delle particolarità della città californiana, poiché Los Angeles comprende le più grandi industrie aerospaziali americane, nonché il maggior numero di aerei ed aeroporti privati. A questo si aggiunge la possibilità spazio/temporale di passare, in poco più di un'ora, da situazioni climatiche e naturali completamente diverse, quali dal deserto all'oceano e dalla città alle montagne rocciose».¹

«A Los Angeles la distinzione di confine tra natura artificiale e natura naturale è quasi impossibile. [...] la differenza tra luce diurna e notturna è annullata dalla costante presenza di una luce artificiale, che dilatandosi orizzontalmente alla sera e alla notte elimina il buio, creando una continuità tra giorno e notte».²

Questo è il vivido ritratto di Los Angeles proposto da Germano Celant all'inizio dell'estate del 1975 sulle pagine di "Domus" e "Casabella". Le descrizioni con cui principiano gli articoli, oltre a essere quasi del tutto sovrapponibili, fungono da introduzione a una breve e circoscritta presentazione delle peculiarità che accomunano le pratiche artistiche di Michel Asher, Robert Irwin, Bruce Nauman, Maria Nordman, Eric Orr, James Turrell e Doug Wheeler. Celant li redige a qualche mese di distanza da quello che, secondo i documenti esaminati sino a oggi, può essere considerato il suo primo viaggio in California e a Los Angeles, avvenuto nell'autunno del 1974. La conoscenza della città e della sua proposta artistica risulterà uno snodo germinale e cruciale nel direzionare la sua attenzione verso pratiche installative e immersive. Dall'interesse per queste ricerche nascerà la mostra *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, allestita in una porzione del Padiglione Centrale durante la Biennale di Venezia.³

¹ Germano Celant, "Arte ambientale californiana. Asher, Nauman, Irwin, Orr, Turrell, Nordman, Wheeler", *Domus*, n. 547, giugno 1975, p. 52.

² Germano Celant, "Arte come esperienza dell'esperienza. Asher, Nauman, Irwin, Nordman, Turrell, Wheeler, Orr", *Casabella*, n. 402, giugno 1975, pp. 46-47.

³ Germano Celant, "Ambiente/Arte", in *B76. La Biennale di Venezia. Ambiente, Partecipazione, Strutture culturali. Catalogo generale* (catalogo della mostra, Venezia, Biennale di Venezia, 18 luglio - 10 ottobre 1976), vol. I, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia, 1976, pp. 187-201; l'impianto critico della mostra è approfondito in Germano Celant, *Ambiente / Arte dal Futurismo alla Body Art*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia, 1977. Il progetto espositivo vide la partecipazione di soli cinque dei setti artisti californiani con l'esclusione di Turrell e Orr; mentre nella successiva pubblicazione a tutti è dedicato un cameo monografico. *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art* è stata oggetto di diversi approfondimenti accademici che costituiscono la bibliografia più accreditata dedicata all'argomento; per una disamina approfondita circa le specificità di tale mostra si rimanda ai seguenti contributi: Alessandra Acocella, "Ripensare lo spazio espositivo. Il caso di *Ambiente/Arte*, Biennale di Venezia, 1976", in Francesca Castellani e Eleonora Charans (a cura di), *Crocevia Biennale*, Scalpendi Editore, Milano, 2017, pp. 257-267; Vittoria

L'esposizione veneziana, dedicata alla genealogia di tali pratiche a partire dall'inizio del Novecento, ricopre un ruolo pionieristico per la conoscenza in Italia di questa tipologia di arte californiana, qui presentata per la prima volta sul territorio nazionale in modo sistematico e corale, come epilogo delle ricerche che si esprimono su scala ambientale. Segnerà, inoltre, un punto di non ritorno all'interno della carriera di Celant, le cui ripercussioni teoriche e critiche sono individuabili sino a progetti tardivi come le mostre curate in Fondazione Prada *When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013*, a Venezia nel 2013 e *Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics Italia 1918-1943* a Milano nel 2018. Un debito riconosciuto dallo stesso critico che in anni recenti, nel testo introduttivo all'anastatica di *Ambiente/Arte dal Futurismo alla Body Art*, ne sottolinea la centralità: «avevo conosciuto, vivendo spesso nei loro studi, i protagonisti dei light spaces come Doug Wheeler, Robert Irwin, Maria Nordman, Michael Asher ed Eric Orr – con il risultato di essermi messo a studiare la storia dell'*environment* in rapporto alle vicende storiche e moderne».⁴

L'approfondimento proposto nel presente contributo si inserisce nel quadro degli studi dedicati agli scambi transatlantici tra Italia e Stati Uniti di cui Celant fu uno dei principali promotori, circoscrivendo tuttavia il proprio campo d'indagine alla città di Los Angeles.⁵ All'interno di questa perimetrazione geografica saranno prese in considerazione le ricerche degli artisti sopra menzionati, ai quali la critica sin dalla fine degli anni Sessanta si riferisce con il lemma *Light and Space art*,⁶ omettendo altri fecondi rapporti nati durante la frequentazione da parte di Celant della scena losangelina.⁷

Questa etichetta, come si vedrà, non viene adottata dal critico nel periodo analizzato: egli preferirà, invece, evidenziare la centralità dell'esperire nella

Martini, "Il canone espositivo e il caso di Ambiente/Arte", *Ricerche di S/Confine*, n. 4, 2018, pp. 297-306; Simone Zacchini, "Lo spazio espositivo come "campo topologico" e la questione della site-specificity: la mostra *Ambiente/Arte* di Germano Celant e il caso Bruce Nauman (1976)", in Gloria Antoni, Matteo Chirumbolo, Gianluca Petrone e Céla Zuber (a cura di), *Inside the exhibition. Temporalità, dispositivo, narrazione*, Artemide, Roma, 2022, pp. 163-178; Lara Conte, "Ambiente/Arte alla Biennale del 1976: tra esperienza immersiva e pratica dell'Archivio", in *Germano Celant. Cronistoria di un critico militante*, atti del convegno, sedi varie, 2022-2023, Skira, Milano, 2025, pp. 390-405.

⁴ Germano Celant, "All'interno di Ambiente/Arte. Introduzione/intervista a Germano Celant", in Germano Celant, *Ambiente / Arte. Dal Futurismo alla Body Art. Biennale Arte 1976*, La Biennale di Venezia, Venezia, 1977, p. V.

⁵ Lara Conte, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970*, Electa, Milano, 2010; Raffaele Bedarida, *Export / Import: The Promotion of Contemporary Italian Art in the United States, 1935-1969*, CUNY Academic Works, 2016; Raffaele Bedarida, "Transatlantic Arte Povera", in Sharon Hecker e Marin R. Sullivan (a cura di), *Postwar Italian Art history. Untying "the Knot"*, Bloomsbury Visual Arts, New York-Londra, 2018, pp. 277-294; Lara Conte e Michele Dantini (a cura di), *Narrazioni atlantiche e arti visive 1949-1972. Sguardi fuori fuoco, politiche espositive, identità italiana, americanismo/antiamericanismo*, Mimesis, Milano-Udine, 2024.

⁶ Il termine *Light and Space* compare precocemente in seguito alle mostre curate John Coplans, direttore del Pasadena Art Museum, quando tra il 1967 e 1968 organizza una di seguito all'altra le personali di Turrell, Irwin e Wheeler. Cfr. William R. Hackman, "Cronologia di Los Angeles", in Lars Nittve e Helle Crenzien (a cura di), *Sunshine & Noir. Art in L.A. 1960-1997* (catalogo della mostra, Humlebaek, Louisiana Museum of Modern Art, 16 maggio - 7 settembre 1997; Rivoli-Torino, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, 8 maggio - 23 agosto 1998; Wolfsburg, Kunstmuseum Wolfsburg, 15 novembre 1997 - 1° febbraio 1998; Los Angeles, UCLA at the Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 7 ottobre 1998 - 3 gennaio 1999), Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino, 1998, p. 21.

⁷ Mi riferisco a Bas Jan Ader, Marcia Hafif, Eleonor Antin o Edward Kienholz, quest'ultimo tra gli artisti menzionati in Celant, *Ambiente / Arte dal Futurismo alla Body Art*, 2020, pp. 87, 98 fig. 163.

fenomenologia di queste opere e la loro stretta connessione, se non derivazione, al precipuo contesto sociale, storico, ambientale, culturale e urbanistico di Los Angeles. All'interno di questo inquadramento sarà, altresì, messo in evidenza il ruolo ricoperto da Giuseppe Panza di Biumo nella conoscenza di tali pratiche da parte di Celant, configurandosi come importante incentivo per il critico a sperimentarle direttamente nei luoghi della loro creazione. Un'analisi esaustiva del tema qui delineato richiederebbe un'estensione alla ricezione della critica – in particolare quella italiana – dei fatti menzionati. Tale prospettiva, tuttavia, eccede i confini del presente lavoro e si auspica possa essere esplorata in altri contesti.

È nell'ambiente genovese della prima metà degli anni Sessanta che si collocano tanto l'inizio dell'interesse di Celant per l'arte americana e il suo sistema – grazie a Eugenio Battisti – quanto uno dei suoi primi contatti con la realtà californiana.⁸ Nel 1965, infatti, viene ufficializzata la collaborazione tra l'*art dealer* Eugenia J. Butler e la Galleria del Deposito di Genova: «Il Gruppo Cooperativo di Boccadasse è rappresentato negli USA da Eugenia J. Butler – 533 South Rimpau Boulevard – Los Angeles 5 (California) – tel. Madison 7-6041, ove si possono trovare le opere degli artisti del gruppo e tutte le informazioni ad esso inerenti».⁹ Grazie a questa sinergia viene aperta, sempre nello stesso anno, una succursale del Gruppo di Boccadasse a Los Angeles, dove ha luogo una mostra di multipli prodotti dalla galleria, mentre Eugenio Carmi, tra i fondatori della cooperativa, tiene una lezione alla Southern California University della città [fig. 1].¹⁰ Il ventiduesimo numero del notiziario pubblicato dalla galleria, oltre a riportare sul retro tali informazioni, sancisce l'avvio della collaborazione tra Celant e la Galleria del Deposito, di cui diventa socio l'anno successivo.¹¹ Nel 1968 l'*art dealer* inaugura una propria galleria d'arte privata a Los Angeles. L'inizio di questa attività coincide con uno slittamento di gusto verso ricerche concettuali, cambiamento che porterà all'interruzione del sodalizio con la Galleria del Deposito, aprendo, invece, a nuovi rapporti da parte di Butler con collezionisti come Panza di Biumo.¹²

⁸ Una figura centrale per comprendere l'interesse di Celant per il panorama artistico statunitense è sicuramente Eugenio Battisti con il quale il critico genovese continua un rapporto epistolare anche dopo il trasferimento di quest'ultimo oltreoceano nel 1965, dove inizia a insegnare presso la Penn State University: Gianlorenzo Chiaraluce, *Eugenio Battisti, «Marcatré» e gli Stati Uniti d'America*, tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma, A.A. 2019-2020.

⁹ *Mostra n. 22. Marcello Morandini*, bollettino della Galleria del Deposito, Genova, 1965, verso.

¹⁰ *Ibidem*. Per una panoramica dedicata alla Galleria del Deposito: Sandra Solimano (a cura di), *La Galleria del Deposito. Un'esperienza d'avanguardia nella Genova degli anni '60* (catalogo della mostra, Genova, Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce, 2 aprile - 15 giugno 2003), Neos edizioni, Genova, 2003.

¹¹ Circa l'attività di Celant in relazione alla Galleria del Deposito di Genova si ricordano i seguenti testi apparsi sul notiziario della galleria: "Otto oggetti", in *Mostra n. 22. Marcello Morandini*, 1965; "Jesus Rafael Soto", in *Mostra n. 25. Jesus Rafael Soto*, bollettino della Galleria del Deposito, Genova, 1966; "Frammenti", in *Mostra n. 30. Agostino Bonalumi*, bollettino della Galleria del Deposito, Genova, 1966; "Umberto Bignardi", in *Mostra n. 34. Umberto Bignardi*, bollettino della Galleria del Deposito, Genova, 1967. Il nome di Celant compare tra i soci del Gruppo Cooperativo di Boccadasse su *Mostra n. 28. Remo Remotti*, bollettino della Galleria del Deposito, Genova, 1966, verso.

¹² Butler diventa di lì a poco partner di Riko Mizuno: John Tain, "Riko Mizuno", in Rebecca Peabody, Andrew Perchuk, Glenn Phillips e Rani Singh (a cura di), *Pacific Standard Time. Los Angeles Art 1945-1980* (catalogo della mostra, Los Angeles, J. Paul Getty Museu, 1° ottobre 2011 - 5 febbraio 2012; Berlin, Martin-Gropius-Bau, 15 marzo - 10 giugno 2012), Getty Publications, Los Angeles, 2011, p. 180. Una missiva di Eugenia



fig. 1 Verso di Mostra n. 22. Marcello Morandini, bollettino della Galleria del Deposito, Genova, 1965.

Se in ambito italiano nella seconda metà degli Sessanta notizie del panorama californiano sono riportate nei reportage e nei diari di viaggio di Fernanda Pivano con Ettore Sottsass jr e Piero Gilardi,¹³ nonché per la circuitazione di opere di artisti come Bruce Nauman e John Baldessari è necessario riconoscere il ruolo svolto da galleristi come Gian Enzo Sperone, Konrad Fischer, Ileana Sonnabend e Leo Castelli, per rilevare, invece, un interesse per pratiche immersive come quelle sviluppate da Irwin e Wheeler occorre allargare la prospettiva al territorio europeo. Illuminati direttori di musei, come Edy de Wilde e Jean Leering che viaggiano alla volta della California a partire dal 1968, avevano già intuito la potenzialità delle ricerche ambientali della West Coast, innescando una circuitazione di opere e di informazioni che in Italia nella prima metà degli anni Settanta ha come principale destinatario Giuseppe Panza di Biumo.¹⁴

Butler a Germano Celant del 8 marzo 1969 in cui la gallerista lo informa, tra l'altro, delle ricerche di Allen Ruppersberg testimonia la conoscenza tra i due (Milano, Archivio Celant, d'ora in poi AGC).

¹³ Fernanda Pivano e Ettore Sottsass jr, "Viaggio a Occidente: nr.1. Che cosa fanno lì dentro?", *Domus*, n. 436, marzo 1966, pp. 42-42; Piero Gilardi, "Diario da New York", *Flash Art*, n. 3-4, settembre 1967, p. 3; Piero Gilardi, "Diario da New York", *Flash Art*, n. 5, novembre-dicembre 1967, p. 3.

¹⁴ Per una parziale ricostruzione del ruolo svolto da Leering e de Wilde nella promozione e circuitazione delle opere ambientali degli artisti californiani: Germano Celant, *Doug Wheeler*, David Zwirner Books, New York, 2019.

Primo fra tutti Nauman [fig. 2] – artista che fra quelli menzionati forse sfugge a una mera categorizzazione – presente già nel 1968 a Düsseldorf nella Galerie Konrad Fisher, alla quale è necessario riconoscere un ruolo seminale per la conoscenza dell'arte americana in Europa e viceversa,¹⁵ e a *Prospect 68: Internationale Vordchau auf die Kunst in den Galerien der Avantgarde* con la galleria di Ileana Sonnabend, oltre che a Kassel insieme a Robert Irwin in occasione della quarta edizione di documenta, l'ultima curata da Arnold Bode e soprannominata per la provenienza degli artisti "Americana". L'anno successivo l'artista è presente insieme a un altro californiano, John Baldessari, a *Konzeption-Conception. Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung* al Städtisches Museum a Leverkusen, a Parigi nella Galerie Ileana Sonnabend, ma anche nelle importanti rassegne *Op Losse Schroeven. Situaties en cryptostructuren* e *Live in Your Head. When Attitudes Become Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Information*, per poi arrivare in Italia nel 1970 alla Galleria Sperone a Torino.¹⁶ Verosimilmente grazie a Sperone per il quale



fig. 2 Bruce Nauman e Germano Celant, Galleria Sperone, Torino, 1970.
Foto © Paolo Mussat Sartor.

¹⁵ Fischer cura insieme a Hans Strelow l'edizione del 1968 e del 1969 di *Prospect* a Düsseldorf e insieme a Rolf Wedewer *Konzeption-Conception. Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung* al Städtisches Museum a Leverkusen: AA. VV., *The Konrad Fischer Years / 1964-1978*, Herbert Foundation, Ghent, 2019.

¹⁶ Joan Simon (a cura di), *Bruce Nauman* (catalogo della mostra, Madrid, Museo Macional Centro de Arte Reina Sofía, 30 novembre 1993 - 21 febbraio 1994; Minneapolis, Walker Art Center, 10 aprile - 19 giugno 1994; Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 17 luglio - 25 settembre 1994; Washington, D.C., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 3 novembre 1994 - 29 gennaio 1995; New York, The Museum of Modern Art, 1° marzo - 23 maggio 1995), Walker Art Center, Minneapolis, 1994.

curerà insieme a Pier Luigi Pero una collana di libri d'artista,¹⁷ Celant inizia ad approfondire la conoscenza delle opere di Nauman, come testimoniato da un articolo monografico a lui dedicato che compare a febbraio 1970 su "Casabella" anticipando di qualche mese la presenza dell'americano nella mostra *Conceptual Art Arte Povera Land Art* alla Galleria Civica d'Arte di Torino.¹⁸ In questi anni il nord Europa è, in generale, l'ingresso privilegiato per l'arte americana: Edy de Wilde organizza nel 1969 una mostra con lavori di Irwin e Wheeler allo Stedelijk Museum ad Amsterdam;¹⁹ lo stesso anno sempre Wheeler è presente nello stand della galleria ACE di Los Angeles a *Prospect 69*, edizione a cui partecipa anche la gallerista losangelina Eugenia Butler;²⁰ a fine 1969 Leering, Eugen Thiemann e Zdenek Felix curano *Kompas 4: Westkust USA / West Coast USA* esposizione itinerante che inaugura allo Stedelijk Van Abbemuseum di Eindhoven per spostarsi l'anno successivo a Dortmund al Museum am Ostwall e alla Kunsthalle di Berna. Sempre nel 1970, Alfred Schmela nella sua galleria a Düsseldorf ospita la prima personale europea di Wheeler, alla quale segue la sua presenza insieme a Larry Bell alla Tate Gallery di Londra.²¹ A Milano, ma già nel decennio successivo, una posizione d'avamposto è occupata dalla galleria di Franco Toselli, il quale, dopo un viaggio nell'inverno del 1972 a Los Angeles insieme a Marco Bagnoli ed Emilio Prini, presenta due lavori *site-specific*: il primo di Michael Asher tra settembre e ottobre 1973, che apre un mese dopo la personale dell'artista nella Galerie Heiner Friedrich a Colonia, e il secondo di Maria Nordman esattamente un anno dopo.²² Una certa apertura verso il panorama californiano si registra anche a Genova grazie l'attività della Galleriaforma, con la quale Celant collabora nella prima metà degli anni Settanta: il 13 maggio 1973 si inaugura la mostra personale di Marcia Hafif e all'inizio del 1974 quella di Eleonor Antin. Negli anni precedenti al 1974, come accennato, la mostra *Conceptual Art Arte Povera Land Art* attesta entro il percorso celantiano la prima presenza cospicua di

¹⁷ Francesco Guzzetti, "«He was really into artists' book»: I libri d'artista della Galleria Sperone, 1970-1975", *Studi di Memofonte*, n. 28, 2022, pp. 243-302.

¹⁸ Germano Celant, "Bruce Nauman", *Casabella*, n. 345, febbraio 1970, pp. 38-41. La conoscenza tra Nauman e Celant è testimoniata, inoltre, da una fotografia scattata nel 1970 da Paolo Mussat Sartor che li immortalava insieme a Torino nello spazio di Gian Enzo Sperone: AA.VV., *Paolo Mussat Sartor* (catalogo della mostra, Torino, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 19 maggio - 24 settembre 2006), Edizioni Fondazione Torino Musei - GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, 2006, p. 51.

¹⁹ Robert Irwin / Doug Wheeler: *New Works* era in realtà una mostra itinerante, nata al Forth Worth Community Arts Center e poi giunta allo Stedelijk Museum di Amsterdam dopo la tappa alla Corcoran Gallery a Washington DC, alla quale risulta che Wheeler non partecipò: "Selected Exhibition History. One-Person and Group Exhibitions, 1960-1980", in Robin Clark (a cura di), *Phenomenal: California light, space, surface* (catalogo della mostra, San Diego, Museum of Contemporary Art, 25 settembre 2011 - 22 gennaio 2012), University of California Press/The Museum of Contemporary Art, Berkeley/Los Angeles/San Diego, 2011, pp. 174-213.

²⁰ *Prospect 69* (giornale della fiera, Düsseldorf, Kunsthalle, 30 settembre-12 ottobre 1969), Düsseldorf, 1969, p. 23. Douglas Christmas, direttore della galleria ACE di Los Angeles, già a partire del 1969 è in contatto diretto con Giuseppe Panza di Biumo per la vendita di opere di Doug Wheeler.

²¹ "Selected Exhibition History. One-Person and Group Exhibitions, 1960-1980", in Clark (a cura di), *Phenomenal: California light, space, surface*, 2011, pp. 174-213.

²² Franco Toselli nell'inverno del 1972 viaggia a New York per poi spostarsi a Los Angeles, dove incontra John Baldessari, Maria Nordman, Michael Asher e James Turrel. Cfr. Germano Celant, *+ spazi. Le gallerie Toselli*, Johan & Levi, Monza, 2019, p. 228; per le mostre di Asher e Nordman, pp. 310-315, 362-365.

artisti californiani: Walter De Maria, Michael Heizer,²³ Bruce Nauman e John Baldessari, la cui opera appare in Italia per la prima volta in questa occasione.²⁴ A partire da questa circostanza Celant intraprende un rapporto epistolare con quest'ultimo al quale nell'autunno del 1970 scrive: «Dear John, thank you for your letter. I am preparing the third book on contemporary situation, and I should need your documentation [...] Let me know something about your work. I am always interested to come to California perhaps in February. Do you think it will be possible to have some lectures for this period?».²⁵

A pochi mesi dalla chiusura della mostra torinese il critico stava, dunque, lavorando a un progetto editoriale dedicato ad alcune ricerche artistiche contemporanee, un volume che avrebbe idealmente proseguito un percorso iniziato con la pubblicazione di *Arte Povera* edita da Mazzotta nel 1969, al quale seguiva il catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art*. In questa prospettiva il viaggio in California doveva forse essere un mezzo per entrare in contatto diretto con alcuni artisti, il cui lavoro sarebbe stato poi documentato nel citato progetto, tuttavia mai realizzato. Inoltre, la richiesta di tenere delle conferenze rivolta a Baldessari, a quel tempo docente alla CalArts, doveva soddisfare sicuramente un'esigenza di natura economica, ma poteva anche tramutarsi in un'opportunità per far conoscere sulla *West Coast* il panorama delle ricerche al quale il critico si stava dedicando, nell'idea di un riconoscimento dell'Arte povera e della propria carriera su scala internazionale.

L'esperienza in prima persona dell'arte californiana nel luogo della sua creazione è anticipata e preparata da un altro "viaggio": quello attraverso la collezione del Conte Panza di Biumo. Non si tratta solamente di un'introduzione a lavori di artisti incontrati poi a Los Angeles, ma più genericamente la familiarizzazione con temi e problematiche legati all'esposizione di opere a carattere ambientale.

Celant conosce il Conte alla fine degli anni Sessanta e tra i due s'instaura velocemente un rapporto di stima: «Vedevo spesso Celant e ogni colloquio era un serrato scambio di opinioni, di giudizi, di riflessioni sul significato di un'arte sconosciuta, anche all'ambiente intellettuale», ricorderà Panza, «Era una delle poche persone con cui scambiare idee in un paese come l'Italia, dove le informazioni più interessanti arrivavano in ritardo. In quel periodo Celant è stato importante per confermare e approfondire le mie scelte».²⁶

Panza, già prima del 1974, direziona la propria attenzione verso le ricerche di alcuni artisti californiani: nel 1968 conosce Irwin tramite Arnold Glimcher, gallerista e proprietario della Pace Gallery di New York, si interessa poi al lavoro di Turrell e

²³ I contatti con Michael Heizer risalgono al 1969: «Dear Mr. Celant, I believe that Dwan Gallery has sent you the material [...] you requested», cartolina inviata da Heizer a Celant con timbro postale recante la data 16 gennaio 1969 (AGC).

²⁴ Germano Celant (a cura di), *Conceptual Art Arte Povera Land Art* (catalogo della mostra, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 12 giugno - 26 luglio 1970), Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, 1970.

²⁵ AGC, Lettera di Germano Celant a John Baldessari, 6 ottobre 1970.

²⁶ Giuseppe Panza, *Ricordi di un collezionista*, Jaca Book, Milano, 2006, pp. 123-124. In questo volume Panza ricorda di aver conosciuto Celant tra la fine degli anni Sessanta e inizio degli anni Settanta. Da parte sua, Celant sostiene di aver conosciuto Panza tramite Leo Castelli. Cfr. *In Honor of Giuseppe Panza di Biumo*, tavolo rotonda, Art Basel, Basilea, 20 giugno 2010. La pubblicazione *Conceptual Art Arte Povera Land Art* fornisce, infine, un caposaldo in quanto il nome Panza è presente tra le persone che il curatore ringrazia per l'occasione.

Wheeler grazie alla risonanza ottenuta dall'attività espositiva del Pasadena Museum, e nel 1970 visita la mostra di Wheeler e Irwin allo Stedelijk Museum di Amsterdam.²⁷ Il Conte si recherà più volte a Los Angeles, tuttavia, il viaggio avvenuto nell'autunno del 1973, probabilmente il primo, ha un impatto determinante sui successivi sviluppi della collezione nell'ottica di tali ricerche ambientali.²⁸ Nell'arco di due anni Villa Menafoglio Litta, dimora del Conte a Varese, diviene, infatti, una vera e propria residenza per alcuni di questi artisti. Primi fra tutti Irwin e Turrel sono chiamati da Panza per progettare opere pensate appositamente per le scuderie della Villa; mentre la collezione si amplia grazie all'acquisto di *Negative Light Extensions with the given daylight and with the given sound in a city*, un ambiente realizzato da Nordman nel 1973 a Newport Beach e acquistato direttamente dall'artista nello stesso anno, e *Zero Mass*, 1972-1973 di Orr proveniente dalla galleria di Los Angeles Cirrus Gallery tramite la quale Panza la compra nel 1974.²⁹

È probabilmente a questo momento che si può ricondurre l'incarico affidato da Panza a Celant per la redazione di una monografia dedicata alla sua raccolta. Già avviato dal critico nel 1974, si tratta di un lavoro dalla lunga gestazione che vedrà la luce solo nel 1980 [fig. 3].³⁰

²⁷ Christopher Knight, "Intervista registrata con Giuseppe Panza a Los Angeles. Seconda giornata 3 aprile 1985", in *Arte anni sessanta settanta. Collezione Panza*, Jaca Book, Milano, 1988, p. 43.

²⁸ Michael Govan, Anna Bernardini (a cura di), *Robert Irwin. James Turrel. Villa Panza* (catalogo della mostra, Varese, FAI - Villa e Collezione Panza, 23 novembre 2013 - 2 novembre 2014), FAI - Villa e Collezione Panza/Los Angeles County Museum of Art/DelMonico/Prestel, Varese/Los Angeles, New York, 2013, p. 31. Celant nel settembre del 1974 intervista Panza in previsione della monografia dedicata alla collezione: Germano Celant, *Das Bild einer Geschichte 1956/1976. Die Sammlung Panza di Biumo. Die Geschichte eines Bildes Action painting, Newdada, Pop art, Minimal art, Conceptual Environmental art*, Electa, Milano, 1980; nella trascrizione di questa conversazione, conservata nell'archivio privato del critico, il collezionista afferma che due anni prima, dunque nel 1972, era riuscito a visitare lo studio di Turrel grazie a Heiner Friedrich. Successivamente Panza aggiungerà che, in occasione probabilmente di questo viaggio, grazie all'assistente di Friedrich, Helen Winkler, lui e la moglie Giovanna avevano sorvolato il deserto in un aereo turistico guidato da Turrel che li aveva condotti a un cratere vulcanico spento dove avrebbe voluto realizzare un'opera. Cfr. Panza, *Ricordi di un collezionista*, 2006, pp. 151-152.

²⁹ Schede delle opere in Germano Celant e Susan Cross (a cura di), *Venice / Venezia: Arte Californiana della Collezione Panza al Museo Guggenheim* (catalogo della mostra, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 2 settembre 2000 - 7 gennaio 2001), Guggenheim Museum Publications, New York, 2000, pp. 102-103.

³⁰ Celant, *Das Bild einer Geschichte 1956/1976*, 1980.



fig. 3 Copertina di Germano Celant, *Das Bild einer Geschichte* 1956/1976. *Die Sammlung Panza di Biumo. Die Geschichte eines Bildes* Action painting, Newdada, Pop art, Minimal art, Conceptual Environmental art, Milano, 1980.

Centrale nella ricostruzione degli eventi è un'intervista di Celant a Panza, datata settembre 1974, che compare tra le fonti annoverate nel saggio pubblicato a introduzione del volume. Il testo registra la chiara intuizione da parte di Celant delle potenzialità insite nell'operazione intrapresa dal Conte che, a prescindere dalle singole opere acquisite, pone questioni di più ampio respiro a partire dalla modalità per esperirle. «All'inizio la collezione era assieme ai mobili, ogni artista era legato, dato che nell'appartamento non aveva il suo spazio, agli oggetti. [...] Che tipo di lettura dava a questo rapporto e perché le interessava questo rapporto?», a questa domanda del critico, Panza risponde: «Perché ho sempre concepito l'ambiente come una unità. Quando l'occhio guarda un quadro, non può fare a meno di vedere gli oggetti che circondano il quadro, e tutto contribuisce a potenziare o a diminuire l'impressione che uno ha del quadro».³¹

Nell'estate dello stesso anno la rivista "DATA" accoglie un articolo a firma di Giuseppe Panza di Biumo intitolato *Environmental Art Museum*: il collezionista rende nota la sua volontà di creare un museo dedicato alle opere ambientali di sua proprietà che, per via della loro natura, prevedono un «coinvolgimento psicofisico» dello spettatore. Il testo è illustrato da uno schema [fig. 4], una sorta di pianta di tale utopica istituzione progettata su tre piani con sale – la cui superficie è calcolata a seconda delle opere ipoteticamente ospitate – dedicate a uno o più lavori dello stesso artista, tra i quali figurano i californiani Irwin e Asher, oltre a Nauman.³²

A questa data la collezione si compone di un numero notevole di opere, 700 ricorderà il collezionista,³³ una quantità tale da spingere Panza a intessere accordi

³¹ AGC, Germano Celant, *Giuseppe Panza di Biumo. Settembre 1974*, testo dattiloscritto, p. 18.

³² Giuseppe Panza di Biumo, "Environmental Art Museum", *DATA*, n. 12, estate 1974, pp. 28-33. Dal progetto schematico del museo si evince che Panza avesse acquistato l'opera realizzata l'anno precedente da Michael Asher per la galleria Toselli che qui è intitolata *Toselli sanded room* e alla quale è dedicata una sala.

³³ Panza, *Ricordi di un collezionista*, 2006, p. 289.

con amministrazioni locali, tra cui quella di Mönchengladbach, al fine di realizzare il suo progetto di museo.³⁴ Vista tale congiuntura, non stupisce, dunque, che sentisse la necessità di dar visibilità alla sua collezione tramite la pubblicazione di una monografia, trovando in Celant l'interlocutore adeguato.

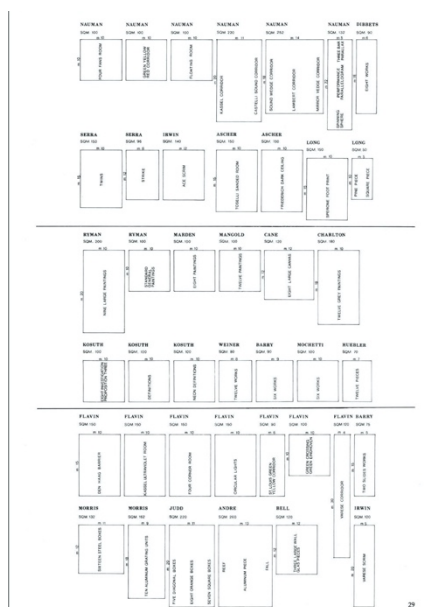


fig. 4 Giuseppe Panza di Biumo, progetto per Environmental Art Museum, pubblicato in Giuseppe Panza di Biumo, "Environmental Art Museum", in *DATA*, n. 12, estate 1974, p. 29.

L'articolo su "DATA" da una parte introduce nel lessico della critica italiana il termine classificatorio di *environmental art*, il cui utilizzo sarà sancito, non a caso, dal successivo progetto celantiano,³⁵ dall'altra l'aspirazione museale – di cui Villa Menafoglio iniziava a esserne il laboratorio – e in generale la concezione di un *display* in cui opere e spazio diventano intrinsecamente dipendenti e inseparabili, entrambi elementi già ben formulati in questo testo, germineranno nel dispositivo curatoriale messo a punto per *Ambiente/Arte*.

«Dear Mr. and Mrs. Panza, I am writing to tell you that Germano Celant came by Cirrus last week and was very interested in Eric Orr's piece. He is arranging for Eric to show it at Salvatore Ala in Milano in January. When we spoke, you indicated that you did not object to the piece being shown, but I wanted to let you know about this as soon as possible»

così Jean R. Milant, gallerista proprietario di Cirrus Gallery, avamposto del panorama losangelino nato quattro anni prima, scrive ai signori Panza il 5

³⁴ Pierre Restany, "L'art au carré et au cube", *Domus*, n. 537, agosto 1974, p. 47.

³⁵ Roberta Serpolli, *The Display of Art in the Panza di Biumo Collection*, Università Ca' Foscari di Venezia, Dottorato di ricerca in Storia delle Arti, A.A. 2012-2013, p. 34.

novembre 1974.³⁶ La lettera, oltre a fornire un'interessante triangolazione di rapporti, certifica con buona precisione il primo viaggio in California del critico genovese, avvenuto verosimilmente dopo l'intervista a Panza tra settembre e novembre.³⁷

La suggestione in Celant derivante dall'esperienza di questi lavori deve essere stata tale che egli, riconoscendone il potenziale e la novità,³⁸ inizia quasi immediatamente a promuovere in Italia le ricerche di tali artisti, incoraggiando la circolazione delle loro opere e facilitando rapporti di tipo commerciale: a Milano la galleria di Ala ospiterà, a partire dal 16 gennaio 1975, l'ambiente di Orr Zero Mass, 1972-1973, e a strettissimo giro, il 26 febbraio dello stesso anno, sempre Ala, presenterà *SA MI DW SM 2 75 Continuum Atmospheric Environment*, 1975 di Doug Wheeler.

Dopo una conferenza, *Asher Irwin Nauman Orr Turrell Wheeler e/o arte come esperienza dell'esperienza*, che Celant tiene il 26 febbraio 1975 a Bari alla Galleria Marilena Bonomo,³⁹ e un secondo viaggio – avvenuto probabilmente intorno alla primavera del medesimo anno –⁴⁰ il critico inizia a restituire l'esperienza

³⁶ AGC, copia fotografica della lettera di Jean R. Milant ai signori Panza, 5 novembre 1974.

³⁷ La conferma di questo viaggio si trova in una missiva di Wheeler il 12 novembre 1974 a Celant: «Dear Germano, First, I'd like to express what a refreshing pleasure it was to meet you – sincere straight-forward people in the artworld I've found quite a rarity. I'm sending the bibliography that I promised you, as well as a brief, hopefully not too unintelligible description of the space that I hope will become a reality in the place you described to me. [...] Depending on if I can finance the light units and automatic dimmer – plus finishing my space here to refine it, will determinate if I indeed can come to Milan to do it» (AGC). Lo spazio in questione è la galleria di Salvatore Ala a Milano dove l'artista realizza *SA MI DW SM 2 75 Continuum Atmospheric Environment*, 1975, opera in visione a partire dal 26 febbraio 1975 e acquistata a strettissimo giro da Giuseppe Panza di Biumo; Celant, *Doug Wheeler*, 2019. Inoltre, Bas Jan Ader scrive a Geert van Beijeren e Adriaan van Ravenstein il 3 marzo 1975: «I have a show at Saman gallery in Genoa. It's more than possible that Germano Celant is involved somehow. I met him last Fall here in LA and he saw a recent work and a performance»; trascrizione della lettera inviata da Pedro de Liano nel 2019.

³⁸ Rispetto all'esperienza in California Celant ricorderà: «Il libro», riferendosi qui al volume edito nel 1977, «porta in copertina la finestra/vetrina che era presente nello studio di Maria Nordman, a Santa Monica. Era stato il primo spazio senza oggetti di cui avevo fatto esperienza a Los Angeles. Consisteva in un negozio su strada completamente vuoto, a parte un pavimento rialzato in legno da cui si potevano estrarre gli utensili per vivere, dal letto alla teiera, e con una finestra rivolta sulla strada il cui vetro era a specchio all'esterno e normale all'interno, così da poter vedere senza essere visti. Da questa finestra era possibile percepire l'esterno che diventava, dunque, un "quadro" che mutava ogni istante, ventiquattro ore su ventiquattro», da Germano Celant, «All'interno di Ambiente/Arte. Introduzione/intervista a Germano Celant», in Celant, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art. Biennale Arte 1976*, 1976, p. X. Celant si riferisce qui a *Pico II*, 1972, opera che doveva essere periodicamente aperta al pubblico. Cfr. Ute Eskildsen (a cura di), *Maria Nordman. De sculptura II* (catalogo della mostra, Essen, Museum Folkwang, 23 febbraio-20 aprile 1997), Cantz, Ostfildern-Ruit, 1997, pp. 10, 66-69.

³⁹ Sul primo notiziario *Saman* pubblicato dalla galleria diretta da Ida Gianelli, Samangallery di Genova, nel marzo/aprile 1975 si legge: «Ambienti dalla California. Irwin, Turrell, Nauman, Wheeler, Orr e Asher sono gli artisti californiani su cui attualmente sta vertendo l'attenzione della critica, del mercato e del collezionismo. A Milano, da Franco Toselli e da Salvatore Ala sono stati realizzati gli ambienti di luce e di suono di Asher, Nordman, Wheeler ed Orr. Da Marilena Bono[mo], a Bari, Germano Celant ha tenuto una conferenza dal titolo "Asher Irwin Nauman Nordman Turrell Wheeler Orr e/o arte come esperienza dell'arte"», *Saman*, n. 1, marzo/aprile 1975, verso (Paris, Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, Fonds Ida Gianelli, GIA 7).

⁴⁰ Massimo Vitta Zelman, allora direttore di Electa, scrive a Celant il 6 maggio 1975: «la tua lettera del 19 aprile ha messo parecchio tempo ad arrivare dalla California» (AGC).

Los Angeles sui numeri di giugno di "Domus" e "Casabella". Entrambi gli articoli principiano con la descrizione della città, un contesto non accessorio ai fini della corretta comprensione delle pratiche artistiche su cui si soffermerà.⁴¹

Secondo Celant l'individuo come risposta a tale ambiente, nel quale sembra impossibile la configurazione di uno spazio personale, sente la necessità di fare esperienza di sé; un'esigenza condivisa da Asher, Nauman, Irwin, Orr, Turrell, Nordman e Wheeler, alla quale cercano di fornire una risposta proponendo nelle loro opere «una dimensione individuale ed energetica su scala umana», ovvero «spazi percettivi» la cui finalità è il «rinvenimento» della propria percezione sensoriale.⁴² Questi artisti configurano, dunque, delle esperienze estetiche tramite la creazione di ambienti nei quali il visitatore è invitato a ricercare una nuova dimensione individuale. Si tratta di una pratica le cui ragioni sono da ricercarsi nel carattere della città: il loro comun denominatore, afferma Celant, ovvero «l'esigenza di determinare non tanto le costanti ambientali quanto un ambiente costruito sulla propria *esperienza di ambiente*», «risiede nella vita della stessa California, o meglio di Los Angeles».⁴³

In entrambi gli articoli il critico non entra nel merito della ricerca di ciascun artista – affondo presente nel volume edito da La Biennale di Venezia nel 1977 – fornendo, invece, una disamina dei comuni attributi. Le opere, sovente volumi autonomi rispetto al contesto spaziale in cui si collocano, sono caratterizzate dalla «mancanza di punti di riferimento, quali angoli o pareti», oppure dall'utilizzo «di pigmenti afisici e di materiali anecoici, capaci di eliminare il senso del limite fisico e sonoro», scelte che le rendono nell'atto dell'esperire «aspaziali» e adimensionali.⁴⁴ Differiscono da quelle ambientali europee, cariche di implicazioni ottiche, proprio per l'eliminazione ai «rimandi» alle «immagini del mondo, così da far sì che la periferia del corpo non realizzi o riduca l'esperienza sugli oggetti esterni e si concentri sul corpo o sul suo modo di esperire i fatti naturali semplici: suono e luce».⁴⁵ Asher, Nauman, Irwin, Orr, Turrell, Nordman e Wheeler propongono nei loro lavori una via alternativa «al pieno informativo occidentale» al quale oppongono un vuoto e un'assenza, secondo Celant, di matrice orientale. Le loro opere sollecitano una risposta sensoriale il cui fine è la sensorialità stessa: «ogni spazio, a seconda del grado di riduzione o espansione dei fenomeni semplici, permette poi la "discesa in sé". [...] il visitatore ha un'esperienza il cui soggetto stesso è la stessa esperienza o la maniera di esperire istantanea»,⁴⁶ da cui il titolo del contributo su "Casabella", *Arte come esperienza dell'esperienza*.

Si rileva, inoltre, come nella recente pubblicazione *Ricordi di un collezionista*, Panza di Biumo restituisca un'esperienza di Los Angeles a tratti simile a quella di Celant, sia per le peculiarità della città messe in luce, sia per il riferimento alla cultura buddista del Giappone che considera, insieme al contesto naturale della California, uno degli elementi che hanno indirizzato le ricerche di tali artisti verso l'introspezione:

⁴¹ Per la descrizione della città si rimanda alle citazioni riportate in apertura al presente articolo.

⁴² Celant, "Arte ambientale californiana", 1975, p. 52.

⁴³ Celant, *Ambiente / Arte dal Futurismo alla Body Art*, 1977, p. 121.

⁴⁴ Celant, "Arte ambientale californiana", 1975, p. 52.

⁴⁵ Celant, "Arte come esperienza dell'esperienza", 1975, p. 48.

⁴⁶ Celant, "Arte ambientale californiana", 1975, p. 52.

«È stata la vicinanza del deserto, la sua potente attrazione, per chi cerca il punto iniziale, a proporre la soluzione. È un'immensità di luce. La luce è visione, è conoscenza. La solitudine dell'individuo si trasforma in partecipazione con un'entità che supera la divisione tra la vita e la morte, il tempo e la permanenza [...] In che modo si poteva ripetere un'esperienza così radicale e assoluta, in una stanza, in mezzo a una città dove milioni di uomini vivono e si muovono?». ⁴⁷

Se questi articoli su "Casabella" e "Domus" costituiscono una generica restituzione della fascinazione subita visitando la città ed aspettando le opere di alcuni artisti che lì risiedono, bisogna giungere al contributo *Artspaces*, pubblicato sul numero di settembre-ottobre 1975 di "Studio international", per comprendere l'apporto che l'immersione nella cultura losangelina ha nell'elaborazione critica-teorica di Celant. ⁴⁸ L'articolo, come di recente notato da Lara Conte, «traccia la preistoria di una modalità operativa ambientale, ipotizzando una duplice genealogia, storica e modernista, con aperture geografiche e creando attraversamenti linguistici, cronologici e culturali»; ⁴⁹ intuizione che la mostra *Ambiente / Arte* riuscirà solo parzialmente a realizzare. ⁵⁰ Le ricerche degli artisti californiani appaiono nella seconda metà del testo sotto il lemma «Experience Space», ⁵¹ con il quale Celant amplia le precedenti dissertazioni ribadendo la loro localizzazione geografica. In *Artspaces* per la prima volta queste pratiche sono inserite in una trattazione di ampio respiro dedicata alle ricerche ambientali, di cui propone una definizione e un inquadramento teorico supportati dalla costruzione di una storia dell'ambiente partendo dai mosaici di Galla Placidia, passando alle ricerche delle avanguardie di inizio Novecento fino alla contemporaneità. Il testo, oltre a presentare una rilettura di alcune vicende artistiche alla luce dei viaggi sulla *West Coast*, segna un cambio di passo dal punto di vista dell'elaborazione critica di questo tema, diventando il precedente imprescindibile per la successiva esperienza alla Biennale di Venezia. Nel 1976 vede la luce *Precronistoria 1966-69*, edito da Centro Di: progetto celantiano nato al fine di tracciare «la pre-history» – secondo il critico individuabile nei quattro anni menzionati nel titolo – «della minimal art, della conceptual art, della land art, dell'arte povera, della body art, dell'arte ambientale, della pittura sistemica

⁴⁷ Panza, *Ricordi di un collezionista*, 2006, pp. 143-164 (in particolare pp. 146-147).

⁴⁸ Germano Celant, "Artspaces", *Studio International*, n. 977, settembre-ottobre 1975, pp. 115-123.

⁴⁹ Lara Conte, "Ambiente/Arte alla Biennale del 1976", 2025, p. 394. In questa «Background history», Celant inserisce i mosaici di Galla Placidia, la Camera degli Sposi di Mantegna, fino ai templi Aztechi e le piramidi egizie, individuando, invece, una cesura nel XIX secolo con l'avvento della «bourgeois-technological age», da Celant, "Artspaces", 1975, p. 116. Anche Panza alla fine degli anni Ottanta proporrà un affondo simile: «l'arte Ambientale [...] ha relazioni molto antiche, dai cerchi di pietra della preistoria, alle navate delle cattedrali gotiche dove l'ombra nasconde le forme delle volte, la luce colorata delle vetrate si riflette sul pavimento. I ritmi delle forme nelle chiese del Brunelleschi. Le prospettive infinite dei giardini di Le Nôtre», in Giuseppe Panza di Biumo, "Irwin artista della percezione", in *L'Umana Avventura*, Editoriale Jaca Book, Milano, autunno 1987, p. 99.

⁵⁰ «Brutte notizie per quanto riguarda l'ambiente esterno, tutto il materiale sui disegni peruviani è in Inghilterra ed è vincolato sino al mese di settembre, è quasi impossibile raggiungere i landartists, sono in Nevada, foto e disegni di difficile reperimento e in giro per musei (vedi Smithson)». Cfr. Porto Marghera, ASAC, Fondo Storico, serie Arti Visive, busta 248, lettera di Germano Celant a Vittorio Gregotti, 22 febbraio 1976.

⁵¹ Nella seconda metà dell'articolo *Artspaces* Celant tenta di fornire una tassonomia delle ricerche successive al 1945 che nel volume del 1977 sarà sostituita da una suddivisione storica per movimenti.

e dei nuovi media [...] affermatasi definitivamente negli anni settanta».⁵² Come ricostruito da Maria Corti, il volume, nato nel 1972, vede una prima e sintetica stesura nel 1973 con il titolo *First Notes for a Chronology* in una brossura pubblicata da Franco Toselli.⁵³ Ciò che emerge non è tanto la sinteticità di questo primo testo rispetto alla successiva pubblicazione del 1976, spiegabile con la sua natura di "prime note", quanto l'assenza di menzioni a qualsiasi tipo di evento collettivo fondativo per i successivi sviluppi dell'arte ambientale californiana. Si tratta di una lacuna che Celant colma nella stesura finale, avvenuta probabilmente dopo l'esperienza a Los Angeles, citando sinteticamente la partecipazione di Wheeler e Irwin alla mostra al Forth Worth Art Center nel 1969, di Orr e Asher a *18'6" x 6'9" x 11'2(1/2) x 11'3/16 x 29'1/2 x 31' - 9'3/16"*, collettiva organizzata sempre nel 1969 da Eugenia Butler a San Francisco e sempre di Asher a *The Appearing/Disappearing Image Object*, a cura di Tom Graver al Newport Harbor Museum a Balboa.⁵⁴ La simultaneità di *Precronistoria 1966-69* con il progetto veneziano mostra, da una parte, quanto l'incontro con le pratiche californiane fosse significativo per Celant e, dall'altra, l'urgenza di includerle nel proprio orizzonte critico conferendovi in primo luogo legittimità storica.

Il viaggio a Los Angeles porta, pertanto, a maturazione una riflessione iniziata da Celant alla fine degli anni Sessanta quando nel 1967, in occasione della mostra *Lo spazio dell'immagine*, formula la sua idea di *im-spazio*. Nelle ricerche prese in esame in quel momento individuava uno spostamento dell'immagine dal «significare lo spazio» all'«essere lo spazio»,⁵⁵ un asse interpretativo che nel volume del 1977, *Ambiente / Arte dal Futurismo alla Body Art*, viene indicato come «il nocciolo dell'arte degli anni Settanta», momento in cui gli artisti sentono «l'urgenza di togliere tutti gli involucri fisici all'esperienza personale per riconoscerla ricca per sé stessa».⁵⁶ La completa realizzazione di tali aspirazioni trova piena attuazione, secondo Celant, proprio nelle ricerche di Asher, Nauman, Irwin, Nordman, Turrell, Wheeler e Orr: «Gli anni Settanta si aprono [...], in particolare in California, con una coscienza di esperienza *senza memoria e senza traccia*, i cui rimandi risiedono solo nella persona».⁵⁷ Le loro opere non sono più «oggetti da toccare e da guardare» e nemmeno una «astrazione concretizzata» con cui «smaterializzare e [...] esaltare il vuoto e l'energia».⁵⁸ Queste sganciandosi completamente da un'idea di spazio legata alla dimensione della scultura, quindi dalla necessità di doversi relazionare ad altri sistemi linguistici, come anche quello dell'architettura, e da una concezione dell'esperienza artistica di tipo contemplativo, diventano spazio, *environment*, evento estetico, *esperienza dell'esperienza*.

⁵² Germano Celant, *Precronistoria 1966-69*, Centro Di, Firenze, 1976, p. 7.

⁵³ Germano Celant, "First Notes for a Chronology", in *An Exhibition of New Italian Art*, Franco Toselli, Milano, 1973. Per una disamina relativa alla nascita del volume *Precronistoria 1966-69* anche in relazione all'esperienza dell'Information Documentation Archives si rimanda a Maria Corti, "La "pratica documentaria" di Germano Celant: dall'Information Documentation Archives ai progetti editoriali", in *Germano Celant. Cronistoria di un critico militante*, 2025, pp. 284-297.

⁵⁴ Celant, *Precronistoria 1966-69*, 1976, pp. 109-110, 119, 132.

⁵⁵ Germano Celant, "L'«im-spazio», in *Lo spazio dell'immagine* (catalogo della mostra, Foligno, Palazzo Trinci, 2 luglio - 1° ottobre 1967), Alfieri Edizioni d'Arte, Venezia, 1967, p. 20.

⁵⁶ Celant, *Ambiente / Arte dal Futurismo alla Body Art*, 1977, p. 123.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

Il viaggio tra enunciazione identitaria e attitudine ecofemminista.

**Lo sguardo sensibile di Laura
Grisi sul paesaggio attraverso
i libri fotografici del 1970**

Livia de Pinto

Since the late 1950s, when she began to travel alongside her husband Folco Quilici, Laura Grisi took numerous photographs reflecting a close connection to non-Western human and natural worlds. Though never openly feminist, her experiences abroad shaped a distinctive artistic identity and suggest a personal form of early ecofeminism, particularly evident in her 1970 works *Distillations* and *Choices and Choosing 16 from 5000*. These image-text editions, blending perception and analysis, prompt questions about the role of the artist's body, the aesthetic and political models they propose, and their place in the Italian art scene of the time.

[Laura Grisi; Identità / Identity; Paesaggio / Landscape; Ecofemminismo / Ecofeminism; Fotografia / Photography]

Biografia dell'autrice

Livia de Pinto ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte presso Sapienza Università di Roma. Da marzo 2024 è assegnista di ricerca per il progetto Eco-sussistenze: la rilettura del "vuoto" nella ricerca di Laura Grisi presso l'Università per Stranieri di Siena, dove tiene anche corsi di insegnamento in Storia dell'Arte Contemporanea. Da gennaio 2023 è parte del Gruppo di Ricerca di Sapienza Università di Roma *From Third-Worldism to Postcolonialism: Immaginari visivi dell'alterità in Italia (1979-2009). Razzismo, antirazzismo, multiculturalismo e neoprimitivismo*, coordinato dal professor Claudio Zambianchi e dalla professoressa Francesca Gallo. Ha pubblicato studi sull'attività critica e curatoriale di Carlo Ludovico Ragghianti e di Lara Vinca Masini, sulle tangenze tra musica e arti visive in Italia, sulla teatralità nel lavoro di Giulio Paolini e sul ritorno alla pittura a Roma tra anni Settanta e Ottanta del Novecento.

Paesaggio straniero ed enunciazione identitaria

Quando nel 1970 Laura Grisi pubblica in 300 copie ciascuno i due libri d'artista *Distillations: 3 Months of Looking* e *Choices and Choosing 16 from 5000* per la piccola casa editrice Artestudio Macerata, legata all'omonima galleria di Pio Monti,¹ ha alle spalle almeno dodici anni di lavoro con il mezzo fotografico, con una particolare predilezione per il reportage di viaggio. L'artista, infatti, aveva avviato la sua attività professionale in qualità di fotografa assistente del marito Folco Quilici, regista cinematografico e televisivo specializzato nel genere del documentario, nonché saggista e autore di numerosi editoriali incentrati sulle sue esperienze internazionali. Un lavoro che per Grisi era iniziato quasi per caso, come avrebbe affermato lei stessa nel corso di una intervista realizzata nella sua abitazione romana in occasione della pubblicazione del suo volume *I denti del tigre*.²

«Bisogna sapere che prima di sposarlo ero già fotografa, sia pure dilettante. Viaggiando con lui, un po' alla volta, sono diventata professionista. Quando Folco gira i suoi films e i suoi documentari deve occuparsi della macchina da presa e molla a chi gli sta intorno le tre o quattro macchine fotografiche che porta sempre addosso. Dal momento che io sono sua moglie, gli riusciva spontaneo mollarle a me. È così che sono diventata la fotografa ufficiale della "troupe" di Folco in tutte le nostre spedizioni. Per essere esatti, la mia prima foto a colori apparve su una rivista europea tre o quattro anni fa e rappresentava due ragazze indie delle Ande argentine fotografate in una località a quattromila metri di altezza».³

Sin dalla fine degli anni Cinquanta, dunque, Grisi fotografa territori e culture extra-occidentali trovando non di rado spazi editoriali in diversi periodici generalisti, firmandosi dapprima con il cognome del marito, per assumere poi gradualmente il proprio nome di battesimo, secondo un atteggiamento che implica una crescente presa di coscienza del proprio ruolo professionale attraverso la macchina fotografica.⁴ Quasi sempre, in questi casi, gli scatti dell'artista compaiono a corredo dei testi di Quilici. Non fa eccezione nemmeno il primo volume fotografico di Grisi, *Pasos por Buenos Aires*, edito da Capricornio editora nel 1959, a firma Laura Quilici e con un testo del marito in spagnolo e in inglese.⁵

In generale, dal materiale edito dai coniugi almeno fino alla prima metà degli anni Sessanta si evince l'attenzione di Quilici e di Grisi per l'inchiesta e per la registrazione di stampo documentaristico. Un impegno che non si limita

¹ Laura Grisi, *Distillations: 3 Months of Looking*, Artestudio, Macerata, 1970; Laura Grisi, *Choices and Choosing 16 from 5000*, Artestudio, Macerata, 1970.

² Laura Grisi, *I denti del tigre*, Lerici editori, Milano, 1964.

³ Laura Grisi in Arturo Lusini, "La domatrice dormigliona", *Gioia*, 6 agosto 1964, p. 36.

⁴ Tra gli articoli pubblicati da Folco Quilici con fotografie di Laura Grisi si vedano: Folco Quilici, "I Gauchos antichi cavalieri della pampa", *Epoca*, 7 giugno 1959, pp. 51-57; Folco Quilici, "Il deserto senza sete", *Epoca*, 26 agosto 1962, pp. 34-61; Folco Quilici, *Le ragazze caimano*, "L'Europeo", n. 46, novembre 1963, pp. 56-64; Folco Quilici, "Giovani negri si colpiscono fra loro a frustate e intanto danzano cantano sorridono alle donne", *La Stampa*, 14 agosto 1963, p. 3; Folco Quilici, "La civiltà africana è un mondo ignoto che offre all'esploratore splendide sorprese", *La Stampa*, 16 gennaio 1966, p. 3.

⁵ Laura Quilici, *Pasos por Buenos Aires*, Capricornio editora, Buenos Aires, 1959.

all'indagine di culture e antiche usanze in via di progressiva scomparsa in ragione del difficile incontro con l'economia occidentale, tra le cause di sempre più fragili equilibri politici in costante mutamento, ma che si estende anche all'ambiente circostante e ai fenomeni naturali capaci di determinare ritmi di vita.⁶ Temi e immagini che si ritrovano per la prima volta enucleati nel volume del 1964 di Folco Quilici *I mille fuochi; dal Sahara al Congo*, al quale Grisi partecipa con fotografie realizzate nel corso di sette anni passati nei territori dell'Africa settentrionale al fianco del marito.⁷ Si tratta di scatti attribuiti singolarmente agli autori, in parte già pubblicati in diverse riviste e spesso riproposti tanto da Quilici, quanto da Grisi in successivi progetti.

La comparsa per la prima volta in maniera sistematica della firma di Laura Grisi all'interno del volume non sembra casuale. Il 1964 rappresenta infatti un anno cruciale per l'artista, durante il quale si rileva una più marcata volontà di definizione identitaria e professionale, testimoniata dalla scelta di dedicarsi principalmente alla pittura a discapito dell'attività di fotoreporter di viaggio. Sono segnatamente di questo periodo due fondamentali personali allestite prima alla galleria Il Segno di Roma⁸ e successivamente alla Galleria Errepi di Bologna.⁹ In quest'ultimo caso, in particolare, Grisi espose opere incentrate sui meccanismi della visione in cui emerge un'inedita sintesi tra il medium della pittura e quello tecnologico della fotografia e della macchina da presa, i cui obiettivi sono sempre presenti come elementi di mediazione tra l'artista e ciò che viene osservato. Inizialmente direzionati verso la minuziosa riproduzione di grafie arcaiche o comunque di segni distanti dal sistema di scrittura occidentale,¹⁰ tra il 1964 e il 1965, anno della personale alla Galleria dell'Ariete di Beatrice Monti, i dispositivi ottici si frappongono tra l'occhio dell'artista e una varietà di paesaggi, ormai riprodotti in grande formato come immagini stilizzate già vicine a una figurazione pop.¹¹

Permane in questo caso centrale la memoria del paesaggio naturale straniero, come l'oceano e gli atolli polinesiani o anche le acque, la vegetazione e i deserti africani, territori registrati sistematicamente da Grisi nel corso degli anni. Nel contesto dell'esperienza di viaggio, la vista e la misurazione tecnica, così come i frequenti riferimenti al calcolo scientifico, si mostrano già in questo periodo elementi essenziali sui quali si incardina una lucida riflessione identitaria. Non è allora un caso che emerga adesso nelle opere dell'artista la reiterata riproduzione pittorica della propria *silhouette*, che sembra plausibile identificare come un vero e proprio autoritratto. Stante, sovrapposta a elementi della natura o a paesaggi, intenta a osservare, a misurare attraverso squadre e a creare forme inedite

⁶ Come è stato recentemente osservato da Caterina Toschi in un testo dedicato ai ritratti femminili 'stranieri' di Laura Grisi. Si veda: Caterina Toschi, "Ritratti di donne: la "straniera" nell'opera fotografica di Laura Grisi (1957-1990)", *Piano b. Arti e culture*, vol. 8, n. 1, pp. 84-106 < <https://doi.org/10.6092/issn.2531-9876/19580> > (5/25).

⁷ Folco Quilici, *I mille fuochi; dal Sahara al Congo*, Leonardo Da Vinci Editore, Bari, 1964.

⁸ Nello Ponente (a cura di), *Laura Grisi*, (catalogo della mostra, Roma, Galleria Il Segno, 24 marzo - 15 aprile 1964), Roma 1964.

⁹ Antonio Bandera (a cura di), *Laura Grisi*, (catalogo della mostra, Bologna, Galleria Errepi, 2-16 dicembre 1964), Galleria Errepi, Bologna, 1964.

¹⁰ *Ivi*, p.n.n.

¹¹ Renato Barilli (a cura di), *Laura Grisi*, (catalogo della mostra, Milano, Galleria dell'Ariete, dal 29 gennaio 1965), Galleria dell'Ariete, Milano, 1965.

mediante forbici o altri strumenti di lavoro, in tutti i casi in queste presenze si possono leggere molteplici espressioni di identità professionale. Le ombre delineate da Grisi non si mostrano dunque come segni di spersonalizzazione,¹² ma come solide presenze autoriflessive e fermo riconoscimento di sé, radicalmente distanti dalle ombre che si stagliano su luminosi e illusori scenari notturni urbani dei successivi *Neon Paintings*,¹³ oppure dalle sagome di Mario Ceroli, anch'egli operante in quegli stessi anni nell'ambiente romano della «figurazione "novissima"». ¹⁴ Si tratta di una presa di posizione fondamentale nel panorama maschile della scena artistica della Capitale, in cui in questo momento Grisi ricerca tenacemente un'affermazione, nonché una postura che sarebbe emersa con maggiore forza nei due libri d'artista del 1970, in una fase in cui Grisi avrebbe adottato nuovamente e con più sistematicità il mezzo fotografico sotto una lente concettuale. Del resto, già nel 1976 Simona Weller aveva individuato nel nesso tra il «contatto con la natura» e l'indagine scientifica, sempre presente in Grisi, un imprescindibile riferimento identitario nel contesto del percorso di riconoscimento professionale dell'artista.¹⁵ Nel suo *Il complesso di Michelangelo*, Weller sottolinea inoltre come la reiterata esperienza in terre extra-occidentali si faccia primaria nello sviluppo del pensiero estetico di Grisi, incentrato in misura sempre crescente su una sensibilità percettiva dei fenomeni naturali e su una precarietà che richiede la fissazione dell'opera su pellicola o nastro magnetico. Nell'intervista realizzata nello studio dell'artista al principio del 1975 Weller sembra voler ricondurre tale attitudine a una dimensione femminile che Grisi rigetta con forza, affermando:

«Secondo me la creatività è una funzione propria in modo uguale ai due sessi. Il passaggio dalla fantasia infantile alla creatività è un fatto normale di tutti i popoli e che può essere educato e sviluppato [...] Non esiste biologicamente una creatività specificatamente femminile o maschile». ¹⁶

Nel contesto del medesimo colloquio, pur consapevole del suo passato impegno nel ritagliarsi un proprio spazio, Grisi avrebbe inoltre respinto fermamente il concetto di difficoltà e discriminazione femminile nel sistema dell'arte, portando a escludere qualsiasi affinità con il coevo pensiero femminista estetico e politico. Tuttavia, è ipotizzabile che a questa altezza cronologica Weller fosse a conoscenza dell'effettiva adesione di Grisi al *network* internazionale di artiste donne *W.E.B. West-East Bag*, ed è probabile che questo sia stato uno dei motivi che hanno

¹² Una lettura che differisce da quella fatta nel 2021 di Giorgia Gastaldon, per la quale si rimanda a: Giorgia Gastaldon, "Between Commitment and Disengagement: The Art of Women in Rome in the Sixties", in Ulla Weber (a cura di), *Fundamental Questions. Gender Dimensions in Max Planck Research Projects*, Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Baden-Baden, 2021, p. 78.

¹³ Laura Grisi, "Neon Paintings", in Germano Celant, *Laura Grisi. A Selection of Works with Notes by the Artist*, Rizzoli, New York, 1990, p.n.n.; Giuliana Bruno, "Light and Fog: A Cinema of Environmental Art", in Marco Scotini e Clément Diré (a cura di), *Laura Grisi*, jrp editions, Ginevra, 2022, pp. 131-133.

¹⁴ Come definita da Maurizio Fagiolo dell'Arco nel suo *Rapporto 60*, in cui il critico inserisce anche Grisi. Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Rapporto 60. Le arti oggi in Italia*, Bulzoni editore, Roma, 1966, p. 20.

¹⁵ Simona Weller, *Il complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del Novecento*, La Nuova Foglio, Pollenza, 1976, p. 48.

¹⁶ Laura Grisi, in Weller, *Il complesso di Michelangelo*, 1976, p. 47.

spinto l'autrice a entrare in dialogo con l'artista.¹⁷ Un contatto attivo sin dal 1972 che era stato reso possibile dall'amicizia di Grisi con la gallerista genovese Ida Gianelli, unica ulteriore referente italiana della rete, e che curiosamente sembrò coincidere con la fine del legame sentimentale con Folco Quilici. Ma al di là di questa esperienza, della quale sfortunatamente non resta oggi documentazione nell'archivio dell'artista, è però vero come nel corso della sua carriera Grisi non si sia mai effettivamente dichiarata femminista e mai abbia aderito a gruppi politici o a manifestazioni di protesta femminile.

Eppure, come ha argomentato Claire Raymond seguendo le parole del filosofo Jacques Rancière, un'immagine che riorganizza il sensibile è tanto estetica quanto politica, poiché il suo potere è quello di rompere il consueto modello concettuale. Nel suo *Women Photographers and Feminist Aesthetics*, Raymond ha infatti posto in campo un modello femminista dalle maglie larghe, capace di abbracciare liberamente un'estetica di genere che è forza attiva ed espansiva piuttosto che cornice rigida.¹⁸

Considerando dunque estetica e politica come due forze agenti nello spazio del sensibile, legate tra loro perché entrambe tese a una sua riconfigurazione,¹⁹ si intende qui indagare i due libri fotografici di Grisi *Distillations: 3 Months of Looking* e *Choices and Choosing 16 from 5000*, tra le prime edizioni a essere realizzate da Artestudio Macerata.

Distillations: 3 Months of Looking: l'introspezione sensibile attraverso il paesaggio

Nel 1989, nel corso della celebre intervista rilasciata a Germano Celant e pubblicata l'anno successivo nel volume *Laura Grisi. A Selection of Works with Notes by the Artist* edito da Rizzoli, l'artista ricorda di aver avviato la serie di tre opere basata sul rapporto tra il corpo e il tempo racchiuso sotto il nome di *Distillations* nel 1969, a partire dal concetto di distillazione inteso come atto meditativo capace di rendere visibile lo scorrere del tempo.²⁰ È dunque l'opera filmica *La misura del tempo* ad aprire tale nucleo di ricerca, in cui Grisi viene ripresa nel lento atto di 'misurare il tempo' attraverso il contare metodico dei granelli di sabbia.²¹ Un gesto, come ha scritto Raffaella Perna, «insieme minimo ed estremo perché concettualmente infinito ma fisicamente impossibile».²²

¹⁷ Come si evince dai documenti conservati sia nelle carte di Ida Gianelli, sia nei materiali del Lucy Lippard Woman's Art Registry custoditi dalla Rutgers University. Bologna, Archivio di Storia delle Donne, Carte Ida Gianelli, serie *Rivolta femminile*, b. 3 fasc. 1; New Brunswick, Rutgers University, Archives and Special Collections at Rutgers, *Lucy Lippard Women's Art Registry*, b. 3.

¹⁸ Claire Raymond, "Introduction. Women Photographers and Feminist Aesthetics", in Claire Raymond (a cura di), *Women Photographers and Feminist Aesthetics*, Routledge, Abingdon, Oxon-New York, 2017.

¹⁹ Marie Rebecchi, "Jacques Rancière, Il disagio dell'estetica", *Rivista di estetica*, supplemento al n. 55, 2014, pp. 169-172.

²⁰ «Distillation as a selection among a large number of images, provoking personal reactions and meditations. The present of the present, the present of the past, the present of the future, which is discussed by Saint Augustine. Distillation as a meditative quality: the counting of grains of sand as a measurement of time, sand and spiral a suggestion of infinity, the spiral as unending circular motion, representing endless time». Laura Grisi, in Germano Celant (a cura di), *Laura Grisi. A Selection of Works with Notes by the Artist*, Rizzoli, Milano, 1990, p. 34.

²¹ Giuliana Bruno, "Light and Fog: A Cinema of Environmental Art", in Scotini e Diré, *Laura Grisi*, 2022, p. 139.

²² Raffaella Perna, *In forma di fotografia. Ricerche artistiche in Italia dal 1960 al 1970*, DeriveApprodi, Roma, 2009, p. 115; Raffaella Perna, "La misura del tempo: i film di Laura Grisi", in Lara Conte e Francesca Gallo (a

Come esplicitato dall'artista stessa, il lavoro si identifica come preludio dei successivi libri oggetto del presente studio; due opere che si sviluppano sul rapporto tra testo e immagine fotografica e che possono essere contestualizzate nel fenomeno del libro d'artista di area concettuale, di cui in Italia, già nel settembre del 1971, Germano Celant aveva fornito un primo, fondamentale contributo critico nella rivista "Data" a partire dal volume del compositore americano John Cage *Silence* del 1961.²³

Il medium fotografico viene ora utilizzato da Grisi tanto per *Distillations* quanto per *Choiches and Choosing* come mezzo artificiale di analisi. Depurata dalla passata funzione di sola registrazione documentaristica del reale, la fotografia entra adesso nel circuito espositivo in qualità di inedito mezzo concettuale di indagine e presentazione del sensibile. L'origine di entrambi i volumi deve essere ricercata nei già rammentati lunghi viaggi di Grisi al fianco del marito, di cui *I mille fuochi; dal Sahara al Congo* costituisce la più ricca ed esplicita documentazione. È proprio da questa pubblicazione che si desume infatti l'interesse di Quilici e di Grisi per la percezione fisica dell'ambiente circostante e per i suoi fenomeni. Sia tramite la narrazione testuale, sia attraverso gli scatti fotografici, vi emerge chiaramente la lettura di una sovversione del rapporto tra uomo e natura dettata dalle condizioni ostili dell'ambiente. Il deserto, in particolare, viene vissuto e raccontato come un immenso vuoto da comprendere per poter sopravvivere, mentre le condizioni climatiche estreme, tra alte temperature, siccità e piogge torrenziali, vengono largamente restituite tra le pagine del volume.

Anche se, per dichiarazione di Grisi, *Distillations: 3 Months of Looking* nasce a seguito di un viaggio intrapreso esclusivamente tra il luglio e il settembre del 1970 nel deserto del Chad, in Manihi, nelle Nuove Ebridi, nelle Isole Sottovento, a Rangiroa e nelle Isole Sulu,²⁴ vi si trovano raccolte in verità fotografie realizzate anche in momenti più distanti nel tempo, unendo scatti dell'artista ad altri dall'autorialità incerta. La verifica analitica dell'atto di osservare è l'elemento attraverso cui si dipana il libro, all'interno del quale osserviamo Grisi guardare il fuoco, il sole, l'orizzonte, la lava, l'acqua, la sua pelle, il movimento dell'oceano, l'ondeggiare delle palme al vento e diverse piante. È segnatamente lo scatto fotografico in apertura a determinare sin da subito la particolare posizione del corpo dell'artista in questa rigorosa verifica percettiva. Si tratta di un autoscatto in cui Grisi, attraverso l'espedito della lente riflettente dei suoi occhiali, crea come uno stato di fusione tra il proprio corpo e il paesaggio, in cui l'atto di guardare viene come ribadito per tre volte: dall'obiettivo della macchina fotografica che vediamo riflessa, dalla lente degli occhiali, dall'occhio dell'artista [fig. 1]. Se dunque guardare equivale a percepire, attraverso questa emblematica immagine che inaugura l'opera la percezione sensoriale viene restituita tramite la fusione dell'io

cura di), *Artiste italiane e immagini in movimento. Identità, sguardi, sperimentazioni*, Mimesis Edizioni, Aurora, Milano, 2021, pp. 51-60.

²³ Germano Celant, "Book as Artwork 1960/1970", *Data*, n. 1, settembre 1971, pp. 35-49.

²⁴ Laura Grisi, *Distillations: 3 Months of Looking*, Artestudio, Macerata, Macerata, 1970, p.n.n.

con il paesaggio, in una sorta di presenza che è anche coesistenza con l'ambiente circostante.

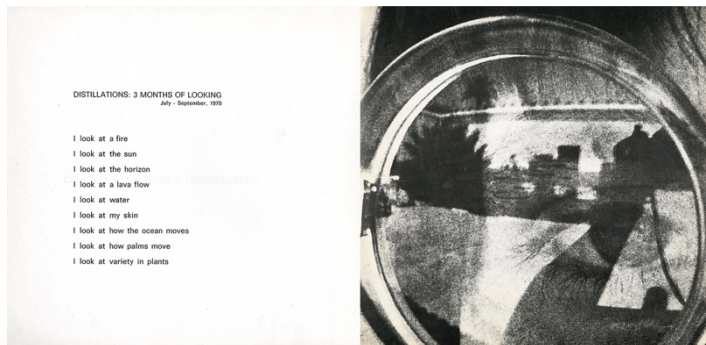


fig. 1 Laura Grisi, *Distillations: 3Months of Looking*, Artestudio Macerata, 1970. Courtesy Laura Grisi Estate.

Le quattro seguenti immagini, che accompagnano quasi tutti i testi del libro d'artista, presenti in italiano e in inglese in sezioni separate del volume, consistono poi in paesaggi e in dettagli di elementi naturali che commentano visivamente l'esperienza di Grisi. Tra queste, lo scatto ritraente le onde dell'oceano, dall'inquadratura estremamente ravvicinata, sembra quasi voler restituire il suono dell'acqua, come ad anticipare il lavoro di registrazione dei rumori minimi della natura denominato *Sounds* [fig. 2]. Intrapreso da Grisi appena l'anno successivo, il progetto sonoro su nastro avrebbe preso origine proprio dal ricordo dell'artista dei giorni di pioggia polinesiani, la cui prolungata esperienza le aveva permesso anni prima di affinare la propria sensibilità uditiva concentrandosi sui più lievi cambiamenti di suono generati dalla caduta dell'acqua sulla superficie della laguna e mischiati al rumore delle onde del Pacifico.²⁵

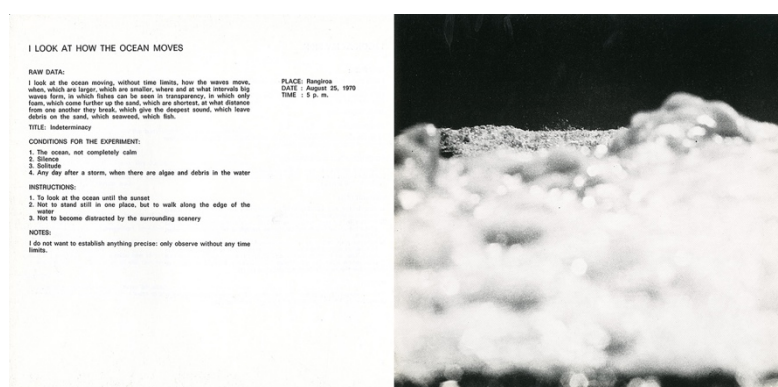


fig. 2 Laura Grisi, *I Look at How the Ocean Moves*, in *Distillations: 3 Months of Looking*, Artestudio Macerata, 1970. Courtesy Laura Grisi Estate.

²⁵ Laura Grisi in Germano Celant, "Essay-Interview", in Celant, *Laura Grisi*, 1990, p. 35.

Già a questa data Grisi sembra dunque riflettere su diversi piani su un'estetica basata sulla prossimità agli elementi naturali, costruendo calibrate trame tra le sue opere fatte di frequenti rimandi e di citazioni. Anche la successiva fotografia del particolare apicale di una pianta di banano rafforza infatti l'importanza per l'artista dei molti anni passati in viaggio ad assimilare luoghi e culture, nonché il concetto di relazione tra nuclei di lavoro [fig. 3]. Essa viene qui riutilizzata dopo esser stata pubblicata sei anni prima all'interno dell'apparato iconografico di *I mille fuochi*, come scatto realizzato però da Folco Quilici nell'Africa equatoriale.

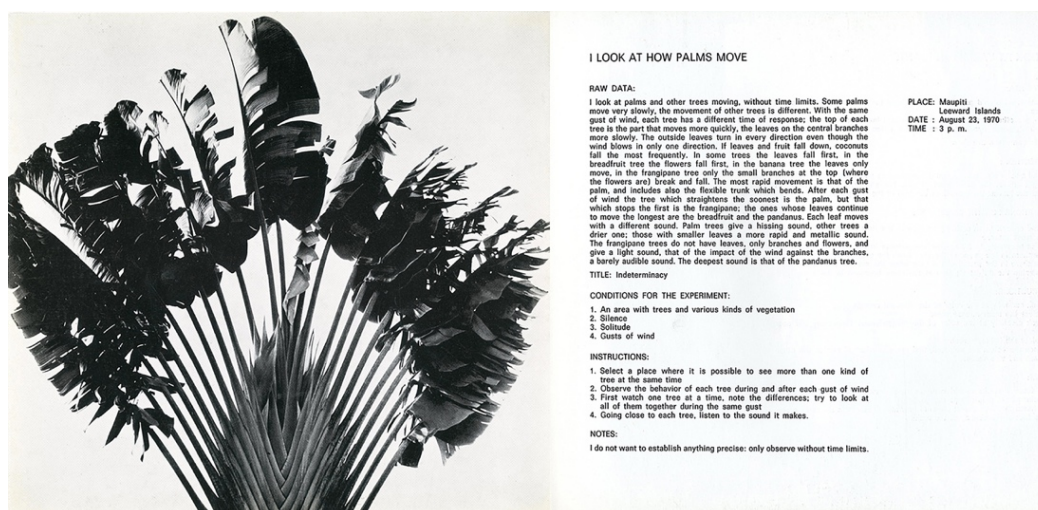


fig. 3 Laura Grisi, *I Look at How Palms Move*, in *Distillations: 3 Months of Looking*, Artestudio Macerata, 1970. Courtesy Laura Grisi Estate.

Originariamente descritta come rappresentazione di un «portafortuna» venerato per la sua capacità di tenere lontani dai villaggi gli «spiriti apportatori di disgrazie»,²⁶ la medesima immagine viene ora prelevata da Grisi da quello che sembra essere a questa altezza cronologica un archivio visivo comune dei coniugi, per essere risemantizzata all'interno del proprio lavoro. La sesta fotografia, emblematicamente selezionata per la chiusura del nucleo di prescrizioni, pone ancora una volta al centro la presenza fisica dell'artista. Essa si identifica come un nuovo autoritratto, in cui Grisi si mostra in controluce nell'atto di osservare la vegetazione, incorniciata da un'apertura rettangolare che racchiude ambiente naturale e figura umana e che sembra voler proseguire l'indagine identitaria già avviata nel corso degli anni Sessanta [fig. 4].

²⁶ Quilici, *I mille fuochi*, 1964, ripr. n. 185, p.n.n.; 411-412n.

In effetti, così posizionata l'ombra dell'artista riporta alla mente le *silhouette* delineate nei precedenti *Variable Paintings*, mostrandosi ancora una volta come presenza di sé, ora relazionata a un paesaggio reale e catturata attraverso il mezzo fotografico.²⁷

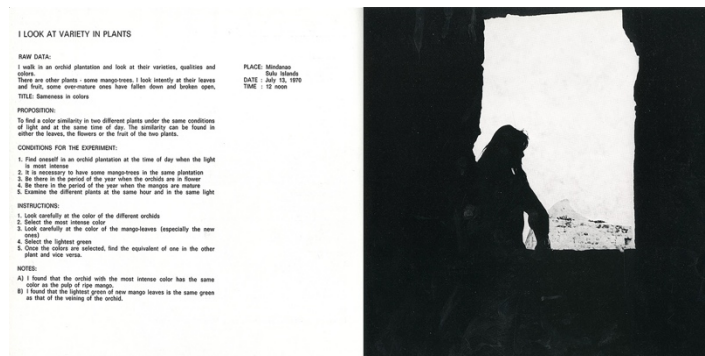


fig. 4 Laura Grisi, *I Look at Variety in Plants*, in *Distillations: 3 Months of Looking*, Artestudio Macerata, 1970. Courtesy Laura Grisi Estate.

Le analisi testuali del volume, formate da appunti soggettivi in cui l'io resta sempre centrale, si presentano come proposte di ipotetici esperimenti. Ripartite in nove indagini, esse organizzano e classificano con rigore scientifico le percezioni sensoriali dell'artista. Queste non si restringono al solo dato visivo, ma si espandono a tutti i sensi esplorando le molteplici sensazioni stimulate da situazioni di disagio e da pericoli di incolumità derivate dalla natura ostile.²⁸ Lavorando al margine tra immagine e parola Grisi giunge dunque a una profonda e puntuale verifica del sensibile, mostrando un ruolo alternativo del corpo in relazione al paesaggio. È la percezione immersiva e priva di gerarchie derivate dalla necessità di dominio del territorio a farsi in questo caso dato primario di conoscenza. A ben vedere, queste indagini non sembrano distanziarsi molto dagli *scores* Fluxus realizzati tramite l'uso della parola, di cui in territorio italiano è annoverabile principalmente l'esempio di Giuseppe Chiari, artista interdisciplinare e compositore fiorentino particolarmente attivo a Roma nel corso della seconda metà degli anni Sessanta.²⁹ Il nesso tra il lavoro di Grisi del periodo e l'estetica Fluxus, peraltro, è già stato individuato da Lucy Lippard nel 1979 in occasione della mostra *Intricate Structure*, tenuta alla Tyler School of Art della Temple University di Philadelphia³⁰, in cui Lippard aveva associato il personalissimo metodo di lavoro di Grisi con i

²⁷ Giorgia Gastaldon, "Between Commitment and Disengagement: The Art of Women in Rome in the Sixties", in Ulla Weber (a cura di), *Fundamental Questions. Gender Dimensions in Max Planck Research Projects*, Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Baden-Baden, 2021, p. 78.

²⁸ Flavia Frigeri, *Essere donne: visioni femministe*, in <<https://still.inbetweenartfilm.com/essere-donne-visioni-femministe/>> (4/25).

²⁹ È segnatamente del 1969 il primo libro d'artista di Chiari *Musica senza contrappunto*, composto da dichiarazioni teoriche, progetti e partiture verbali. Giuseppe Chiari, *Musica senza contrappunto*, Lerici Editore, Roma, 1969.

³⁰ Lucy Lippard, *Intricate Structure*, (catalogo della mostra, Philadelphia, Tyler School of Art of Temple University, Part I: 19 gennaio – 8 febbraio 1979; Part II: 21 gennaio – 10 febbraio 1980), 1979.

suoni della natura alla dichiarazione di George Brecht: «as art approaches chance-imagery, the artist enters a oneness with all of nature».³¹

Choiches and Choosing 16 from 5000: una riconfigurazione del mondo tra natura, antropologia e calcolo matematico

La stretta relazione tra natura e calcolo già ravvisabile in *Distillations* viene successivamente sviluppata in *Choices and Choosing 16 from 5000*, secondo libro d'artista della serie che del primo conserva il medesimo formato editoriale. Lavorando ancora sul medium della fotografia, in questo caso Grisi sfrutta sistemi di permutazione e di selezione a partire da un archivio di 5000 fotografie scattate dal 1960 al 1965 tra Sud America, Africa e India³² non esclusivamente dall'artista, tra commissioni e scelte personali, ma anche da altri fotografi non esplicitati [fig. 5].³³ Il volume si struttura in un totale di sedici moduli, ciascuno differentemente combinato per contenere da una a ventiquattro fotografie scattate con diversi obiettivi. Come avrebbe spiegato Grisi qualche anno più tardi tra le pagine della rivista "Art-Rite":

«The project uses both permutation and selection systems. Selection corresponds to the notion of photography as a mass of material scattered around the world subject to excavation, of photography as both matter and reference archive. Permutation is the reverse of that; its purpose is to generate more from less. The selection process gives a found aspect to photography which is very nice; also nice is the categorization of photos by subject matter, not by quality».³⁴

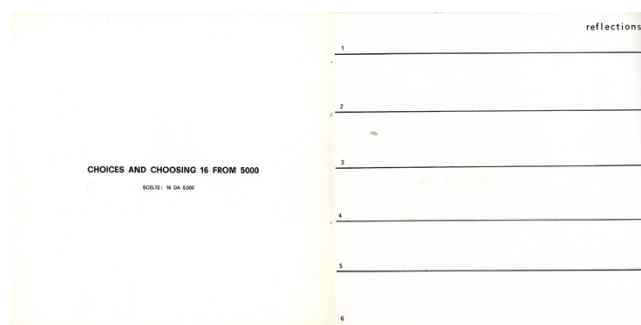


fig. 5 Laura Grisi, *Choices and Choosing 16 from 5000*, Artestudio Macerata, 1970. Courtesy Laura Grisi Estate.

A differenza del precedente volume, Grisi non seleziona più solamente paesaggi naturali stranieri, ma anche animali, piante e individui appartenenti a differenti popolazioni con cui in passato è entrata in contatto per registrarne attività, usanze e tradizioni, mostrando ora un interesse non solo ecologico-naturalistico, ma anche di tipo antropologico. Freddamente inteso come «una raccolta di entità

³¹ George Brecht, *Chance-Imagery*, Great Bear Pamphlet, Something Else Press, New York 1966, p. 12.

³² Perna, *In forma di fotografia*, 2009, p. 116.

³³ Grisi, *Choices and Choosing*, 1970.

³⁴ Laura Grisi, "Choices and Choosing 16 from 5000", *Art-Rite*, n. 14, inverno 1976-1977, p.n.n.

qualsiasi»,³⁵ il corpus fotografico viene diviso in 16 classi di aggregazione distinte per analogie di tipo visivo e generate tramite il calcolo di permutazione, metodo ripetutamente utilizzato da Grisi nel corso della sua carriera. Le immagini così raggruppate vengono in seguito nuovamente fotografate secondo precisi criteri tecnici capaci di rendere gli scatti visivamente omogenei. Alcuni insieme, ad esempio, vengono catturati utilizzando un obiettivo *fisheye*, così da omogeneizzare il tono del materiale ma, allo stesso tempo, distorcerne la visione [fig. 6].³⁶ Si tratta di un metodo rigoroso che mira a unire da un punto di vista tanto visivo quanto mentale la registrazione dei diversi paesaggi naturali e dei molteplici gruppi umani,³⁷ ora leggibili non in base alle loro caratteristiche fisiche e culturali, ma come lucidi studi di varietà, di differenze minime e di meccanismi di scelta [fig. 7]. Tale processo sembra poter essere interpretato come una rielaborazione scientifica del mito occidentale delle società preindustriali, considerate in Italia ancora come 'primitive' e inserite in una dimensione temporale astorica.³⁸ In questo modo, natura e calcolo matematico entrano in dialogo secondo un'analogia già individuata da Galileo Galilei in *Il Saggiatore* nel 1623, esplicitamente ricordato da Grisi in conversazione con Celant: «Nature is like a book of infinite pages; the language in which it is written is mathematics, and its letters are geometrical figures».³⁹



fig. 6 Laura Grisi, *People; Fauna*, in *Choices and Choosing 16 from 5000*, Artestudio Macerata, 1970. Courtesy Laura Grisi Estate.

³⁵ Grisi, *Choices and Choosing*, 1970.

³⁶ Grisi, "Choices and Choosing 16 from 5000", 1976-1977, p.n.n.

³⁷ Perna, *In forma di fotografia*, 2009, p. 116.

³⁸ Solo per citare alcune pubblicazioni sul tema, prossime all'artista e derivate da molti anni di lavoro, in cui compare a più riprese il concetto di 'primitivo' associato alle culture extra-occidentali: Folco Quilici, "La fine del primitivo: Tam-Tam e magia nell'Africa equatoriale", *Ferrania*, n. 2, febbraio 1962, pp. 20-26; Folco Quilici, "La fine del primitivo: Poto-Poto ovvero la metropoli primitiva africana", *Ferrania*, n. 3, marzo 1962, pp. 31-40; Folco Quilici, "La fine del primitivo: l'acqua ed il petrolio del Sahara", *Ferrania*, n. 4, aprile 1962, pp. 22-28; Folco Quilici, "La fine del primitivo: nella Pampa e nelle Ande dell'America meridionale", *Ferrania*, n. 2, febbraio 1963, pp. 2-9; Folco Quilici, *La fine del primitivo: nei mari del sud*, *Ferrania*, n. 4, aprile 1963, pp. 22-28; Folco Quilici, "La fine del primitivo: i crociati del Ciad", *Ferrania*, n. 5, maggio 1963, pp. 2-7; Folco Quilici, *Gli ultimi primitivi*, Rizzoli Editore, Milano, 1973.

³⁹ Laura Grisi in Germano Celant, "Essay-Interview", in Celant, *Laura Grisi*, 1990, p. 36.



fig. 7 Laura Grisi, *Dunes; Flight*, in *Choices and Choosing 16 from 5000*, Artestudio Macerata, 1970. Courtesy Laura Grisi Estate.

In Grisi, infatti, secondo un peculiare processo di assorbimento e rielaborazione, culture e filosofie extra-occidentali entrano sovente in dialogo con il bagaglio culturale occidentale tramite metodi e modalità non sempre facilmente individuabili. A tal proposito, una ulteriore chiave di lettura utile nella comprensione di un lavoro come *Choices and Choosing 16 from 5000* potrebbe essere individuata nel testo di Claude-Lévi Strauss *Il pensiero selvaggio*.⁴⁰ Autore particolarmente amato dall'artista,⁴¹ nel suo saggio edito originariamente a Parigi nel 1962 l'antropologo aveva rifiutato fermamente l'idea di un pensiero considerato come primitivo, negando una distinzione dicotomica e gerarchica tra conoscenza scientifica di stampo moderno e sapere arcaico fondato sull'esperienza sensibile.⁴² Il discorso di Lévi-Strauss dimostrava di fatto al principio degli anni Sessanta la validità altrettanto scientifica di un atteggiamento non intelligibile ma percettivo, volto a porre al centro il corpo e l'essere concretamente nel mondo. Un pensiero precocemente introiettato da Grisi e ampiamente espresso attraverso i suoi libri d'artista e in *Choices and Choosing 16 from 5000* in particolare. È in quest'ultimo, infatti, che il processo di selezione e riorganizzazione delle molteplici registrazioni delle informazioni del mondo sensibile lascia emergere l'attitudine dell'artista a coniugare la conoscenza della letteratura antropologica e l'interesse per i testi di carattere scientifico. Una postura concettuale grazie alla quale Grisi giunge a un vero e proprio approccio denormativo al paesaggio e sostanzialmente anti-primitivista nei confronti delle culture osservate e vissute in prima persona. Oltre al sistema combinatorio della permutazione, in *Choiches and Choosing* sembra inoltre innestarsi quello che Lévi-Strauss definisce come il metodo del *bricoleur*. Caratteristica del *bricolage* «sul piano pratico», scrive infatti l'antropologo, «è di elaborare insiemi strutturati, non direttamente per mezzo di altri insiemi strutturati, ma utilizzando residui e frammenti di eventi, [...] testimoni fossili della storia di un

⁴⁰ Claude Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano 1964.

⁴¹ Laura Grisi in Germano Celant, "Essay-Interview", in Celant, *Laura Grisi*, 1990, p. 13.

⁴² Manlio Iofrida, *Per un paradigma del corpo: una rifondazione filosofica dell'ecologia*, Quodlibet Studio, Macerata 2019, p. 61.

individuo o di una società». ⁴³ È lo stesso termine «raccolta» ⁴⁴ utilizzato dall'artista all'interno del suo volume a costituire, probabilmente, un non casuale rimando al procedimento del *bricoleur* delineato dal Lévi-Strauss. In maniera analoga a quanto descritto nel suo testo, infatti, Grisi raccoglie, assembla e ordina attraverso la permutazione, elaborando così una originale sintesi che le permette di discostarsi dal puro processo della logica formale, per generare invece connessioni tra elementi del quotidiano e aprire l'orizzonte a plurimi significati che sfuggono a una visione esclusivamente lineare. Un approccio di tipo circolare che nel corso degli anni Settanta si sarebbe rivelato cifra basilare della sua identità artistica.

Un'attitudine ecofemminista?

Il riferimento a *Il pensiero selvaggio* consente di unire concettualmente i due libri fotografici oggetto della presente indagine. La «cura dell'osservazione esauriente e dell'annotazione sistematica», ⁴⁵ nonché l'apertura a una immersione sensibile nell'ambiente naturale e al metodo percettivo come criterio di indagine del reale, per Lévi-Strauss maggiormente accostabili a una dimensione magica non meno solida del pensiero scientifico, sembrano infatti sottendere all'elaborazione tanto di *Distillations: 3 Months of Looking*, quanto di *Choiches and Choosing 15 from 5000*. Come precedentemente accennato, alle due edizioni si lega a filo doppio il progetto sonoro *Sounds* non solo in ragione della comune matrice del ricordo dell'esperienza di viaggio, ma anche in virtù della metodologia stessa che sta alla base questo nucleo di opere, incentrato fondamentalmente sulla documentazione della «realtà fisica». ⁴⁶ Composta da un insieme di registrazioni su nastro magnetico, l'opera si articola nel suono infinitesimale prodotto dallo scorrere della linfa nel tronco di un albero e dall'allungamento delle sue fibre, nel rumore della caduta di dieci pietre su altrettante superfici differenti, nei suoni prodotti da dieci materiali diversi, nella varietà sonora prodotta da una piccola quantità di un materiale lasciato cadere su una superficie di analoga composizione e nei rumori prodotti dal passaggio casuale sul suolo di alcune formiche. ⁴⁷ Se attraverso le precedenti indagini fotografiche Grisi aveva lavorato a partire dall'atto del guardare, pur nella reiterazione dello sfruttamento della registrazione tecnica, con *Sounds* l'attenzione si sposta sulla finissima e attenta percezione uditiva. Ciò che l'artista affronta è, in questo caso, una nuova analisi del sensibile che evidenzia un sotteso potenziale ecologico giocato sulla classificazione e sulla presa di coscienza dell'esistenza di un universo naturale che l'uomo occidentale non è più abituato a percepire. In tutti i casi, resta centrale la presenza umana in relazione con il molteplice, con la differenza che è parte del quotidiano. Precocemente intercettata da Gianni Sassi per il suo evento al margine tra *happening* e attivismo politico *Pollution: per una nuova estetica dell'inquinamento*, ⁴⁸ realizzato nell'ottobre del 1972 nel centro di Bologna in

⁴³ Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, 1964, p. 34.

⁴⁴ Grisi, *Choices and Choosing*, 1970, p.n.n.

⁴⁵ Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, 1964, p. 25.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Laura Grisi "Sounds - 1971", *Data*, n. 22, luglio-settembre 1976, p. 70.

⁴⁸ Gianni Sassi e Daniela Palazzoli (a cura di), *Pollution: per una nuova estetica dell'inquinamento*, (Bologna, 8-14 ottobre 1972), Fondazione Iris, Bologna, 1972.

collaborazione con la Fondazione Iris, Daniela Palazzoli e Carlo Burkhart,⁴⁹ l'opera sonora sarebbe stata poi presentata in mostre e rassegne perlopiù insieme ai due volumi fotografici. È il caso della rassegna *Roma Mappa 72*,⁵⁰ organizzata a Palazzo Taverna dagli Incontri Internazionali d'Arte, della successiva *Contemporanea*,⁵¹ ma anche della più tarda personale allestita al Van Abbemuseum di Eindhoven tra il settembre e l'ottobre del 1976.⁵² In tutti gli eventi citati, così come nelle occasioni di diffusione del lavoro sulla stampa di settore, l'artista sceglie di associare alla riproduzione dei rumori naturali la propria immagine colta in un momento operativo, esibendo ancora una volta una enunciazione identitaria di sé tramite il mezzo fotografico. Catturata nell'atto di registrare i suoni dell'ambiente, sovente in estrema prossimità agli elementi naturali, Grisi si mostra nuovamente come entità sensibile e processuale immersa nell'accadere quotidiano dei fenomeni. Il corpo così presentato si identifica soprattutto come presenza professionale femminile, per farsi contemporaneamente soggetto politico pur nell'assenza di una consapevole intenzionalità critica da parte dell'artista.⁵³ Un atteggiamento non isolato ma che, al contrario, sembra potersi inserire in una comune postura assunta dalle artiste italiane nel corso degli anni Settanta. Come ha recentemente argomentato Laura Iamurri, infatti, molte strategie creative femminili del periodo si sono sostanziate nella messa al centro dei gesti comuni, quotidiani, di tipo rituale o tesi all'ordinamento e alla misurazione della natura, rifuggendo nel concreto squillanti forme di protesta.⁵⁴

È anche grazie a simile lavoro che Grisi è riuscita a collocarsi in questo frangente cronologico in una posizione singolare rispetto alle tendenze poveriste sviluppatesi nel territorio sin dal 1967,⁵⁵ che pure avevano fatto dell'elemento naturale un dato significativo del proprio operare estetico,⁵⁶ anche da un punto di vista prettamente autobiografico.⁵⁷ Rispetto a figure come Giuseppe Penone, Piero Gilardi o Pino Pascali, quest'ultimo amico e interlocutore di Grisi fino alla sua tragica scomparsa,

⁴⁹ Teresa Kittler, "L'ecologista scettico: Gianni Sassi e l'inquinamento, 1972", *Novecento Transnazionale*, n. 5, 2021, pp. 6-8.

⁵⁰ Bruno Corà (a cura di), *Incontri 72*, quaderno n. 3 del Centro d'Informazione Alternativa, Incontri Internazionali d'Arte, Roma, 1979, p.n.n.

⁵¹ Incontri Internazionali d'Arte (a cura di), *Contemporanea*, (catalogo della mostra, Roma, Parcheggio di Villa Borghese, novembre 1973 - febbraio 1974), Centro Di, Firenze, 1973, pp. 418, 422.

⁵² Laura Grisi, *Laura Grisi*, (catalogo della mostra, Eindhoven, Van Abbemuseum, 10 settembre - 10 ottobre 1976), Lecturis, Eindhoven, 1976.

⁵³ Sulla presenza dell'artista donna come corpo politico in quello stesso frangente cronologico si veda: Laura Iamurri, "Obstinées et expérimentales: les femmes artistes en Italie, 1960-1975", in Valérie Da Costa (a cura di), *Vita Nuova. Nouveaux enjeux de l'art en Italie 1960-1975*, (catalogo della mostra, Nizza, MAMAC, 14 maggio - 3 ottobre 2022), pp. 63-65.

⁵⁴ *Ivi*, p. 64.

⁵⁵ Nei cui margini porosi Grisi è stata recentemente più volte inserita, come nel caso della già citata mostra allestita al MAMAC di Nizza e la più recente *Arte Povera*, curata da Carolyn Christov-Bakargiev alla Bourse de Commerce di Parigi. Si vedano: Da Costa, *Vita Nuova*, 2022; Carolyn Christov-Bakargiev (a cura di), *Arte Povera* (catalogo della mostra, Parigi, Bourse de Commerce, 9 ottobre 2024 - 20 gennaio 2025), Pinault Collection, Dilecta, Parigi, 2024.

⁵⁶ Nicholas Cullinan, "La ricostruzione della natura: gli imperativi artigianali e rurali dell'Arte Povera", in Germano Celant (a cura di), *Arte povera 2011* (catalogo delle mostre, Torino, Milano, Bologna, Roma, Napoli, Bari, 2011-2012), Electa, Milano, 2011, pp. 62-75.

⁵⁷ Lara Conte, "Geste, processualité dans l'art et la critique en Italie entre 1960 et 1970: quelques exemples", in Da Costa, *Vita Nuova*, 2022, pp. 96-106.

il rapporto del corpo dell'artista con l'elemento naturale si è sviluppato esclusivamente in direzione di una profonda sensibilità fisica e mentale, rifiutando sempre di lasciare qualsiasi traccia della propria presenza corporea in un dato territorio o di apportarvi modifiche, seppur minime.⁵⁸ Questo perché l'ambiente e i suoi fenomeni non sono per l'artista materiali da plasmare e mai vengono concepiti come inediti elementi scultorei o pittorici, ma sono assunti in quanto puri segni dell'esistenza stessa della natura,⁵⁹ percepibili dal corpo nel tempo e nello spazio. In questo approccio sensibile e volutamente non impattante, la duplice indagine visiva, esposta attraverso la macchina fotografica, e verbale, restituita mediante i testi scritti a cui sono affidate considerazioni e verifiche, si fanno centrali. Da un punto di vista teorico, Jessica Perna ha evidenziato come già Lucy Lippard nel 2007, in occasione della mostra *Weather Report: Art and Climate Change*,⁶⁰ abbia efficacemente posto in campo una riflessione sul rapporto tra esperienze estetiche femminili e cambiamenti climatici, registrando segnatamente una maggioranza di adesioni all'evento da parte del ramo ecofemminista.⁶¹ Una categoria di pensiero che sembra essere originariamente nata dall'assorbimento del movimento ecologista sorto nel corso degli anni Sessanta e dalla congiunta ricezione del mito delle società preindustriali distanti dall'universo metropolitano.⁶² Si tratta di elementi che anche Laura Grisi, pur senza essersi mai apparentemente relazionata con le esperienze ecofemministe, può aver verosimilmente interiorizzato. Anche se sorta a partire dal 1974, quando l'attivista francese Françoise d'Eaubonne coniò ufficialmente il termine «ecofemminismo»,⁶³ per giungere concretamente in Italia solamente nel corso degli anni Ottanta,⁶⁴ tale teoria sembra dunque rivelare a posteriori diversi punti di contatto con i due volumi d'artista analizzati e con le opere a essi legate. Ciò avviene principalmente in virtù di un loro potenziale estetico ecofemminista *ante litteram* incardinato sullo sguardo sensibile di Laura Grisi sul paesaggio e sulla reiterata presentazione del proprio corpo in rapporto con la natura.⁶⁵

⁵⁸ Si pensi in particolare alle opere raccolte nel volume *Arte povera più azioni povere*, dedicato alla rassegna di Amalfi del 1968 e pubblicato appena l'anno precedente rispetto ai due libri fotografici di Grisi. Si veda: *Arte povera più azioni povere*, Rumma editore, Salerno, 1969.

⁵⁹ Laura Grisi in Germano Celant, "Essay-Interview", in Celant, *Laura Grisi*, 1990, p. 24.

⁶⁰ Lucy Lippard (a cura di), *Weather Report: Art and Climate Change*, (catalogo della mostra, Colorado, Boulder Museum of Contemporary Art, settembre-dicembre 2007), Boulder Museum of Contemporary Art, Colorado, 2007.

⁶¹ Jessica Perna, *Arte proto-feminist. Una rilettura delle neoavanguardie italiane degli anni Sessanta*, tesi di dottorato del XXVII ciclo discussa presso il Dipartimento di Scienze dei Beni Culturali dell'Università degli Studi della Tuscia nel novembre del 2015, p. 183.

⁶² *Ivi*, p. 184.

⁶³ Françoise d'Eaubonne, *Il femminismo o la morte. Il manifesto dell'ecofemminismo* (1974), Prospero, Novate Milanese, 2022.

⁶⁴ Franca Marcomin e Laura Cima (a cura di), *L'ecofemminismo in Italia. Le radici di una rivoluzione necessaria*, Il Poligrafo, Padova, 2017. Sull'ecofemminismo in Italia, anche: Luisella Battaglia, "Donne e natura. Considerazioni sull'ecofemminismo", in Laura Marchetti e Peter Zeller (a cura di), *La madre, il gioco, la terra*, Laterza, Roma-Bari, 1992, pp. 241-273; Maria Alberta Sarti, "Ecofemminismo e natura", in Cosimo Quarta (a cura di), *Una nuova etica per l'ambiente*, Bari, Dedalo, 2006, pp. 195-214; Silvana Castignone, "'Con voce di donna' in difesa dell'ambiente: l'ecofemminismo", in *Materiali per una storia della cultura giuridica*, n. 1, 2008, pp. 175-196.

⁶⁵ Per un recente sguardo in prospettiva ecofemminista sul lavoro di Laura Grisi si rimanda a: Teresa Castro, "Ricareare l'esperienza: Una lettura ecofemminista del lavoro di Laura Grisi", *Flash Art*, 13 luglio 2022, consultabile online su <<https://flash---art.it/article/laura-grisi-4/>> (5/25).

Tuttavia, se l'ecofemminismo ha tendenzialmente criticato il pensiero univocamente scientifico in quanto sistema occidentale dal potenziale oppressivo, come visto, considerando il linguaggio matematico come parte integrante della natura, Grisi ha potuto elaborare un originale superamento del sistema dicotomico tradizionalmente concepito. Come argomentato, è proprio il lento assorbimento delle culture straniere a costituire per l'artista un prezioso patrimonio da cui attingere. Bacini di pluralità, la loro assunzione nel suo percorso di affermazione identitaria le ha concesso non solo di ritagliarsi una posizione individuale nel panorama artistico italiano, ma anche di sviluppare un'attitudine creativa affine al successivo sistema di pensiero ecofemminista. Del resto, il movimento ha ricercato sin dalla sua prima teorizzazione nutrimento da culture e filosofie extra-occidentali, basti pensare ai contributi provenienti dall'India di Vandana Shiva, di Arundhati Roy, di Bina Agarwal, oppure dall'Africa di Shanyasa Khasiani e di Esther I. Njiro, effettivamente recepiti in Italia in un periodo tardivo.⁶⁶ Abbracciando il pensiero decoloniale e contrastando l'egemonia globale di una mascolinità ancorata allo sfruttamento capitalista delle risorse e dei territori, l'ecofemminismo, quando a livello teorico, quando a un più concreto grado politico, ha negli anni posto criticamente la questione delle analogie tra donna e natura e tra proprietà e sottomissione, in termini che non hanno mai fatto parte del lessico di Laura Grisi. Ma come ha recentemente argomentato Lucy Bradnock nel catalogo della mostra *Re/Sisters: A Lens on Gender and Ecology*, concepire il corpo come parte integrante del mondo naturale rappresenta, di fatto, un atto dal forte coefficiente politico.⁶⁷ Nel caso di Grisi, simile postura svela oggi un potenziale estetico ecofemminista che si mostra capace di sovvertire il canone tradizionale della rappresentazione del paesaggio basata su un vocabolario visivo incardinato sulla trasformazione e sul controllo. Un'attitudine che costituisce una cifra espressiva personalissima e distante dal coevo lavoro di Quilici, rivelandosi tassello imprescindibile di un percorso di costruzione di sé a cui l'artista avrebbe lavorato per tutto l'arco della sua carriera.

⁶⁶ Laura Cima e Franca Marcomin, "Premessa", in Cima e Marcomin, *L'ecofemminismo in Italia*, 2017, pp. 15-17.

⁶⁷ Lucy Bradnock, "Being In and Of Ground", in Aalona Pardo (a cura di), *Re/Sisters. A Lens on Gender and Ecology*, (catalogo della mostra, London, Barbican Art Gallery, 5 ottobre 2023 - 14 ottobre 2024), Prestel Verlag, London, 2023, p. 199.

Prospettive sulla mail art in Italia: Betty Danon e l'opera *Io & gli Altri* (1979)

Olimpia Di Domenico

The 1970s saw a surge in mail art, as artists used the postal system to develop new forms of communication and innovative exhibition projects. In Italy, a strong postal network emerged by 1972–73. Among its key figures was Betty Danon, whose collective project *Io & gli Altri* (*Others and I*) (1977–79), originated from a two-year collaboration, involved over two hundred artists and culminated in an exhibition at Milan's Apollinaire Gallery. This article explores Danon's work and her mail art project, preceded by an introduction on the postal art activity and its spread through the Italian context.

[Mail art; Mostre / Exhibitions; Italia / Italy, Betty Danon; Anni Settanta / 1970s]

Biografia dell'autrice

Olimpia Di Domenico è dottoranda in Metodi e Metodologie della Ricerca archeologica e storico-artistica presso l'Università degli Studi di Salerno. La sua attuale ricerca si focalizza sullo studio della mail art, con uno specifico approfondimento sul network di arte postale di Betty Danon negli archivi del Mart di Rovereto. Nel 2021 ha ottenuto il Diploma di Specializzazione in Beni Storico-Artistici presso l'Università di Bologna, con una tesi incentrata sulla ricostruzione dell'attività artistica di Betty Danon a partire dal suo fondo d'archivio all'Archivio del '900 del Mart. Dal 2021 al 2023 ha lavorato all'Archivio del '900, occupandosi della digitalizzazione, descrizione e inventariazione dei fondi d'archivio. Dal 2021 collabora con la Galleria Tiziana Di Caro a Napoli e l'Archivio Betty Danon a Osnago allo studio, ricerca e valorizzazione dell'attività artistica di Betty Danon. È contributor per la rivista *arshake.com*.

Mail art, postal art, correspondence art sono tre termini che, seppur con delle sottili differenze, si riferiscono a una nuova corrente artistica sviluppata negli Stati Uniti dalla fine degli anni Cinquanta del secolo scorso.¹ Storicamente legata alla figura di Ray Johnson e alla New York Correspondence School,² la mail art parte dalla volontà di creare un nuovo sistema di comunicazione, proponendo un'arte «viva, aperta, collettiva»,³ al di fuori del sistema convenzionale dell'arte e basato sul libero scambio tra più artisti all'interno della rete dell'arte postale. Strumento fondamentale per attivare questo «overlapping artist-to-artist communication network»,⁴ è il servizio postale, di cui i mail artisti si servono per far viaggiare le proprie opere e raggiungere cinquanta, cento o più corrispondenti contemporaneamente e in tutto il mondo. La caratteristica della mail art è quella di essere un'arte dichiaratamente fuori (e contro) il circuito dell'arte contemporanea, troppo legato alle logiche di mercato, al gusto del collezionista o gallerista che condiziona il lavoro degli artisti,

¹ Sui significati e sfumature dei tre termini si sono espressi numerosi autori nel corso degli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso. Michael Crane e Mary Stofflet, autori del primo volume monografico sulla mail art, preferiscono utilizzare il termine *correspondence art* «because of the more specific implications regarding use of the mail for direct, personal two-way communications», sebbene poi affermino di utilizzare i termini *correspondence art* e *mail art* in maniera intercambiabile all'interno del volume (Michael Crane, «A Definition of Correspondence Art», in Michael Crane e Mary Stofflet (a cura di), *Correspondence Art. Source Book for the Network of International Postal Art Activity*, Contemporary Art Press, San Francisco, 1984, p. 4). L'americano John Held Jr., uno dei maggiori esponenti e studiosi della mail art, autore tra l'altro dell'importantissima bibliografia *Mail Art: An Annotated Bibliography* (1991), riporta la tesi del mail artista belga Guy Bleus, secondo cui: «the term 'Mail-Art' has presumably been used for the first time in the early seventies. But it is historical(ly) hard to say 'exactly' who, where and when» (John Held Jr., «Networking: The Origin of Terminology», in Chuck Welch (a cura di), *Eternal Network. A Mail Art Anthology*, University of Calgary Press, Calgary, 1995, p. 17). Infine Vittore Baroni, uno dei primi esponenti italiani della mail art, scioglie la questione affermando: «il termine "mail art/arte postale", [è] entrato nell'uso quale minimo comune denominatore fra le molte sigle utilizzate negli anni, con differenti sfumature di significato, per dare un nome alla rete postale creativa: nei paesi anglosassoni "postal art" è stato più volte suggerito, senza gran successo, come variazione priva di connotazioni maschiliste (mail=poste e male=maschio hanno in inglese una forte assonanza), "correspondence art" viene invece solitamente preferito da quanti pongono l'accento, non senza buoni motivi, sulla messa in atto di un vero processo comunicativo più che sul mero utilizzo dei canali postali» (Vittore Baroni, *Arte postale. Guida al network della corrispondenza creativa*, AAA Edizioni, Bertoglio, 1997, p. 21).

² La nascita della mail art è storicamente legata all'artista americano Ray Johnson (1927-1995), fondatore di quella che Ed Plunkett ha definito nel 1962 la New York Correspondence School: non si tratta di una scuola nel vero senso della parola, né di un'organizzazione, ma dell'insieme delle attività, segrete e private, di corrispondenza tra Ray Johnson e una stretta cerchia di artisti, completamente gestita da lui. In uno dei primi articoli sulla NYCS, Thomas Albright la definisce «the oldest and most influential of correspondence network» (Thomas Albright, «New Art School: Correspondence», *Rolling Stone*, 13 aprile 1972, p. 32). Per un approfondimento su Ray Johnson e la NYCS si confronti, tra i tanti testi, anche: Crane e Stofflet, *Correspondence Art*, 1984, pp. 83-123; Kate Dempsey Martineau, *Ray Johnson. Selective Inheritance*, University of California Press, Oakland, 2018; Julie J. Thompson (a cura di), *That was the Answer: Interviews with Ray Johnson*, Soberscove Press, Chicago, 2018. Per il riferimento alla definizione di Ed Plunkett della NYCS si confronti Edward M. Plunkett, «The New York Correspondence School», *Art Journal*, vol. XXXVI, n. 3, spring 1977, pp. 233-235, disponibile al link: <<http://artjournal.collegeart.org/wp-content/uploads/2011/01/Plunkett-Send-Letters-DeJong.pdf>> (5/25).

³ Baroni, *Arte postale*, 1997, p. 5.

⁴ Chuck Welch, *Networking Currents. Contemporary Mail Art Subjects and Issues*, Sandbar Willow Press, Brookline, 1985, p. 2.

facendo venir meno la creatività, la libertà di espressione e il contatto diretto con il destinatario dell'opera. A essere messo in discussione è anche il criterio di selezione che viene adottato in occasione di mostre ed esposizioni, che implica l'esclusione di uno o più artisti sulla base di determinate scelte arbitrarie, estetiche, di gusto, da parte dei curatori. A fronte di tale insofferenza verso un sistema ormai consolidato, a partire dagli anni Settanta prendono vita una serie di mostre di mail art, anche in spazi istituzionali dell'arte come musei o gallerie, nate dal progetto di uno o più artisti e caratterizzate da un'organizzazione molto semplice: scelto un tema, si spediscono per posta centinaia di inviti agli artisti del network, chiedendo loro di inviare, gratuitamente, un contributo in linea con il tema dell'esposizione entro una determinata data; tutte le risposte che arriveranno saranno esposte, senza selezione, e in cambio i partecipanti riceveranno un catalogo autoprodotta della mostra.

All'interno di queste premesse si inserisce il caso del progetto di mail art *Io & gli Altri*, un volume collettivo e «“in progress”»⁵ pensato da Betty Danon, artista italiana nata in Turchia, a partire dal 1977 ed esposto due anni dopo presso la Galleria Apollinaire di Milano.

Artisti e mostre di mail art in Italia negli anni Settanta

Stando alla periodizzazione della mail art fatta da Ken Friedman,⁶ i primi anni Settanta corrispondono alla fase di consolidamento pubblico dell'arte postale, grazie soprattutto a due importanti mostre tenutesi negli Stati Uniti: *One Year One Man Show* (Oakland, Oakland Museum, 1972) e *Omaha Flow Systems* (Omaha, Joslyn Art Museum, 1973).⁷ Queste date coincidono con l'arrivo anche in Italia della mail art, come dimostrano una serie di iniziative che a partire da questi anni vengono organizzate.⁸

Una delle prime mostre in questa direzione sembra essere *Cards from the world. Bodies. Moments*, organizzata per volontà di Ugo Carrega dal 5 al 25 giugno 1973 presso gli spazi del Centro Tool a Milano, il secondo *artist-run space* fondato dall'artista genovese nel 1971.⁹ Come si legge nel comunicato stampa, si è trattata dell'esposizione conclusiva dello spazio in via Borgonuovo

⁵ Rovereto, Mart, Archivio del '900 (d'ora in poi MART), Fondo Betty Danon, Dan.IV.7.4, Betty Danon, *Per Apollinaire ott. 79*, manoscritto.

⁶ Ken Friedman, "The Early Days of Mail Art", in Chuck Welch, *Eternal Network*, 1995, p. 13.

⁷ Si tratta in entrambi i casi di due mostre organizzate da Friedman, di cui è possibile trovare informazioni grazie ad alcuni articoli digitalizzati: <<https://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1972/OneYearOneMan.html-Article>> e <http://sdr.lib.uiowa.edu/atca/subjugated/five_14.htm>(3/25).

⁸ Non essendo possibile dichiarare con certezza, vista la vastità e complessità del network, quando e come sia nata "ufficialmente" la mail art in Italia, in questo paragrafo introduttivo ci si limiterà a segnalare alcune delle più significative mostre di mail art realizzate negli anni Settanta, insieme alla menzione di alcuni degli artisti più attivi in quegli anni. Essendo l'obiettivo dell'articolo mostrare la presenza di iniziative mail artistiche che avessero dato vita a un network di comunicazione tra gli artisti in Italia, sono stati esclusi dalla trattazione singoli progetti di artisti italiani che, non propriamente mail artisti, hanno utilizzato il sistema postale come strumento di diffusione delle proprie opere, tra cui, ad esempio, lo scambio postale di Ketty La Rocca con Franco Vaccari per la rivista "Potlac" (1971) o i *Viaggi postali* di Alighiero Boetti (1969-1970).

⁹ Sulla storia degli *artist-run spaces* di Ugo Carrega cfr. Duccio Dogheria, "Ricerche sulla parola, al di là della parola: il Centro Tool di Milano (1971-1973)", *Ricerche di S/Confine*, dossier 4, 2018, pp. 127-138 e Idem, "Un'euforia costante: gli artist-run spaces di Ugo Carrega attraverso le fonti d'archivio", *Piano b. Arti e culture visive*, vol. 5, n. 2, 2020, pp. 37-57, doi: <<https://doi.org/10.6092/issn.2531-9876/12703>> (5/25).

20, a cui gli artisti legati al Centro sono stati chiamati a intervenire con un proprio contributo: «desideravamo fare una sorta di festa/consuntivo del Centro Tool invitando tutti coloro che in un modo o nell'altro hanno avuto contatto col Centro ma per ovvie ragioni economiche non è stato possibile ma se gli operatori non possono venire, possono mandare una loro presenza».¹⁰ Quest'ultima poteva essere sottoforma di cartolina («quel pezzo di carta che si manda quando si è in vacanza»), corpo («volevamo che la presenza degli amici fosse più concreta, più fisica non potete venire col vostro corpo (di persona)? ebbene, mandateci una parte del vs corpo in una busta di plastica»), momenti («ma cosa fanno i ns amici? glielo abbiamo chiesto cosa fai il giorno tal dei tali all'ora eccetera»)¹¹ Da qui dunque i titoli delle tre esposizioni, inaugurate a distanza di sette giorni l'una dall'altra – *Cards from the world*, il 5 giugno, *Bodies*, il 12, *Moments*, il 19. La prima mostra ha visto la messa in scena di 165 cartoline di una novantina di artisti, realizzate con collage e interventi pittorici più disparati ed esposte secondo una modalità tipica delle mostre di questo mezzo di comunicazione postale, ossia appese al soffitto con un filo di nylon invisibile, quasi a dare l'impressione che fluttuassero all'interno della sala, obbligando inoltre lo spettatore a immergersi in esse per muoversi [fig. 1].¹²



fig. 1 *Cards from the world*, fotografia dell'allestimento, Mart, Archivio del '900, Fondo Marco Fraccaro-Ugo Carrega, Fra.-Car.2.60.

¹⁰ MART, Fondo Fraccaro-Carrega, Fra.-Car.3.5.1.74, *Cards from the world. Bodies. Moments*, comunicato stampa dattiloscritto.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Dopo il 1973 *Cards from the world* è stata riallestita a distanza di due anni, nel luglio 1975, presso l'Art's Transformation Gallery (Genova), come si legge in una lettera di Ugo Carrega e Vincenzo Ferrari in MART, Fondo Fraccaro-Carrega, Fra.-Car.2.60. In epoca recente invece alle mostre collettive *Materiale immateriale. Progetto VVV VerboVisuale Virtuale* (Rovereto, Mart - Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 16 aprile – 26 giugno 2016) e *Poetry in the Box* (Bolzano, Museion - Museo di arte moderna e contemporanea, 13 marzo – 1° settembre 2024).

Se di *Bodies* non ci sono fotografie dell'allestimento, a eccezione dei "pezzi" di corpo che sono stati inviati – capelli, unghie, denti – meticolosamente conservati in bustine di plastica, di *Moments*, di cui sono rimaste le lettere d'artista, si sa ancora dal comunicato stampa che sono state aperte durante il "rito" – così chiamato da Carrega – da ciascun visitatore, al quale veniva consegnata una fotocopia della stessa con la preghiera di mettersi in contatto con l'autore della lettera.¹³

Le caratteristiche di questo triplice evento permettono di farlo rientrare a pieno titolo tra le iniziative di mail art: dall'invio per posta degli inviti a partecipare, alla scelta di un tema e di un termine entro cui inviare le opere, all'assenza di un criterio di selezione, all'allestimento, infine al contatto diretto tra gli artisti, i lavori e il pubblico, avvenuto appunto in *Moments* con l'esortazione a instaurare un dialogo personale con gli autori delle lettere, rendendo in questo modo il pubblico attivo e partecipe dei momenti messi in atto e riuscendo a dar vita a un network di contatti che prelude al convenzionale circuito mail artistico.

Sulla scia di questa preziosa iniziativa, ne seguiranno ben presto tante altre grazie all'azione congiunta di uno o più artisti. Sicuramente è da ricordare il progetto di Guglielmo Achille Cavellini (1914-1990) di autostoricizzazione, iniziato con l'obiettivo di contribuire a creare una propria consacrazione artistica in vita, senza attendere la morte, collezionando fotografie e documenti della sua vita come ha scritto nella prefazione al suo libro *Cimeli* (1974). In funzione di questo processo l'artista bresciano dà vita a un personale network mail artistico fatto di invii di francobolli, cartoline, adesivi, manifesti autopromozionali e ironici, insieme a una serie di cataloghi legati alle mostre a domicilio: un mezzo espositivo postale che gli permetteva di esporre il proprio lavoro contemporaneamente in diversi luoghi di tutto il mondo.¹⁴

Circa un anno prima dell'inaugurazione di *Cards from the world*, nasceva a Trento un gruppo organizzato di artisti destinato ad avere un ruolo centrale nello sviluppo e nella promozione di mostre ed eventi di mail art in Italia: il C.D.O. – Centro Documentazione Organizzazione di Parma. Esso nasce nel dicembre 1972, grazie all'incontro tra Romano Peli e Michaela Versari, con lo scopo di «organizzare la comunicazione e la documentazione della ricerca artistica in Italia e ridiffonderla».¹⁵

Due anni dopo la coppia si sposta a Parma, scopre la mail art e definisce ancora meglio la propria *mission*: «orientato verso la costruzione di un – filo – collegante tutta la ricerca culturale, nazionale ed extra, con la propria; e cioè TUTTI GLI OPERATORI CULTURALI CHE SI OCCUPANO PREVALENTEMENTE DI COMUNICAZIONI VISIVE "fuori dai circuiti ufficiali"». ¹⁶ A partire dunque dal 1974 Peli e Versari instaurano contatti con artisti in tutto il mondo e iniziano a partecipare

¹³ Tutti i materiali esposti in *Cards from the world*. *Bodies*. *Moments* sono conservati presso MART, Fondo Fraccaro-Carrega, Fra.-Car.2.60. Le cartoline d'artista hanno ancora un piccolo foro che segnala il verso sul quale erano appese all'interno degli spazi del Centro Tool.

¹⁴ Per un approfondimento su Guglielmo Achille Cavellini cfr. Guglielmo Achille Cavellini, *Vita di un genio*, Centro studi cavelliniani, Brescia, 1989.

¹⁵ MART, Fondo Betty Danon, Dan.I.1.5.16, Romano Peli e Michaela Versari, *Breve storia del C.D.O. 1972-1980*, opuscolo.

¹⁶ Cfr. C.D.O., *Carta di identità*, Parma, febbraio 1977: <<https://cdo-mailart-archives.blogspot.com/search/label/Carta%20d%27identità>> (3/25).

ad alcune mostre di mail art quali, per esempio, *Ultima Exposicion de Arte por Correspondencia* (1975) e *Primeira Exposicao Internacional de Arte Postal* (1975-76), grazie ai contatti presi con Edgardo Antonio Vigo e Horacio Zabala.¹⁷ Nel 1977 organizzano il *First International Postal Encounter Art Workers of the Visual Communications*, una sorta di incontro-convegno postale per ragionare sulla situazione della mail art a partire dalle posizioni dei singoli artisti. Il tema della discussione era «fuori dai circuiti ufficiali e per una diversa visione della dimensione del reale»¹⁸ e per la partecipazione era richiesto che gli operatori inviassero una relazione di cinque cartelle. Il risultato ha dato vita a una visione eterogenea e personalissima dell'arte postale, legata alle esperienze dei singoli artisti del network.¹⁹ Sulla scia di questo primo tentativo pubblico di riflessione sulla mail art, lo stesso anno aprono a Parma il Mail Art Space, un piccolo spazio permanente per mostre nazionali e internazionali, performances, dibattiti e convegni, per far conoscere ancora di più le opere, i documenti, i materiali di arte postale che il C.D.O. si stava impegnando a ricevere e conservare. Tra il 1977 e il 1982, anno in cui il Centro conclude le proprie attività, Romano Peli e Michaela Versari organizzano una trentina di mostre internazionali,²⁰ di cui la più importante è senza dubbio *Mantua Mail78. Esibizione internazionale di mail art* (21 settembre - 21 ottobre 1978), una delle prime mostre di arte postale in Italia in uno spazio pubblico. Organizzata con il patrocinio dell'Assessorato alla Cultura di Mantova, la manifestazione voleva essere «informativa ed una vera occasione per conoscere un fenomeno tutt'oggi circolante in tanti Paesi del mondo, viva, stimolante e che invita esplicitamente ad abbandonare "luoghi fin troppo comuni", sclerotizzati, ormai invivibili».²¹ Per assolvere a questo compito organizzano l'esposizione in due sezioni: la prima, in cui gli artisti presenti negli schedari del C.D.O. sono stati invitati a inviare nuovi lavori e una foto personale (a questo materiale ne è stato integrato altro già esistente negli archivi del Centro). La seconda ha previsto l'ideazione di un incontro/dibattito internazionale, tenuto il 7 e 8 ottobre presso la Casa del Mantegna, dal titolo *13 comunicazioni postali per una mostra internazionale*, per la cui partecipazione era richiesto di inviare una breve comunicazione sulla mail art, a cui sono stati aggiunti interventi precedenti già presenti negli archivi del C.D.O., pervenuti in occasione del *First International Postal Encounter* dell'anno prima. L'esposizione ha visto la partecipazione di centoquaranta artisti postali da ventotto paesi, tra cui si annoverano alcuni dei protagonisti della scena mail artistica italiana e internazionale: Vittore Baroni, Sarenco, Plinio Mesciulam, Giulia Niccolai, Guglielmo Achille Cavellini, Rod Summers, Katalin Ladik, Clemente Padin, Bill Gaglione, David Zack, Ken

¹⁷ MART, Fondo Betty Danon, Dan.I.1.5.17, Romano Peli e Michaela Versari, *Breve storia del C.D.O. ed il suo incontro con la mail art*, dattiloscritto.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Cfr. MART, Fondo Betty Danon, Dan.I.1.5.16 e Dan.I.1.5.17.

²⁰ Budapest, Artpool Art Research Center, SZM-Artpool AP4416/2016, Romano Peli e Michaela Versari, *Esibizioni internazionali ideate ed organizzate dal C.D.O. di Parma dal 1977 al 1982*, dattiloscritto.

²¹ Romano Peli e Michaela Versari (a cura di), *Mantua Mail78. Esibizione internazionale di mail art* (catalogo della mostra, Mantova, Casa del Mantegna, 21 settembre - 21 ottobre 1978), Centro Rank Xerox, Bologna, 1978, p. 3. Come previsto dalle "regole" non scritte della mail art, tutti i lavori pervenuti sono stati esposti e in cambio gli organizzatori della mostra si sono impegnati a impaginare e pubblicare il catalogo e a inviarlo a tutti i partecipanti.

Friedman, Buster Cleveland, Ray Johnson, che si sono cimentati nella realizzazione di cartoline, collage, opere su carta dai temi più disparati. Attraverso la mostra di Mantova, che, come per le iniziative precedenti, ha visto l'esposizione sia di opere nuove che degli archivi del Centro, Romano Peli e Michaela Versari mettono in luce le diverse sfumature creative della mail art, dimostrando anche la possibilità di conservare tali materiali nei propri archivi per la futura esposizione, catalogazione e consultazione. In sostanza, usando le parole di Judith A. Hoffberg «what c.d.o. has done is communicate the importance of mail art to city fathers, commissioners of fine art, so that the visual communication generates more creativity».²²

Dalla metà degli anni Settanta si consolida l'esplosione della mail art in Italia grazie a numerosi progetti editoriali ed espositivi, tra cui si ricordano l'attività di Zona, l'*artist-run space* fondato a Firenze nel 1974 da un collettivo di artisti, architetti e musicisti; l'*Operazione Mohammed* di Plinio Mesciulam, dal 1976 al 1981, ritenuto il primo «incunabolo di Internet»;²³ la fondazione della rivista *Arte Postale!*, a cura di Vittore Baroni nel 1979. È all'interno di questo vivace contesto culturale che Betty Danon si avvicina nel 1977 alla mail art.

Betty Danon: brevi cenni biografici

L'attività artistica più nota di Betty Danon (Istanbul, 1927 - Milano, 2002) si inserisce all'interno di un decennio per lei particolarmente fervido, dal 1969 al 1979. Nata a Istanbul, si trasferisce a Milano alla metà degli anni Cinquanta dove inizierà a esprimere la sua creatività, dedicandosi inizialmente alla produzione di ceramica galvanizzata, abiti e bigiotteria di lusso; dal 1964 invece si cimenterà nella creazione di gioielli e nell'elaborazione di diversi modelli. Il passo successivo che le permetterà di avvicinarsi all'arte avviene nel 1967 quando, fortemente interessata alla psicologia analitica di Carl Gustav Jung, inizia un percorso di analisi junghiana, a cui accompagna la lettura del testo *L'uomo e i suoi simboli*, opera ultima dello psicanalista svizzero pubblicata poco dopo la sua morte nel 1964.²⁴ Il percorso di analisi dura due anni, fino al 1969, e costituisce per lei il modo che le permetterà di esprimere il suo mondo interiore mediante l'uso di simboli e di richiami alla psicanalisi e alla dimensione onirica.²⁵

²² Judith A. Hoffberg, "Profile: c.d.o., parma", *Umbrella*, vol. 4, n. 2, marzo 1981, p.n.n.

²³ Cfr. Viana Conti (a cura di), *Plinio Mesciulam: il sistema Mohammed*, Editore De Ferrari, Genova, 2001, p. 11.

²⁴ Nel 1967 è stata pubblicata un'edizione italiana de *L'uomo e i suoi simboli* presso l'editore Longanesi di Milano, si potrebbe ipotizzare che Betty Danon abbia scoperto il volume di Jung grazie a questa pubblicazione.

²⁵ Le notizie biografiche qui riportate sono frutto di un approfondito studio dei documenti e degli scritti del fondo d'archivio di Danon, conservato dal 2008 presso l'Archivio del '900 del Mart. Per un approfondimento si rimanda anche a Marcella Danon e Nicoletta Danon (a cura di), *Betty Danon. Arte come vita, vita come arte*, Edizioni Inventare il mondo, Osnago, 2005; Bianca Trevisan, *Betty Danon* (catalogo della mostra, Milano, Galleria Milano, 22 ottobre 2021 - 8 gennaio 2022), Milano, 2021 e Olimpia Di Domenico, "Gli anni Settanta di Betty Danon", *Figure*, vol. 5, n. 1, pp. 75-86, doi: <<https://doi.org/10.6092/issn.2038-6184/16007>>. Sulla storia e la consistenza del fondo archivistico si rimanda a *Guida all'Archivio del '900*, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, 2020, pp. 121-126.

I primi esiti artistici si avranno proprio nel 1969, mediante la realizzazione di collage aventi per soggetto il cerchio e il quadrato – elementi che trovano un'ampia trattazione in Jung, quali simboli della contrapposizione tra l'inconscio, la psiche (cerchio) e la materia terrestre, la realtà (quadrato)²⁶ – a tal riguardo afferma Danon: «sono in cerca di un mandala, ma ne risulta una serie di collage colorati, di multipli eclissi, di pianeti orbitanti attorno a dei simboli dello yin & yang».²⁷ Queste prime opere – ottenute mediante ritagli di carta colorata (verde, gialla, nera, bianca, blu, rossa, viola) giustapposti in modo da formare alcune le figure del cerchio e del quadrato, altre dello yin-yang – dai titoli *Dimensione cerchio*, *Dimensione quadrato* e *Yin-Yang*, saranno esposte l'anno successivo in due mostre a Milano, alla Fondazione Europa e alla Biblioteca Comunale di Palazzo Sormani.²⁸ Negli anni successivi l'artista continua a lavorare in questa direzione, trasformando in pittura i collage precedenti, nella serie *Pitture atonali* (1972), e partecipando a numerose esposizioni, tra cui si segnala la personale alla Galleria Pilota di Milano nel 1973.²⁹

È in questo momento che la stagione artistica di Betty Danon passa a una fase successiva:

«dalle mie esperienze di collage spaziali e di pittura acrilica con elementi geometrici, avevo conservato come sintesi due elementi primari ai quali si potevano ricondurre tutte le forme geometriche, e poeticamente, anche l'universo intero: il punto e la linea. Questo era un punto d'arrivo per me dopo quattro anni di lavoro, e allo stesso tempo un punto di partenza per molti lavori a venire. Così, ero anche passata al rigore del bianco e nero, dopo i primi sfoghi di colore e il periodo di lavori tonali grigio-blu».³⁰

Fortemente influenzata dalla lettura di *Punto, linea, superficie* (1926) di Vasilij Kandinskij, l'artista arriva alla scomposizione estrema del cerchio e del quadrato iniziali, divenuti rispettivamente punto-linea e caratterizzati ora da una diversa contrapposizione, staticità (punto) – dinamismo (linea). Attraverso i due elementi, Danon concepisce una nuova modalità espressiva, mediante la messa a punto della cosiddetta scrittura asemantica, protagonista di tutte le opere dagli anni Settanta, basata su un intersecarsi automatico di linee orizzontali e verticali, in cui il tratto si spoglia di qualsiasi significato semantico per diventare puro segno. A essa unisce l'attrazione per il rigo musicale e per il suono, inserendo sullo sfondo della

²⁶ Cfr. Aniela Jaffé, "Il simbolismo nelle arti figurative", in Carl Gustav Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, Longanesi, Milano, 2019, pp. 261-315.

²⁷ Betty Danon, "A proposito del mio lavoro", in Danon e Danon, *Betty Danon. Arte*, 2005, p. 36.

²⁸ Della mostra alla Fondazione Europa non è stato pubblicato il catalogo, mentre per quella a Palazzo Sormani nel fondo librario dell'artista al Mart è presente l'invito alla mostra, in formato A4, con un testo critico di Nilde Carabba. Cfr. *Betty Danon. Collages* (invito alla mostra, Milano, Biblioteca Comunale - Palazzo Sormani, 1-31 dicembre 1970).

²⁹ Per questa mostra, dal titolo *Yin & Yang*, sono state esposte le opere pittoriche *Finestre di cielo* (1972), che preludono alla successiva fase di astrazione dell'artista (cfr. su questo tema Bianca Trevisan, "La «rarefazione dell'immagine-materia». Il processo di astrazione nell'opera di Betty Danon", *Arte Lombarda*, vol. 3, n. 202, 2024, pp. 114-125); si sa poi, da uno scritto dell'artista, che all'esposizione aveva invitato «a chinese artist» a tradurre e trascrivere nella sua lingua madre alcuni lavori e dichiarazioni di poetica di Danon, cfr. MART, Fondo Betty Danon, Dan.II.1.3.1.18, Betty Danon, *Ispirata da Jung/For Karl Young*, testo dattiloscritto al computer.

³⁰ MART, Fondo Betty Danon, Dan.II.1.3.1.6, Betty Danon, *Prime Partiture* (1973), estratto da *La vita dietro all'opera*, testi dattiloscritti al computer.

sua scrittura il pentagramma, da lei realizzato, che «suggerisce l'aspettativa di un suono ed è spesso usato come supporto per partiture per l'occhio anziché per l'orecchio, oppure come uno strumento per catturare il suono nascosto delle cose». ³¹ Gli esiti di questa fase di sperimentazioni sono le *Partiture asemantiche* (1973), dette anche *astratte*, ottenute dalla sovrapposizione della scrittura asemantica, su carta da lucido, a un cartoncino pentagrammato; e, nel 1976, la pubblicazione di uno dei suoi libri d'artista più importanti e noti, *Punto-linea*, ventiquattro pagine di ripetizione tautologica delle parole "punto" e "linea" in diverse rappresentazioni grafiche, definito da Roland Barthes «trés beau; q[ue]l que chose de parfait». ³²

Suono, segno e pentagramma sono i protagonisti di questa nuova, densissima stagione creativa, tanto da far entrare definitivamente Betty Danon nel circuito dell'arte contemporanea, grazie soprattutto all'amicizia e alla conoscenza di figure come Ugo Carrega, Romana Loda, Mirella Bentivoglio, Carla Pellegrini, Adriano Spatola. Grazie ai seguenti contatti l'artista otterrà numerose mostre personali, ad esempio *Suono e segno* (Milano, Galleria Milano, 1977), *Memoria del segno sonoro* (Bologna, Galleria Duemila, 1978), e sarà invitata a esporre insieme ai gruppi degli artisti verbovisuali oltre che a rassegne di artiste, tra cui *Tra linguaggio e immagine* (Venezia, Galleria Il Canale, 1976), *Magma. Rassegna internazionale di donne artiste* (Verona, Museo di Castelvecchio, 1977), *Photopoetry* (Londra, Polytechnic of Central London, 1978). ³³ Una stagione culminante nella partecipazione alla storica collettiva, a cura di Mirella Bentivoglio, *Materializzazione del linguaggio*, esposizione in seno alla 38ª Biennale di Venezia presso i Magazzini del Sale alle Zattere, per la quale il 21 settembre 1978 realizza due performance, già presentate in precedenti mostre personali, dai titoli *Punto-linea...* e *Memoria del segno sonoro*, in cui ancora Danon utilizza il suono, la scrittura asemantica e il pentagramma per mettere in scena la «funzione [del segno] di transitare il suono durante l'esecuzione interpretativa». ³⁴ Ciò che contraddistingue l'utilizzo della scrittura di Betty Danon è la sua capacità poetica di dar vita a forme ed espressioni sempre differenti, che, seppur astratte, riescono a veicolare il messaggio dell'artista circa la possibilità del segno di trasformarsi e assumere nuovi significati grafici. È ciò che accade in un'opera del 1973, *Codice migratorio*, caratterizzato dall'uso di piccole linee e parentesi su un foglio di carta

³¹ MART, Fondo Betty Danon, Dan.II.1.3.1.23, Betty Danon, *Lavoro sul segno e suono*, testo dattiloscritto al computer.

³² MART, Fondo Betty Danon, Dan.I.2.1.2.2, Biglietto di ringraziamento di Roland Barthes a Betty Danon, 24 dicembre 1976.

³³ Rispetto all'inclusione alle mostre verbovisuali e alla stessa "etichetta" data a Betty Danon, ha scritto l'artista: «I was declared a visual poet and I too say to be one, though very often I don't find myself a posto in the great family of visual poets. I believe to be rather a conceptual», *Idem, Ispirata da Jung/For Karl Young*, op. cit. Per un elenco dettagliato delle mostre dell'artista cfr. Danon e Danon, *Betty Danon. Arte*, 2005, pp. 64-65.

³⁴ MART, Fondo Betty Danon, Dan.IV.7.4, Betty Danon, *La memoria del segno sonoro*, dattiloscritto. I video delle performance, conservati presso l'ASAC-Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia, sono stati esposti in occasione della mostra collettiva *Ri-Materializzazione del linguaggio. 1978-2022* (Bolzano, Fondazione Antonio Dalle Nogare, 2022-2023), mentre le fotografie delle due performance di Betty Danon sono state pubblicate in Cristiana Perrella, Andrea Viliani, Vittoria Pavesi (a cura di), *Ri-Materializzazione del linguaggio. 1978-2022* (catalogo della mostra, Bolzano, Fondazione Antonio Dalle Nogare, 2 ottobre 2022-10 giugno 2023), Nero Editions, Roma, 2024, pp. 48-49.

orizzontale, in cui spiega l'artista «avevo capito che il segno come significante, in questo caso le parentesi, perdeva il suo senso primario e “migrava” in un altro segno quando era usato in un certo modo, prendendo un nuovo significato, così diventava gabbiano. In più c'era il riferimento al suono per via del rigo musicale – una nuova migrazione».³⁵ Questo aspetto la differenzia rispetto ad altri indirizzi di scrittura che negli stessi anni stavano emergendo in Italia, primo fra tutti la scrittura desemantizzata (dal 1971) di Tomaso Binga, con la quale avviene un processo di desemantizzazione e risemantizzazione del codice verbale, che però si trasforma in «una cancellazione della scrittura con velature o frammentazione [...] in vista di una scrittura difficoltosa sopra supporti complicati, ermetici, impenetrabili, dove la parola scritta diventa un atto della volontà, lo sforzo per recuperare un proprio spazio contro l'imposizione del condizionamento sociale».³⁶ Un processo di cancellazione e sovversione della parola che Binga porterà alle estreme conseguenze nella serie dei *Dattilocodici* (1978-82), mediante la sovrapposizione di diversi grafemi con la macchina da scrivere, così da ottenere «lettere iniziali irriconoscibili»³⁷ che finiscono per trasformarsi in piccole forme zoomorfe, giocose e fantasiose. Rispetto all'atto di eliminazione e complicazione della parola da parte dell'artista romana, Danon giunge a uno stile più lineare e poetico in grado di comunicare messaggi profondi ed evocare immagini interiori, concettuali e misteriose che attingono dall'universo dei simboli.

Io & gli Altri (1979)

È all'apice della sua carriera che Betty Danon inizia a lavorare al progetto che, se da un lato le permetterà di scoprire la mail art, dall'altro la spingerà a lasciare definitivamente il sistema dell'arte contemporanea: *Io & gli Altri*. Quest'ultimo nasce da un'idea che l'artista ha avuto nel 1977: intenzionata a realizzare un «librone collettivo»³⁸ da poter poi esporre, invia all'artista giapponese Chima Sunada, conosciuta in occasione della mostra *Tra linguaggio e immagine*, un doppio cartoncino pentagrammato, formato cartolina, chiedendole di realizzarvi un intervento e rispedirglielo. Pochi mesi dopo il primo invito, le viene in mente di ampliare il network e inizia a chiedere ad alcuni amici, Ugo Carrega e Amelia Etlinger in primis, di darle gli indirizzi di artisti da coinvolgere nel progetto. Carrega la mette in contatto con l'artista inglese Robin Crozier, il quale, oltre a partecipare al lavoro collettivo, le fornisce gli indirizzi di tutti i suoi amici, settantasette in totale, e sarà colui che la inizierà nel campo della mail art, per stessa ammissione di Danon.³⁹ A questi e a tanti altri, Betty scrive tra il 1978 e il 1979, utilizzando sempre lo stesso procedimento: partendo da una lettera manoscritta in cui si presenta e spiega brevemente l'obiettivo del lavoro, la fotocopia e la invia insieme a un piccolo pentagramma [fig. 2], «chiedendo di farvi un lavoro [...], in modo da essere io una gigantesca linea che ricongiungeva tanti punti nel mondo, ogni punto doveva

³⁵ MART, Fondo Betty Danon, Dan.II.1.3.1.6, Betty Danon, *Codice migratorio* (1977), estratto da *La vita dietro all'opera*, testi dattiloscritti al computer.

³⁶ Maria Francesca Zeuli, «Opere – Schede critiche. La scrittura desemantizzata», in Simonetta Lux e Maria Francesca Zeuli (a cura di), *Tomaso Binga. Autoritratto di un matrimonio*, Gangemi Editore, Roma, 2005, p. 96.

³⁷ *Tomaso Binga. Euforia*, Lenz Press, Milano, 2024, p. 169.

³⁸ MART, Fondo Betty Danon, Dan.I.1.12.4.1, Lettera di Claudia Salaris a Betty Danon, 11 ottobre 1979.

³⁹ MART, Fondo Betty Danon, Dan.I.1.6.3, Lettera di Robin Crozier a Betty Danon, 14 novembre 1978.

rappresentare un artista»;⁴⁰ a volte, in calce alla lettera, informa l'artista di aver ricevuto il suo indirizzo da Robin Crozier o Amelia Etlinger. Oltre duecento artisti risponderanno all'invito di Danon, tra i quali: Lucia Marcucci, Nam June Paik, William Xerra, Anna Banana, Vittore Baroni, Guglielmo Achille Cavellini, Julien Blaine, Ray Johnson, Alison Knowles, David Drummond Milne, Ulises Carrión, Paul Carter, Sarenco, Michael Scott, Plinio Mesclum, Amelia Etlinger, Ugo Carrega, Adriano Spatola, Arrigo Lora Totino, Emilio Isgrò, Elisabetta Gut, Giulia Niccolai, Irma Blank, Maria Lai, Lucia Pescador, Tomaso Binga, Ivens Machado, Luciano Ori, Lamberto Pignotti, Bill Gaglione, Pablo Echaurren, Sol LeWitt, Vincenzo Accame, Niels Lomholt, Robin Crozier.⁴¹

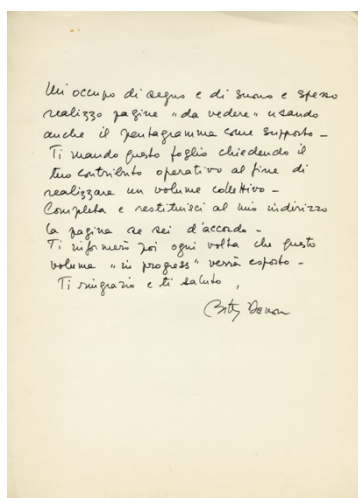


fig. 2 Betty Danon, minuta manoscritta, [1978], Mart, Archivio del '900, Fondo Betty Danon, Dan.I.3.163.

Molti di loro erano già attivi all'interno del network di mail art internazionale (Baroni, Cavellini, Gaglione, Scott, Mesclum, Crozier, Lomholt), altri invece provenivano dalla cerchia verbovisuale, secondo uno scambio condiviso, e ormai consolidato, che vedeva la partecipazione degli uni e degli altri a progetti di poesia visiva e mail art. Vittore Baroni ha spiegato a tal riguardo le connessioni esistenti tra i due gruppi artistici:

«[i poeti] erano soliti mantenere contatti postali con colleghi e collaboratori sparsi per il mondo e non si erano limitati a un uso funzionale e burocratico del mezzo, ma avevano bensì sviluppato utilizzi anticonformisti di affrancature, timbri, buste e cartoline. [...] Gli artisti postali nella ricerca di forme di comunicazione in grado di superare le barriere tra le diverse lingue nazionali, si sono spesso avvicinati a soluzioni assimilabili agli

⁴⁰ MART, Fondo Betty Danon, Dan.II.1.3.1.6, Betty Danon, *Io & gli Altri* (1978-79), estratto da *La vita dietro all'opera*, testi dattiloscritti al computer.

⁴¹ Alcune risposte degli artisti sono conservate presso MART, Fondo Betty Danon, Dan.I.2.1.4.5, I.2.1.5.10, I.2.1.5.11, I.2.1.5.13, I.2.1.5.19, I.2.1.5.21, I.2.1.5.25, I.2.1.5.27, I.2.1.5.38, I.2.1.5.42, I.2.1.5.45, I.2.1.5.47, I.2.1.5.58, I.2.1.5.73, I.2.1.5.80, I.2.1.5.84, I.2.1.5.86, I.2.1.5.90, I.2.1.5.95, I.2.1.5.103, I.2.1.5.117, I.2.1.5.134, I.2.1.5.148, I.2.1.5.162, I.2.1.5.164, I.2.1.5.165, I.2.1.5.175.

ideogrammi dei letteristi, alle scomposizioni asemantiche della Poesia Concreta o all'esperanto visuale delle diverse "nuove scritture"». ⁴²

Betty Danon accoglie queste risposte con grande interesse e divertimento, rimanendo affascinata dalla diversità degli interventi, dai timbri utilizzati dagli artisti, dal percorso che le lettere compivano prima di arrivare a lei e dalla storia che ciascun pentagramma celava; ma soprattutto l'arte per corrispondenza diventa per lei uno strumento di comunicazione diretta, giocosa e gioiosa tra artisti, libera dall'intermediazione delle gallerie.

Ottenuto un cospicuo numero di risposte (in totale 230), l'artista mostra il lavoro, che aveva nel frattempo intitolato *Io & gli Altri*, a Guido Le Noci, storico gallerista dell'Apollinaire di Milano, su suggerimento di Lea Vergine. Quest'ultimo, dopo aver visto una fotografia dell'opera e aver letto una breve descrizione se ne innamora e decide di esporlo nella propria galleria. La descrizione del progetto scritta da Betty Danon è la seguente:

«“Io & gli Altri” è un volume “in progress” ideato nel '77, realizzato senza fretta, un'opera nata dalla collaborazione di più artisti chiamati ad intervenire su un mio foglio pentagrammato. Mi sono soffermata per parecchi anni sul tema “punto-linea” riducendo tutto a questi due elementi primari quale comun denominatore del micro e macrocosmo; “Io & gli Altri” ne è il seguito logico: gli “altri” sono i “punti”, mentre “io” sono la “linea” di connessione. & allude al pentagramma che segna la mia presenza in ogni lavoro quale componente fissa, allude inoltre al suono, origine di tutte le cose. Ho inviato per la prima parte di questo volume operatori del linguaggio e mailartisti [sic] di tutto il mondo: il “Mail-System”, ordito nello spazio, è un elemento essenziale di questa operazione. Un altro elemento indefinibile ma non meno importante è l'elemento della sorpresa, dell'imprevisto che trascende la volontà di chi programma conferendo all'opera una propria identità, un destino. Fare un libro con gli altri vuol dire consacrare molto tempo e lavoro, ma vuol dire anche uscire dalle quattro pareti dello studio per andare incontro ad altri universi... ed è allora che diventa un'autentica e meravigliosa avventura». ⁴³

L'operazione compiuta dall'artista tiene insieme tutti gli elementi propri della mail art, legati alla volontà di riscoprire il linguaggio più puro e genuino dell'arte, alla creazione di un network e alla collaborazione di più artisti, che si pongono ora tutti su uno stesso livello di partecipazione – anche in questo caso infatti tutti i lavori giunti per il progetto sono stati esposti, senza criteri di selezione –; oltre a ciò, il progetto si ricollega ancora alla sperimentazione di Danon intorno al punto-linea, al segno e al suono, messa ora in scena secondo modalità espositive completamente nuove.

Io & gli Altri viene dunque presentato al pubblico alla Galleria Apollinaire il 2 ottobre 1979. Per l'allestimento Le Noci coinvolge anche l'artista Pietro Coletta, insieme al quale decidono di appendere «[le opere] al soffitto, dentro a una custodia di

⁴² Vittore Baroni, “Mail Poetry. Affinità e convergenze fra Mail Art e Poesia Visuale”, in Giosuè Allegrini e Lara Vinca Masini (a cura di), *Visual Poetry. L'avanguardia delle neoavanguardie: mezzo secolo di Poesia Visiva, Poesia Concreta, Scrittura Visuale*, Skira, Milano, 2014, p. 403.

⁴³ MART, Fondo Betty Danon, Dan.IV.7.4, Betty Danon, *Per Apollinaire ott. 79*, manoscritto. Nel testo originale la “&” è in realtà costituita da una piccola chiave di violino, come si nota anche sul fronte dell'invito della mostra.

plastica, attaccate ad un filo invisibile di nylon. [...] Un po' sulle pareti, un po' appesi al soffitto in modo da creare una specie di foresta nella quale la gente passeggiava e tutto il resto su un grosso book piazzato in mezzo alla galleria su un piccolo tavolo fatto venire apposta» [figg. 3-4],⁴⁴ secondo un allestimento molto simile, nelle intenzioni e negli esiti, a quello adottato da Carrega per *Cards from the world*.



figg. 3-4 *Io & gli Altri*, fotografie della mostra, Milano, Galleria Apollinaire, 2 ottobre 1979, ph. Maria Mulas, courtesy Archivio Danon Osnago e Galleria Tiziana Di Caro.

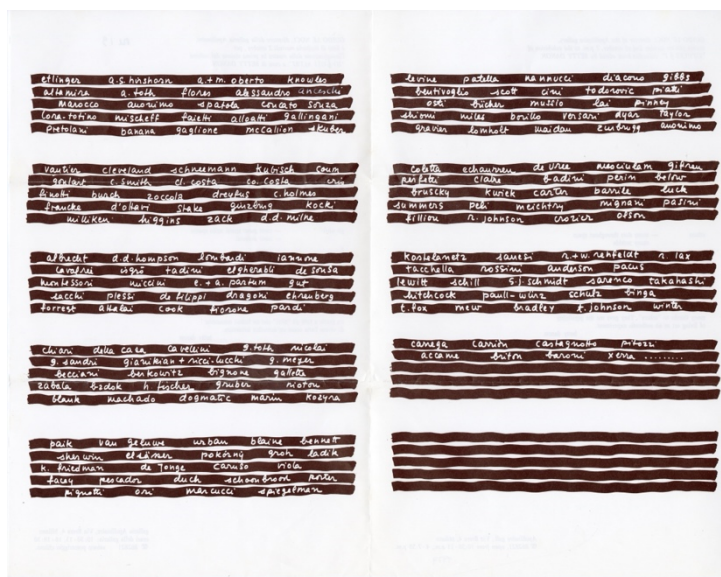


fig. 5 *Io & li Altri*, interno dell'invito, Mart, Archivio del '900, Fondo Archivio di Nuova Scrittura, Ans.9.2.3.62.

Danon realizza anche un piccolo catalogo con un breve testo, in italiano e inglese, e all'interno un pentagramma ingigantito con tutti i nomi degli artisti che hanno preso parte al progetto [fig. 5].⁴⁵

⁴⁴ Ivi, Betty Danon, *Io & gli Altri* (1978-79), estratto da *La vita dietro all'opera*, testi dattiloscritti al computer.

⁴⁵ La risonanza e l'importanza del progetto mail artistico di Betty Danon sono testimoniate anche dal fatto che l'interno dell'invito di *Io & gli Altri* è stato riprodotto in Crane e Stofflet, *Correspondence Art*, 1984, pp. 390-391.

Le opere esposte, conservate oggi in raccoglitori presso le eredi all'Archivio Danon a Osnago (LC), sono tutte diverse e risentono degli stili personali dei singoli artisti: Betty Danon realizza una partitura astratta dal titolo *In Perù si parla Quechua* (1977), caratterizzata dall'uso della scrittura asemantica [fig. 6]; Maria Lai cuce il pentagramma mediante l'uso di fili argentati; Tomaso Binga realizza un dattilocodice a penna su ogni rigo musicale [fig. 7]; Cavellini appone su un lato quattro francobolli, riproducenti se stesso, e un timbro riferiti al suo progetto di autostoricizzazione 1914-2014 e sull'altro scrive una breve lettera, datata 11 settembre 1979, quasi a giustificare il suo lavoro, dichiarando «Cara Betty... perché ora ho la consapevolezza di essere un grande artista e posso vedermi e giudicarmi nella prospettiva storica»;⁴⁶ Sol LeWitt disegna delle linee orizzontali e verticali; Amelia Etlinger crea uno dei suoi delicatissimi collage, con foglie, velina e fili dorati [fig. 8]; tanti altri infine lavorano sull'uso di collage colorati, giochi di parole, timbri e francobolli [figg. 9-10].

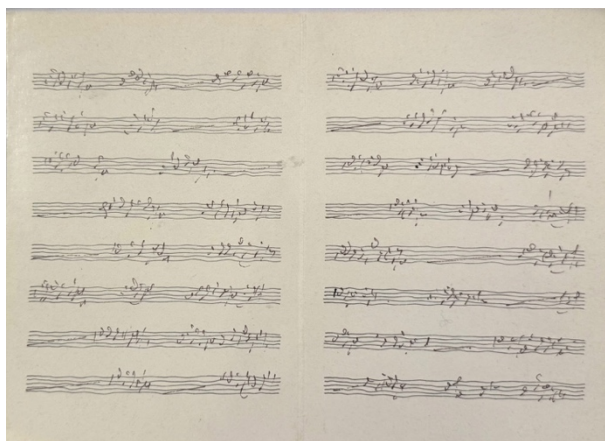


fig. 6 Betty Danon, *In Perù si parla Quechua*, cartoncino pentagrammato per la mostra *Io & gli Altri*, 1977, courtesy Archivio Danon Osnago e Galleria Tiziana Di Caro.

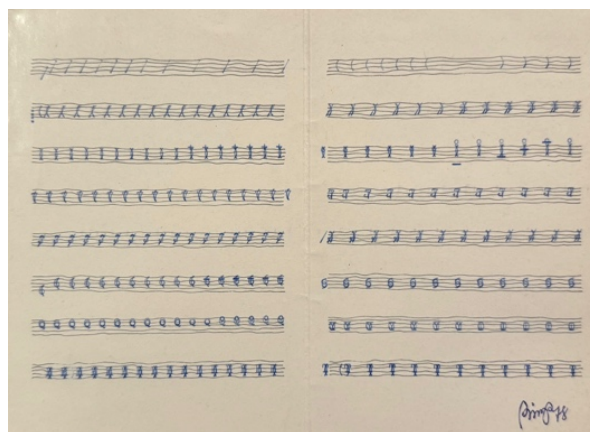


fig. 7 Tomaso Binga, *Dattilocodice*, cartoncino pentagrammato per la mostra *Io & gli Altri*, 1978, courtesy Archivio Danon Osnago e Galleria Tiziana Di Caro.

⁴⁶ La citazione dell'opera di Cavellini si trova sull'intervento che l'artista ha inviato per *Io & gli Altri*, conservato presso l'Archivio Betty Danon a Osnago (LC).

A consacrare il lavoro di Betty Danon tra i progetti di arte postale è anche Jean Brown, assidua corrispondente dell'artista nonché collezionista di uno dei più importanti archivi su Fluxus e la mail art, oggi conservato al Getty Research Center di Los Angeles, che in una lettera del 2 ottobre 1979 le scrive: «Dear Betty – this morning I received the notice of your exhibition at Galleria Appollinaire [sic]. It is most striking, and the concept is a beautiful one. It includes so many others, so that its continuum is part of what Robert Filliou calls the Eternal Network, a phrase I like so much I have adopted it and use it».⁴⁷ Con questa espressione l'artista francese intendeva una comunità globale che si scambia idee, lavora insieme in dialogo tra loro, si incontra “*via air mail*” – frase che si trova spesso sulle buste da lettera degli artisti postali – non riuscendosi a volte a incontrare dal vivo, ma soprattutto è l'incontro di artisti il cui «purpose of art was to make life more important than art»;⁴⁸ tutti elementi condivisi e replicati anche nel progetto di Betty Danon, con il quale è riuscita a ricreare una rete eterna, orizzontale e democratica di comunicazione e a unire tra loro diversi artisti accomunati dalla medesima energia creativa e dalla voglia di sperimentare oltre i circuiti convenzionali dell'arte.

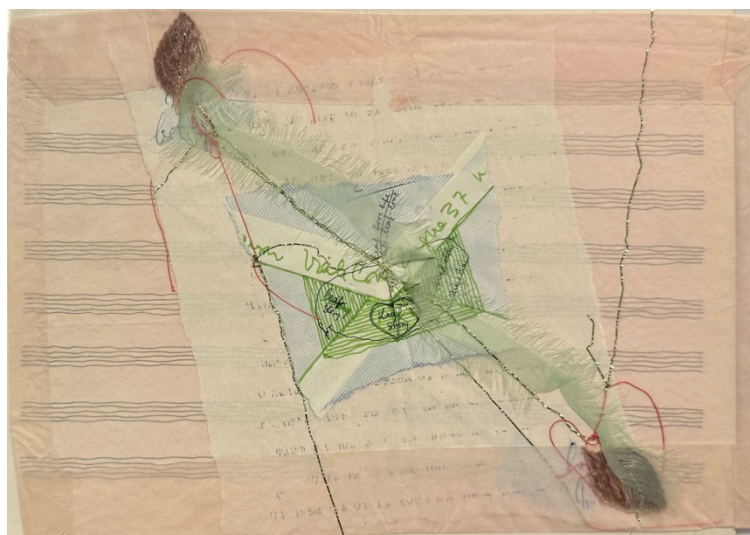


fig. 8 Amelia Etlinger, senza titolo, cartoncino pentagrammato per la mostra *Io & gli Altri*, [1977-1979], courtesy Archivio Danon Osnago e Galleria Tiziana Di Caro.

Conclusioni

L'esposizione *Io & gli Altri* si è chiusa il 31 ottobre 1979 e, diversamente dallo spirito con cui è nato e si è sviluppato il progetto, non ha ottenuto i consensi sperati. Molte sono state le critiche, sia alla galleria che a Betty Danon, accusata anche di essersi

⁴⁷ MART, Fondo Betty Danon, Dan.I.1.12.1.10, Lettera di Jean Brown a Betty Danon, 2 ottobre 1979.

⁴⁸ Ken Friedman, “The Eternal Network”, in Welch, *Eternal Network*, 1995, p. XV.

presa dei meriti non suoi, esponendo opere realizzate da altri.⁴⁹ A seguito di quanto successo, vedendo tradito il senso stesso del suo lavoro, l'artista abbandonerà il circuito dell'arte contemporanea, non esponendo più in mostre personali, e deciderà di dedicarsi all'arte in maniera privata, lontana dai riflettori, per recuperare il concetto di comunità globale che aveva sperimentato nella preparazione di *Io & gli Altri*.⁵⁰

Il 1979 conclude la prima fase artistica del percorso di Danon e ne inaugura una seconda, che durerà fino alla sua morte nel 2002, contraddistinta quasi esclusivamente dalla mail art. Grazie ai contatti avuti da Robin Crozier e dai tanti altri che ha reperito durante gli anni, l'artista dà vita a un proprio network mail artistico riuscendo a comprendere a pieno il significato intimo di questo nuovo modo di fare arte:

«Non si trattava del solito “cambio di lavori” tra artisti – invece i lavori dovevano stabilire e sviluppare un vero scambio di comunicazione. [...] serviva non solo a scambiarsi messaggi, ma allo stesso tempo a stimolare l'altro presente in ognuno di noi nella sua creatività, fargli fare quello che altrimenti non avrebbe fatto. Forse non tutti l'intendevano così, non tutti necessariamente dovevano essere bravi, avevano però l'opportunità di esprimersi democraticamente, scavalcando le vie obbligatorie delle gallerie».⁵¹

In un continuo scambio di opere, idee, confidenze, Betty Danon giunge a una nuova fase della sua carriera, caratterizzata dalla ripresa del colore nelle opere degli anni Ottanta⁵² e dall'adozione di *Rainbowland*, il paese dell'arcobaleno, per i suoi francobolli, timbri e collage sulle lettere che spedisce ai suoi assidui corrispondenti; tra questi si annoverano il C.D.O. di Parma, Robin Crozier, David Drummond Milne, Scott Helmes, Vittore Baroni, Pete Spence e soprattutto David Cole. Come scrive in una lettera a Pete Spence di aprile 1986, «From each correspondent I take something different and to each one I give something new unknown until then even to myself. Now, wouldn't that be a definition for

⁴⁹ La questione della paternità di opere di mail art di questo tipo è stata discussa anche da Ulises Carrión che, in una raccolta di scritti del 1980, afferma: «The case of the assemblings reveals one of the problems of both the books quoted and the assemblings themselves, that has not yet been solved: whether those publications based on various postal exchanges must be seen as a compilation of individual works from the participants, or alternatively, that the only and real author of the work is the individual who conceives, coordinates and realizes the project» (Ulises Carrión, *Second Thoughts*, VOID Distributions, Amsterdam, 1980, p. 29).

⁵⁰ Come conseguenza di questa scelta, anche *Io & gli Altri* non sarà mai più esposto e l'obiettivo iniziale di presentare il volume sfuma. L'unico riallestimento, fino a ora, c'è stato solo nel 2019 in occasione della mostra collettiva *Il soggetto imprevisto. 1978 Arte e Femminismo in Italia*, a cura di Marco Scotini e Raffaella Perna, Milano, FM Frigoriferi Milanese, 4 aprile-26 maggio 2019. Un breve video della mostra, in cui si intravede anche l'opera di Betty Danon, è disponibile al link: <<https://flash---art.it/2019/07/il-soggetto-imprevisto-1978-arte-e-femminismo-in-italia/>> (4/25).

⁵¹ MART, Fondo Betty Danon, Dan.II.1.3.1.6, Betty Danon, *Da Rainbowland con amore e con 100 domande* (1982), estratto da *La vita dietro all'opera*, testi dattiloscritti al computer.

⁵² Oggi il lavoro di Betty Danon è rappresentato dalla Galleria Tiziana Di Caro a Napoli che dal 2017 sta presentando il corpus delle sue opere. Nel 2022 e nel 2024 sono state inaugurate, presso i suoi spazi, due mostre sulla produzione degli anni Ottanta, dai titoli *For the Grey Days Only* e *Tra segno e sogno*.

“communication”?». ⁵³ L'esperienza di *Io & gli Altri* costituisce il culmine della necessità di comunicazione di Betty Danon, emersa già nelle *Partiture* degli anni Settanta, ma contraddistinta ora da una maggiore libertà espressiva e dalla volontà di far parte di una comunità artistica globale da cui ricevere stimoli e lasciarsi ispirare nella creazione di opere giocose, creative e spontanee.

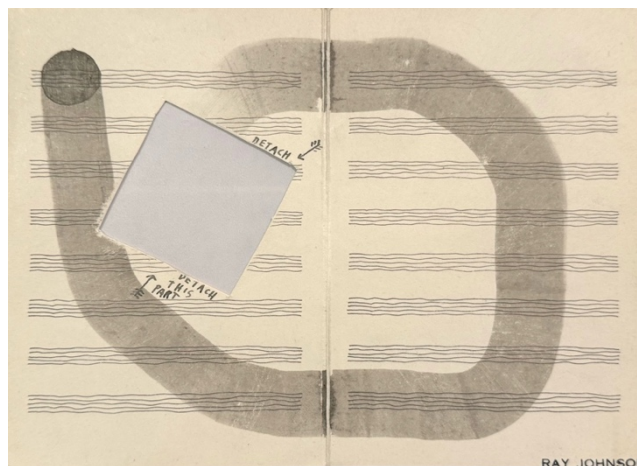


fig. 9 Ray Johnson, senza titolo, cartoncino pentagrammato per la mostra *Io & gli Altri*, [1977-1979], courtesy Archivio Danon Osnago e Galleria Tiziana Di Caro.

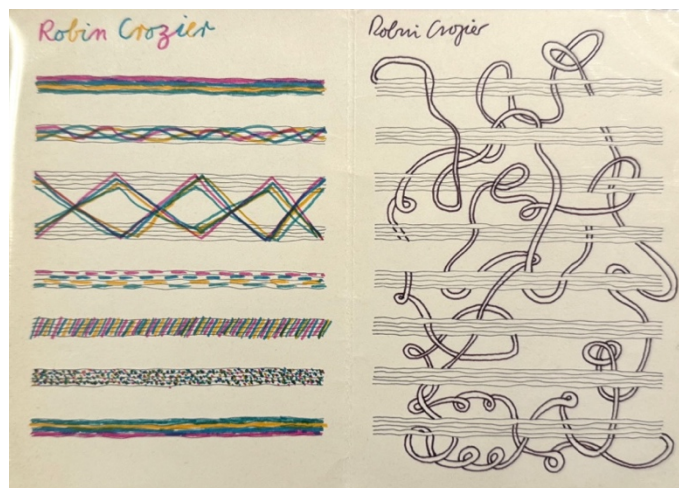


fig. 10 Robin Crozier, senza titolo, cartoncino pentagrammato per la mostra *Io & gli Altri*, [1977-79], courtesy Archivio Danon Osnago e Galleria Tiziana Di Caro.

⁵³ MART, Fondo Betty Danon, Dan.I.1.10.1.2.5, Lettera di Betty Danon a Pete Spence, 20 aprile 1986. Il network di mail art di Betty Danon è interamente conservato nel suo fondo d'archivio, diviso per mittente e per data, dal 1977-78 circa fino ai primi anni Duemila; uno dei primi documenti attestanti l'ingresso dell'artista nel network di arte postale risale al dicembre 1977 quando, nello stesso periodo in cui stava progettando *Io & gli Altri*, riceve la sua prima unità del progetto *Mohammed* di Plinio Mesciulam, la numero 27, con convocazione di Rolando Mignani (MART, Fondo Betty Danon, Dan.I.12.2.1).

Michelangelo Pistoletto nella Bay Area di San Francisco: mostre, azioni e installazioni

Roberta Minnucci

In the early months of 1980, Michelangelo Pistoletto held exhibitions and events across the San Francisco Bay Area, including *Rags* at the Berkeley Art Museum—the first U.S. showing of *Venus of the Rags*—and the performance *Venus and the Big Dipper*. Engaging with new audiences and contexts, Pistoletto established a profound and productive dialogue with the new cultural and social context. Drawing on unpublished archival sources, the article examines how travel functioned as a tool for artistic exploration and renewal during his Bay Area stay.

[Michelangelo Pistoletto; Venere / Venus; Stracci / Rags; Performance; San Francisco]

Biografia dell'autrice

Roberta Minnucci è Guest Fellow alla Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Planck per la Storia dell'Arte, dove in precedenza è stata Postdoctoral Fellow. Ha conseguito un Dottorato di ricerca presso l'Università di Nottingham con una tesi sul rapporto dell'Arte Povera con il passato. La sua ricerca esamina l'arte italiana dagli anni Sessanta in poi, con una particolare attenzione per pratiche performative e approcci femministi, identità artistica e dialogo internazionale. Ha ricevuto borse di ricerca dalla Getty Foundation, dalla British School at Rome e da Magazzino Italian Art, dove è stata Scholar-in-Residence (2022-2023). Ha pubblicato su riviste internazionali (*Art History*, *Art Journal*, *IKON*, *Journal of Iconographic Studies*) e volumi collettanei (*Art and Intimacy in Modern Italy*, *Entangled Lives*, Bloomsbury, 2025; *Visual Culture of Post-Industrial Europe*, Amsterdam University Press, 2024). È autrice del libro *Ritagliare l'astrazione. I collage di Carla Badioli* (Arbor, 2022).

Tra il 1979 e il 1980 Michelangelo Pistoletto risiedette in maniera continuativa negli Stati Uniti, dove si trasferì con la compagna e collaboratrice Maria Pioppi e le figlie per un lungo e produttivo soggiorno in diverse città del sud e dell'ovest del paese.¹ In queste aree, che sfuggivano all'attrazione centripeta di New York, capitale dell'arte a livello nazionale e globale, l'artista realizzò mostre, installazioni e azioni. A differenza dei primi soggiorni risalenti agli anni Sessanta durante i quali, considerato nell'ambito della Pop Art e vicino a galleristi del calibro di Ileana Sonnabend e Leo Castelli, aveva esposto esclusivamente i suoi *Quadri Specchianti*, questo viaggio itinerante vede Pistoletto impegnato a instaurare un dialogo più profondo e autentico con il contesto sociale e culturale statunitense. Quando l'artista approda di nuovo oltreoceano, ha ormai maturato una ricerca che si è sviluppata in diverse direzioni: dalle azioni performative e collaborative alla scultura, dalle installazioni al teatro di strada. Tali territori verranno ulteriormente esplorati durante il soggiorno tra il 1979 e il 1980 e, nel processo di scambio e interazione con il contesto statunitense, si caricheranno di nuovi significati e valori. Analizzando un capitolo circoscritto del biennio in esame, il presente contributo propone una prima indagine critica, basata su inedite fonti primarie, delle mostre e delle azioni presentate da Pistoletto tra gennaio e marzo del 1980 nella Bay Area di San Francisco, dimostrando come nel viaggio l'artista trovi nuovi stimoli per sviluppare la propria ricerca secondo inedite prospettive e chiavi di lettura, in un contesto straniero che diventa fonte preziosa di inaspettati dialoghi.²

È significativo evidenziare come il progetto di Pistoletto venga considerato di rilevanza nazionale per gli Stati Uniti, in quanto finanziato parzialmente dal National Endowment for the Arts, un'agenzia facente capo al governo federale volta a promuovere la realizzazione di progetti di eccellenza artistica e la partecipazione pubblica a iniziative culturali. L'artista si serve di questa opportunità per presentare e creare opere che spaziano dai ben conosciuti *Quadri Specchianti* a lavori tridimensionali più recenti, da installazioni ad azioni partecipative. Il soggiorno nella Bay Area all'inizio del 1980 costituisce l'ultima tappa di un viaggio iniziato l'anno precedente, quando Pistoletto presentò al Rice Museum di Houston, Texas, alcuni *Quadri Specchianti* insieme ad altre opere e installazioni.³ Seguendo un itinerario che attraversa il sud del paese da

¹ Vorrei esprimere la mia profonda riconoscenza a Magazzino Italian Art, che ha reso possibile lo svolgimento di questa ricerca durante la mia residenza, e a Marco Farano dell'Archivio Pistoletto per il prezioso dialogo e supporto archivistico.

² La Bay Area comprende nove contee che circondano l'area della baia di San Francisco ed è la quinta area metropolitana degli Stati Uniti. Il materiale d'archivio analizzato è conservato presso il Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive di Berkeley e Archivio Pistoletto di Cittadellarte – Fondazione Pistoletto di Biella. Al fine di fornire una completa ricostruzione degli eventi, oltre al materiale archivistico si è fatto ricorso a interviste pubblicate in cataloghi di mostre e periodici. L'uso della fonte orale nell'ambito della storia dell'arte contemporanea rappresenta un approccio metodologico consolidatosi in ambito anglosassone a livello istituzionale. Alcuni esempi a tal proposito sono: l'Artist Oral History Initiative degli archivi del Museum of Modern Art (MoMA, New York), l'Oral History Program degli Archives of American Art (The Smithsonian Institution, Washington DC), e l'Oral History Collection della Slade School of Fine Art, University College London (UCL, Londra).

³ *Michelangelo Pistoletto: Mirror-Works*, Houston, Rice Museum, 16 febbraio - 15 aprile 1979. Oggi non più esistente, il museo, spazio espositivo della Rice University, era nato come struttura temporanea nel 1969 grazie all'interessamento dei collezionisti e mecenati John e Dominique de Menil. Per maggiori dettagli si

occidente a oriente, l'artista si reca successivamente in Georgia, ad Atlanta, per un progetto partecipativo e multidisciplinare dal nome di *Creative Collaborations* che creerà una vibrante sinergia con la popolazione locale. In veste ufficiale di artista in residenza della città di Atlanta, sponsorizzato dal Dipartimento degli Affari Culturali e presentato ufficialmente alla comunità e alla stampa dal sindaco Maynard Jackson, Pistoletto è accompagnato, oltre che da Maria Pioppi e dalle figlie Petra e Armona, da collaboratori di fiducia quali il regista teatrale e attore Lionello Gennero, il compositore americano Morton Feldman, e il musicista jazz Enrico Rava.⁴ Guidata per la prima volta da un sindaco afroamericano, Atlanta era una città caratterizzata da una complessa composizione sociale e stava vivendo una fase di forte fermento culturale che fu ulteriormente alimentato dalla presenza di Pistoletto, che coinvolse con la propria squadra la popolazione e gli artisti locali in creazioni artistiche, musicali e partecipative. Oltre al progetto *Creative Collaborations*, nello stesso stato l'artista presentò una mostra al Georgia Art Museum di Athens con installazioni *site-specific* e opere create utilizzando il mobilio recuperato in giro per la città.⁵ Alla fine del 1979 la mostra al Los Angeles Institute of Contemporary Art (LAICA) inaugura l'attività dell'artista italiano in California presentando, oltre ad alcuni *Quadri specchianti*, un nucleo di opere meno note al pubblico statunitense come gli *Oggetti in meno* e i *Plexiglass*.⁶ È con l'inizio del nuovo anno, il 1980, che Pistoletto, stabilitosi in zona con la sua famiglia, darà il via a una serie di importanti iniziative nella Bay Area di San Francisco. Questa porzione geografica degli Stati Uniti vantava una ricca storia sociale e culturale: a partire dagli anni Cinquanta San Francisco era stata il centro nevralgico della Beat Generation, mentre il decennio successivo aveva visto la forte presenza nell'area del movimento Hippy, l'emergere della contestazione giovanile e studentesca – con le proteste alla University of California di Berkeley che aprirono la strada al '68 – e delle battaglie per i diritti

veda Mimi Crossley, "Artists at work. Pistoletto's mirror paintings", *The Houston Post*, 9 febbraio 1979, p. 10; Mimi Crossley, "Michelangelo Pistoletto: Mirror-Works", *The Houston Post*, 23 febbraio 1979, p. 12.

⁴ Pistoletto promuove una collaborazione artistica anche all'interno del proprio nucleo familiare, come si evince dall'opera *Family Work* (1979), costituita da quattro dipinti, realizzati insieme alla compagna Maria Pioppi e alle figlie Petra e Armona, posti in dialogo con gli elementi architettonici del City Hall di Atlanta, dove si tenne la conferenza stampa in cui il sindaco presentò ufficialmente la residenza artistica di Pistoletto e il suo progetto *Creative Collaborations*. Anne Livet, "Michelangelo Pistoletto. The Same Thing Only Different", *Contemporary Art Southeast*, n. 2, 1979, p. 23. Maria Pioppi, che fu protagonista di molte azioni e opere a firma di Pistoletto, aveva studiato all'Accademia di Belle Arti di Roma tra il 1956 e il 1959 insieme a Jannis Kounellis e Pino Pascali. Traferitasi in Iran, dove aveva vissuto dal 1961 al 1965, una volta tornata a Roma aveva lavorato nelle gallerie La Tartaruga di Plinio de Martiis e Arco d'Alibert di Mara Coccia. Conosce Pistoletto nel 1967 e si trasferisce con lui a Torino subito dopo, diventando, oltre che sua compagna di vita, un'attiva interlocutrice e collaboratrice dell'artista. Si veda "Maria Pioppi in conversazione con Silvia Eiblmayr", in Matthias Dusini e Silvia Eiblmayr (a cura di), *Michelangelo Pistoletto. Azioni Materiali*, König, Köln, 1999, pp. 179-185. Le informazioni aggiuntive riguardanti le vicende biografiche e professionali di Maria Pioppi sono state fornite dall'Archivio Pistoletto. Per un approfondimento sull'interrelazione tra legami personali e artistici nel contesto italiano, si rimanda a Sharon Hecker e Teresa Kittler (a cura di), *Art and Intimacy in Modern Italy. Entangled Lives*, Bloomsbury, London, 2025.

⁵ *Furniture Environment*, Athens, Georgia Museum of Art, 15 aprile - 10 maggio 1979. Ad Athens Pistoletto realizza anche l'azione *Walking Art*.

⁶ "Pistoletto", *LAICA Newsletter*, n. 60, dicembre 1979. Il titolo della mostra, *Minus Objects*, non riflette l'eterogeneità delle opere esposte. *Minus Objects*, Los Angeles, Los Angeles Institute of Contemporary Art (LAICA), 15 dicembre 1979 - 18 gennaio 1980.

civili e delle minoranze. A questo attivismo politico e sociale corrispondeva una scena artistica altrettanto vivace, che si differenziava da quella newyorkese per diversi aspetti. Mentre, sulla East Coast, New York deteneva un indiscusso monopolio culturale e rivolgeva lo sguardo all'Europa, la West Coast era caratterizzata da un marcato policentrismo culturale e, affacciata sul Pacifico, guardava più ai paesi asiatici e quelli del Sud America. Questa scena artistica diffusa aveva i propri centri principali a San Francisco, Oakland e Berkeley, ma comprendeva anche realtà minori come Palo Alto, San Bruno, Los Altos, fino a San Jose. Le più importanti e prestigiose istituzioni museali si concentravano nei maggiori centri cittadini, con l'Oakland Museum e, a San Francisco, The Mexican Museum, il M.H. de Young Memorial Museum (oggi de Young Museum), e il San Francisco Museum of Modern Art. A queste si affiancavano importanti accademie e università, quali il California College of Arts and Crafts a Oakland, il San Francisco Art Institute, la University of California a Berkeley e la Stanford University. Una scena istituzionale a cui si aggiungeva, inoltre, un ingente numero di gallerie private e di spazi sperimentali dove trovavano posto le nuove tendenze come performance e installazioni, ultimo capitolo della scena artistica della West Coast dopo arte concettuale, pittura astratta e Funk Art.⁷ Quando Pistoletto arriva nella Bay Area all'inizio del 1980, era ancora forte l'eco del successo della monumentale opera *The Dinner Party* (1974-1979) presentata per la prima volta da Judy Chicago l'anno precedente al San Francisco Museum of Modern Art.⁸ Nel contesto policentrico ed eterogeneo della zona della Bay Area, l'artista italiano si inserisce dando vita a una serie di iniziative che promuoveranno un interessante dialogo tra quattro luoghi di diversa vocazione: lo University Art Museum di Berkeley, lo spazio sperimentale 80 Langton Street a San Francisco, il centro commerciale Mayfield Mall a Palo Alto, e il San Francisco Museum of Modern Art. Il primo evento espositivo, presentato allo University Art Museum di Berkeley, è di particolare importanza per comprendere diversi punti chiave: le specifiche circostanze che generarono tale progetto, la ricezione dell'Arte Povera e del lavoro di Pistoletto negli Stati Uniti sul finire degli anni Settanta, e le modalità tramite cui l'artista interagì con i diversi contesti. Michael Auping, curatore dello University Art Museum di Berkeley, incontrò per la prima volta Pistoletto nel 1978 a New York, nel loft di Soho di Stephen Reichard e Anne Livet, consulenti d'arte *ante litteram* impegnati a tessere una fitta rete di relazioni tra artisti, galleristi e musei. Auping ricorda che in quel periodo le notizie sull'Arte Povera che giungevano dall'Italia stavano arrivando sempre più numerose negli Stati Uniti, dove si credeva che il gruppo, le cui opere si conoscevano principalmente attraverso riproduzioni fotografiche in bianco e nero, fosse una sorta di versione europea del Post-minimalismo americano.⁹ Fu Reichard a convincere Auping del contrario,

⁷ Per approfondimenti si rimanda a Thomas Albright, *Art in the San Francisco Bay Area 1945-1980. An Illustrated History*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1985; *Art Around the Bay. A Guide to Art Galleries and Museums in the San Francisco Bay Area*, Trumpetvine Press, Cupertino, 1990.

⁸ Judy Chicago, *The Dinner Party*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 14 marzo - 17 giugno 1979.

⁹ «From grainy black-and-white photos, it [Arte Povera] appeared to be a European version of American post-Minimalism. Stephen assured me that it wasn't, and that Americans needed to see Art Povera in the flesh to understand it, hence he and Anne's initiative to set up an American itinerary for Pistoletto, who many consider to be the founding father of the movement» Michael Auping, "Society and Surface: Two Interviews with

insistendo sulla necessità di mostrare al pubblico americano l'Arte Povera dal vivo. A tal fine, era sua intenzione organizzare insieme a Livet un programma itinerante che avrebbe portato Pistoletto, considerato il "padre fondatore" del movimento, in giro per gli Stati Uniti, progetto che si realizzò lungo l'arco di un biennio (1979-1980) denso di iniziative.¹⁰ È interessante evidenziare come, se si prende per vera la testimonianza di Auping, l'Arte Povera sia oggetto di una ricezione dilazionata lungo il decennio degli anni Settanta, decennio particolarmente significativo nelle vicende del gruppo, dal momento che era iniziato con il suo dissolvimento decretato da Germano Celant nel 1971.¹¹ Il critico genovese era stato in prima linea nel lancio del gruppo oltreoceano, pubblicando nel 1969 il volume *Art Povera*, parte di un piano di promozione editoriale a cui non si accompagnò, tuttavia, un parallelo programma espositivo.¹² Bisognerà infatti aspettare il 1985 per la prima mostra collettiva negli Stati Uniti, *The Knot: Arte Povera at P.S.1*, presentata a New York dallo stesso Celant.¹³ Nel biennio qui esaminato il viaggio transatlantico di Pistoletto, considerato uno degli indubbi protagonisti dell'Arte Povera, acquista di conseguenza, almeno nelle intenzioni di Auping e Reichard, un significato di particolare valore per la conoscenza del movimento nel territorio nord-americano. Bisogna notare, tuttavia, che l'ottica degli addetti al mondo dell'arte era molto lontana da quella del pubblico e dello stesso Pistoletto, che non nominò mai l'Arte Povera in relazione alle iniziative realizzate durante il suo soggiorno tra il 1979 e il 1980.

Le basi per la realizzazione della prima mostra nella Bay Area di San Francisco iniziano a essere gettate già all'inizio del 1978, quando Reichard scrive a James Elliott, direttore del museo di Berkeley, ringraziandolo per l'accoglienza riservata a Pistoletto e Pioppi durante la loro visita a San Francisco di alcuni mesi prima, nel novembre del 1977, aggiungendo: «dal viaggio è emerso chiaramente che, tra le opere di Michelangelo, si conoscono soltanto i Quadri specchianti. [Pistoletto] spera di rimediare a ciò attraverso la realizzazione di installazioni in loco e ambientali, e sarebbe grato di avere una tale opportunità presso lo University Art Museum. Le scrivo, quindi, chiedendo di prendere

Michelangelo Pistoletto", in *Michelangelo Pistoletto. Mirror Paintings*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2011, p. 50. Sebbene tale testimonianza rimanga dell'ambito dell'individualità, evidenza dei punti di particolare interesse, come ad esempio la conoscenza dell'Arte Povera attraverso la fonte fotografica, verosimilmente legata alla diffusione del libro di Celant apparso negli Stati Uniti nel 1969 (Germano Celant, *Art Povera*, New York-Washington, Praeger Publishers, 1969).

¹⁰ Auping, "Society and Surface", 2011, p. 59.

¹¹ Per una cronologia dell'Arte Povera, si veda Germano Celant (a cura di), *Arte Povera. Storia e storie*, Electa, Milano, 2011.

¹² Celant, *Art Povera*, 1969. In quegli stessi anni (1967-1970) Celant si fece promotore di un programma espositivo volto a promuovere l'Arte Povera principalmente a livello nazionale, mentre il contesto internazionale fu raggiunto grazie al progetto editoriale del 1969 con il già citato volume che fu pubblicato in diverse lingue (italiano, inglese, tedesco) in Italia, nel Regno Unito, negli Stati Uniti e in Germania. Per una ricostruzione degli eventi espositivi e per una cronistoria dell'Arte Povera si rimanda a Celant, *Arte Povera* 2011. Tra gli anni Sessanta e Settanta i singoli artisti del gruppo furono tuttavia presenti con diverse mostre negli Stati Uniti. Si veda: Lara Conte, "Percorsi attraverso l'Arte Povera negli Stati Uniti. 1966-1972", in Celant, *Arte Povera* 2011, pp. 328-349; Raffaele Bedarida, *Exhibiting Italian art in the United States from Futurism to Arte Povera "Like a Giant Screen"*, Routledge, New York, 2022, pp. 164-216.

¹³ *The Knot: Arte Povera at P.S.1*, a cura di Germano Celant, New York, P.S.1 The Institute for Art and Urban Resources, 6 ottobre - 15 dicembre 1985.

[questa proposta] in considerazione». ¹⁴ Pistoletto, dunque, aveva già fatto visita al museo che, come riporta Reichard, era stato quello che l'artista aveva più apprezzato tra quelli visti. ¹⁵ Non vengono forniti dettagli su come questo viaggio rese l'artista consapevole della scarsa conoscenza, da parte del pubblico americano, dell'eterogeneità della propria opera, ma è significativa l'intenzione di porre rimedio a tale parziale ricezione. È anche importante considerare che Pistoletto non era assolutamente un novizio nel contesto artistico americano. Al contrario, era stato tra i primi artisti non solo in Italia, ma in Europa a essere rappresentato da una galleria prestigiosa e potente quale quella di Leo Castelli, da cui però l'artista si era progressivamente allontanato durante la seconda metà degli anni Sessanta. In questo decennio Pistoletto aveva esposto al Walker Art Center di Minneapolis, alla Kornblee Gallery di New York, alla Hudson Gallery di Detroit, e alla Albright Knox Art Gallery di Buffalo. ¹⁶ Nel decennio successivo era stato quasi assente nella scena statunitense, con due sole apparizioni, nel 1974, alla Sidney Janis Gallery e Castelli Graphics. Il ritorno alla fine degli anni Settanta costituisce dunque per l'artista un'importante occasione per far conoscere oltreoceano l'interdisciplinare sperimentazione artistica a cui si era dedicato negli anni precedenti, insieme a nuclei di opere che avevano avuto poca visibilità negli Stati Uniti. Queste premesse possono far meglio comprendere la decisione di esporre, alla mostra dello University Art Museum di Berkeley, intitolata *Rags*, i lavori realizzati con gli stracci alla fine degli anni Sessanta, opere che Reichard considerava fondamentali per la nascita dell'Arte Povera. ¹⁷ Tale scelta è motivata non soltanto dal fatto che questo corpus di opere non era mai stato presentato negli Stati Uniti, ma anche dal legame con la città ospitante. La University of California di Berkeley era stata un precoce laboratorio di attivismo sociale, politico e culturale che gettò le basi per la diffusione globale delle proteste studentesche del 1968. A tal proposito, Pistoletto affermò: «Berkeley ha una tradizione vivace, è un posto dove nel '68 esisteva un movimento vitale e innovativo. Era giusto che il lavoro che ho fatto nel '68 fosse presentato lì». ¹⁸ In quello stesso anno, ad Amalfi, Pistoletto aveva partecipato ad *Arte Povera+Azioni Povere* creando, all'interno della sede degli Arsenali, delle opere con degli stracci che aveva portato da Torino e che normalmente utilizzava per pulire i suoi *Quadri Specchiati*. ¹⁹

¹⁴ «From the trip, it was clear, that of Michelangelo's work, only the Mirror paintings are known. He hopes to remedy this through the realization of on-site installation and environments, and would be grateful for such an opportunity at the University Art Museum. Therefore, I am writing to ask for your consideration». Berkeley, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive (d'ora in poi BAMPFA Archives), Stephen Reichard, Lettera a James Elliott, 15 febbraio 1978. Dove non diversamente specificato, le traduzioni sono dell'autrice.

¹⁵ «Michelangelo was most enthusiastic about Berkeley out of all the museums he visited in 1977», BAMPFA Archives, Stephen Reichard, Lettera a James Elliott, 9 febbraio 1979.

¹⁶ Per maggiori dettagli si rimanda a: Bianca Pedace, *Interrelazioni tra l'arte italiana e gli Stati Uniti (1963-1971)*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2018, pp. 109-213.

¹⁷ «These works are basic to the beginning of arte povera in Italy», BAMPFA Archives, Stephen Reichard, Lettera a James Elliott, 27 agosto 1979.

¹⁸ Michelangelo Pistoletto, «Intervista di Marjorie Welish», *Flash Art*, n. 100, novembre 1980, p. 29. Per il legame tra le opere e il contesto politico del '68 si veda anche Claire Gilman, «Il teatro oggettuale di Pistoletto», in Carlos Basualdo (a cura di), *Michelangelo Pistoletto: da uno a molti, 1956-1974*, Electa, Milano, 2011, p. 115.

¹⁹ *Arte Povera+Azioni Povere*, a cura di Germano Celant, Amalfi, Arsenali dell'Antica Repubblica, 4-6 ottobre 1968.

Vista l'importanza di questi lavori inizialmente presentati ad Amalfi per un'adeguata comprensione della mostra di Berkeley e di altri eventi presentati da Pistoletto nella Bay Area di San Francisco, una breve digressione sulla partecipazione dell'artista ad *Arte Povera+Azioni Povere* si rende necessaria. Pistoletto ricorda che, al suo arrivo, l'unico spazio espositivo rimasto libero all'interno degli Arsenali era parzialmente occupato da alcuni resti romani che egli decise di incorporare in diverse opere, mettendoli in dialogo con gli stracci.²⁰ In altri lavori fu la luce, sia naturale che artificiale, a essere resa protagonista, come nella fila di candele disposte a terra (*Candele*, 1967) e nella *Tenda di lampadine* (1967) all'entrata degli Arsenali, composta da fili che scendevano dal soffitto reggendo delle lampadine accese. Tranne la *Sfera di giornali* (1966), posta all'interno di una gabbia metallica e ripresentata sotto il titolo di *Mappamondo*, tutte le opere erano state realizzate sul posto. In *Monumentino* (1968), su una pila di mattoni rivestiti da stracci l'artista pose una scatola di cartone semiaperta e una vecchia scarpa consumata.²¹ L'opera aveva fatto la sua prima apparizione ne *L'Uomo Ammaestrato*, uno spettacolo che Lo Zoo aveva messo in scena nell'estate nel 1968 nelle strade del paesino ligure di Vernazza, e che ripresenterà ad Amalfi.²² Fondato da Pistoletto nello stesso anno, Lo Zoo si configurava come una compagnia teatrale non convenzionale né rigidamente strutturata che coniugava la tradizione del teatro di strada con suggestioni diverse portate dai vari membri e collaboratori che includevano tra gli altri Maria Pioppi, l'attore Carlo Colnaghi, il poeta Gianni Milano, e il critico Henry Martin. Nelle rappresentazioni del gruppo, gli stracci, colorati e dalla forma plasmabile, erano degli elementi polifunzionali che creavano scenografie improvvisate e vestivano gli attori. Essi attraversano, in maniera trasversale e interdisciplinare, la produzione della fine degli anni Sessanta di Pistoletto, unendo vocazione scultorea e performativa. L'artista vi riconosce una potenzialità teatrale anche in sede espositiva, come si evince dalle parole con cui descrive il proprio spazio all'interno degli Arsenali: una «piccola scenografia», un «piccolo teatro».²³

A Berkeley, oltre un decennio dopo, nel 1980, alcune opere realizzate con gli stracci vengono esposte per la prima volta negli Stati Uniti nella mostra *Rags*, a cura di Michael Auping, all'interno della rassegna MATRIX.²⁴ Allo University Art Museum, Pistoletto sfruttò al meglio le possibilità offerte dalla stratificata e complessa architettura, basata su una dinamica scomposizione modulare a

²⁰ Per la testimonianza di Pistoletto, si veda Michelangelo Pistoletto, "Note di lavoro", in Germano Celant (a cura di), *Pistoletto*, Electa, Milano, 1976, p. 40. Le opere con rovine e stracci ad Amalfi sono: *Strada romana e stracci* (1968), *Capitello e stracci* (1968), *Sarcofago e stracci* (1968).

²¹ Gilman, "Il teatro oggettuale di Pistoletto", 2011, p. 109.

²² Michelangelo Pistoletto. *Il varco dello specchio: azioni e collaborazioni 1967-2004*, Fondazione Torino Musei, Torino, 2005, p. 82.

²³ "Michelangelo Pistoletto in conversazione con Germano Celant", in Germano Celant (a cura di), *Pistoletto*, Electa, Firenze, 1984, p. 73.

²⁴ *Rags*, Berkeley, University Art Museum, 16 gennaio - 2 marzo 1980. MATRIX è un programma di mostre monografiche dedicato all'arte contemporanea, creato nel 1978 dall'allora direttore James Elliott. Oltre a Pistoletto, ha coinvolto un grande numero di artisti importanti quali, tra gli altri, James Lee Byars, Willem de Kooning, Louise Bourgeois, Richard Serra, Joseph Cornell, Andy Warhol, Chuck Close, Eva Hesse, Nan Goldin, e Barbara Kruger.

ventaglio.²⁵ *La Venere degli Stracci* (*Venus of the Rags*, 1967) [fig. 1] venne disposta a ridosso di un angolo della balconata interna che si apriva sull'atrio, permettendo di essere osservata da diverse prospettive.²⁶



fig. 1 Michelangelo Pistoletto, *La Venere degli Stracci*, 1967.
Rags, Berkeley, University Art Museum, 16 gennaio-2 marzo
1980. Courtesy Archivio Pistoletto.

Nelle intenzioni dell'artista, la Venere si poneva in una relazione di contrasto piuttosto che di complemento con lo spazio espositivo, mentre gli stracci assumevano un'importanza maggiore, dimostrata dalla più imponente grandezza del mucchio rispetto a precedenti installazioni.²⁷ Questi scarti tessili erano stati recuperati per le strade di Berkeley, dai senzatetto della città:

«Gli stracci qui a Berkeley sono fantastici! Ci sono così tante persone bellissime che trasportano stracci nei carrelli della spesa, e ci sono mucchi di stracci ovunque su Telegraph Avenue. [...] Ho comprato alcuni stracci da loro, e alcuni di loro volevano donare stracci per i lavori di questa mostra. Sono nomadi che portano con sé i loro bellissimi colori, le bandiere di una società nomade».²⁸

²⁵ L'edificio dove ebbe sede lo University Art Museum fu progettato nel 1970 dall'architetto Mario Ciampi, insieme a Richard L. Jorasch e Ronald E. Wagner, in stile brutalista e venne dismesso nel 2014 per problemi strutturali. Rimesso in sicurezza, è oggi sede del Bakar BioEnginuity Hub. Il museo, rinominato Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive (BAMFA), ha attualmente sede in un ex edificio industriale in stile Art Déco rinnovato dall'architetto giapponese Tyo Ito.

²⁶ In riferimento alle opere esposte e azioni presentate da Pistoletto, nel presente testo si utilizzano i titoli in italiano, riportando tra parentesi i titoli in lingua inglese con cui furono originalmente presentate negli Stati Uniti.

²⁷ Pistoletto, "Intervista di Marjorie Welish", 1980, p. 29.

²⁸ «The rags here in Berkely are fantastic! There are so many beautiful people carrying rags in shopping carts, and there are piles of rags everywhere on Telegraph Avenue. [...] I bought some rags

L'artista, dunque, ingloba nei lavori esposti materiali trovati nel corso della sua esplorazione del tessuto urbano grazie all'incontro con persone del luogo, esperienze che contribuiscono direttamente al processo creativo e alla realizzazione dell'opera.²⁹ Le parole di Pistoletto dimostrano un genuino interesse umano nei confronti della comunità dei senza dimora di Berkeley, ma non fanno trapelare una consapevolezza più profonda del disagio della loro condizione, né dichiarati intenti di denuncia dei fattori sociali ed economici che ne sono stati la causa.³⁰ Sebbene questo si possa imputare alla scarsa conoscenza di Pistoletto, in quanto visitatore temporaneo, del contesto americano, si deve anche sottolineare come l'artista nella propria pratica artistica abbia sempre incluso temi sociali e politici senza però far mai propria la denuncia diretta. Nell'intervista citata, Auping sottolinea come la città di Berkeley abbia storicamente sostenuto, da sempre, persone con difficoltà economiche, mentali o di altro tipo, specificando come alcuni dei senza dimora della zona siano studenti che hanno abbandonato un percorso universitario.³¹ Per Pistoletto gli stracci rappresentano una povertà che acquista valore etico in una società alla continua ricerca del nuovo, diventando il simbolo di una civiltà del riciclo e del riuso che aveva segnato gli anni giovanili dell'artista, che ricorda quando gli stracci venivano messi da parte in ambito domestico.³² Questi materiali di scarto portano con sé una lunga storia di riutilizzo – si pensi agli straccivendoli, o cenciaioli, e la produzione di carta – ma nell'Italia della fine degli anni Sessanta sembrano anticipare lo spettro del *fast-fashion*, e allo stesso tempo suggerire, visti con gli occhi di oggi, un ritorno a quella vecchia tradizione nel recente sviluppo del riciclo tessile e del mercato dell'abbigliamento vintage.

L'intervista con Auping si rivela particolarmente interessante per capire come, nel contesto americano, Pistoletto debba necessariamente prendere posizione rispetto al suo rapporto con la Pop Art. Il curatore trova strano che Pistoletto si serva di stracci e vestiti vecchi, e sia considerato allo stesso tempo un artista Pop, prima ancora che questo movimento emergesse negli Stati Uniti. Pistoletto ribatte:

from them, and some of them wanted to donate rags for the pieces in this show. They are nomads carrying their beautiful colors, the flags of a nomadic society». Michelangelo Pistoletto intervistato da Michael Auping, 18 dicembre 1979, Berkeley. Pubblicato in Michael Auping, "Venus of the Rags", in Michael Auping, *30 Years: Interviews and Outtakes*, Modern Art Museum of Fort Worth, Fort Worth, 2007, p. 245.

²⁹ Gli stracci presi sul posto saranno però lasciati a Berkeley, e non seguiranno le opere (e gli stracci originali) a New York, dove i lavori verranno spediti dopo la fine della mostra. BAMPFA Archives, Stephen Reichard, Lettera a Michael Auping, 26 febbraio 1980.

³⁰ L'attuale emergenza dei senza dimora negli Stati Uniti ha le proprie radici proprio tra gli anni Settanta e Ottanta, e fu causata da diversi fattori concomitanti quali la deindustrializzazione, la transizione a un'economia terziaria, i tagli al welfare, l'aumento dei prezzi degli immobili con la gentrificazione, la riduzione delle abitazioni a basso costo, la scarsa remunerazione del lavoro, e l'abbandono da parte dello stato di pazienti con problemi di salute mentale in seguito alla chiusura delle strutture sanitarie preposte e dei veterani di guerra, inclusi quelli tornati dalla Guerra del Vietnam (1955-1975). Per approfondimenti, si rimanda a Joel Blau, *The Visible Poor. Homelessness in the United States*, Oxford University Press, Oxford, 1992, e Peter H. Rossi, *Down and Out in America. The Origins of Homelessness*, University of Chicago Press, Chicago, 1989.

³¹ Auping, "Venus of the Rags", 2007, p. 245.

³² *Ibidem*.

«Non sono sicuro di quando sia iniziato il Pop. Questa è una domanda per gli storici. Io uso molte immagini diverse. Non so se la mia arte possa essere definita Pop. Non penso di avere uno stile. Come gli stracci, ho molti stili. Tuttavia, sono stato in mostre che discutono del Pop. Poiché questa mostra è principalmente incentrata sugli stracci, non mi sento un artista Pop. Il Pop riguarda la prosperità, sempre proiettato verso un futuro sempre più nuovo. Gli stracci sono un enunciatore sulla povertà. Ma non voglio usarli in modo malinconico. Sono interessato alla bellezza e all'efficienza della povertà. Forse sono un artista Pop povero?».³³

Le categorie di diversità ed eterogeneità applicate agli stracci riflettono dunque anche la ricerca artistica di Pistoletto che, dopo il successo internazionale negli anni Sessanta dei *Quadri Specchiati*, e l'invito di Castelli a produrne ancora di più, si era ritirato in studio per un anno creando un intero gruppo di lavori (*Oggetti in meno*, 1965-1966) ispirati al concetto di anarchia stilistica, in opposizione a una nozione di stile come marchio standardizzato, riconoscibile e commerciale. Oltre a riflettere il carattere interdisciplinare della sua pratica artistica, gli stracci di Berkeley rappresentano, secondo Pistoletto, una trasposizione visiva di una diversità sociale fatta di comunità e classi diverse che convivono una accanto all'altra.³⁴ È probabilmente il nuovo contesto urbano e sociale di Berkeley, e lo scambio con la comunità dei senza dimora della città, a ispirare questa nuova lettura degli stracci in chiave sociologica; una lettura che, come si vedrà sotto, sarà ripresa e approfondita anche da Germano Celant nel saggio scritto per la mostra.

Come gli stracci, anche la *Venere* acquista nuovi significati nel contesto espositivo statunitense. Nella conversazione con Auping avvenuta poco prima dell'apertura della mostra, Pistoletto dichiara: «Per gli italiani, *Venere* è la Marilyn Monroe dell'antichità. Rappresenta un'idea statica di bellezza, una bellezza universale che ovviamente non esiste».³⁵ Seppur non citata direttamente, è chiaro che Pistoletto in questo caso pensi alla Marilyn Monroe di Andy Warhol, un'opera che diventò una vera e propria icona dell'arte contemporanea. La *Venere degli Stracci* ha acquisito, analogamente, lo stesso status all'interno dell'Arte Povera. Viene certamente ritenuta un'opera particolarmente importante anche per le mostre e azioni che Pistoletto presenta nella Bay Area, dal momento che viene scelta per il manifesto che annuncia i quattro eventi [fig. 2].³⁶ La fotografia, scatta da Paolo Pellion, risale a pochi anni

³³ «I'm not sure when Pop began. That's a question for the historians. I use many different images. I don't know if my art could be called Pop. I don't think of myself as having a style. Like the rags, I have many styles. However, I have been in exhibitions that discuss Pop. Since this exhibition is mostly about rags, I don't feel like a Pop artist. Pop is about prosperity, always moving forward to a newer and newer future. The rags are a statement about poverty. But I don't want to use them [the rags] in a melancholic manner. I am interested in the beauty and efficiency of poverty. Maybe I am a poor Pop artist?». *Ivi*, p. 246.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ «For Italians, Venus is the Marilyn Monroe of antiquity. She represents a static idea of beauty, a universal beauty that of course that not exist». *Ibidem*.

³⁶ Era in programma anche la pubblicazione di un catalogo, proposta dal direttore di LAICA Robert L. Smith, per documentare le diverse attività svolte da Pistoletto in California, che però non vide mai la luce. BAMPFA Archives, Robert L. Smith, Lettera a Michael Auping, 5 febbraio 1980.

prima, quando la Venere fu esposta alla mostra tenutasi al Museo Principe Diego Aragona Pignatelli Cortés di Napoli.³⁷



fig. 2 Manifesto con la *Venere degli stracci* che annuncia i quattro eventi presentati da Pistoletto nella Bay Area, 1980. Courtesy Archivio Pistoletto.

Era stato lo stesso Pistoletto a volere quell'immagine per il manifesto, avendo riscontrato una precisa analogia tra l'architettura neoclassica della villa napoletana e quella degli edifici istituzionali americani che aveva avuto modo di osservare durante il suo recente soggiorno.³⁸ La stessa Venere di Pistoletto era, inoltre, una replica di una scultura neoclassica, la *Venere con mela* di Bertel Thorvaldsen.³⁹ La didascalia del poster faceva diretto riferimento alla Venere di Berkeley, definendola una «recente traduzione» di quella esposta a Napoli. Nell'allestimento allo University Art Museum Pistoletto gioca con le possibilità offerte dal complesso spazio architettonico, servendosi degli spazi perimetrali e facendo degli stracci il filo conduttore della mostra, voci di un dialogo che prende vita da diversi punti di osservazione all'interno del museo.⁴⁰ Così la

³⁷ Michelangelo Pistoletto, Museo Principe Diego Aragona Pignatelli Cortés, Napoli, febbraio-marzo 1977.

³⁸ Pistoletto, "Intervista di Marjorie Welish", 1980, p. 29.

³⁹ Per uno studio iconografico della *Venere degli stracci*, si rimanda a Roberta Minnucci, "Heaps of Rags and Double Visions. The Interpretation of the Classical Venus in Arte Povera", *IKON. Journal of Iconographic Studies*, vol. 13, 2020, pp. 361-371.

⁴⁰ Pistoletto non ha a disposizione gli spazi espositivi normalmente deputati alle mostre per il suo progetto, ma quelli ricavati nei diversi piani all'interno della complessa architettura angolare del museo, oltre all'atrio. BAMPFA Archives, Michael Auping, Lettera a Michelangelo Pistoletto, 28 novembre 1979. In concomitanza con *Rags* di Pistoletto, il museo ospita nei suoi spazi principali altre due mostre: *Franz Marc: Pioneer of Spiritual Abstraction* e *The Face of China As Seen by Photographers & Travelers, 1860-1912*.

Venere degli stracci si colloca in relazione diretta con un'altra opera appositamente realizzata per la mostra e installata dalla parte opposta del museo, *Freccia di stracci* (*Arrow of Rags*, 1980) [fig. 3], costituita da una freccia di legno posta sopra una balconata ricoperta di stracci. A tal proposito l'artista dichiarerà: «Essi [gli stracci] conversano attraverso le balconate in cui sono posti. Le balconate del museo normalmente non sono usate per le esposizioni, [...] usandole ho creato una relazione con la nuova architettura [...]». ⁴¹ Il simbolo della freccia tornerà, come si vedrà, in altre opere realizzate durante il soggiorno americano, e vede qui una sua prima presentazione.



fig. 3 Michelangelo Pistoletto, *Freccia di stracci*, 1980. *Rags*, Berkeley, University Art Museum, 16 gennaio-2 marzo 1980. Courtesy Archivio Pistoletto.

La mostra *Rags* includeva anche *Orchestra di stracci* (*Orchestra of Rags*, 1968) [fig. 4], un'installazione multisensoriale con bollitori elettrici, i cui beccucci terminavano con dei richiami per uccelli, posti sotto delle lastre di vetro e circondati da mucchi di stracci. ⁴² All'accensione dei bollitori, l'opera si animava emulando i versi dei volatili, mentre il vapore inumidiva sia gli stracci, facendone percepire l'odore, che le lastre di vetro, dove si formavano delle goccioline d'acqua in seguito a condensazione. *Orchestra di stracci* era stata presentata per la prima volta nel dicembre 1968 presso il Deposito d'Arte Presente a

⁴¹ Pistoletto, "Intervista di Marjorie Welish", 1980, p. 29.

⁴² Pistoletto ha creato varie versioni di quest'opera, con i titoli di *Orchestre di stracci*, *Orchestra degli stracci* – *Il grande carro* e *Concerto di stracci*.

Torino, in occasione di una performance improvvisata da Lo Zoo insieme al collettivo Musica Elettronica Viva (MEV).⁴³



fig. 4 Michelangelo Pistoletto, *Orchestra di stracci*, 1968. *Rags*, Berkeley, University Art Museum, 16 gennaio-2 marzo 1980. Courtesy Archivio Pistoletto.

Nel museo di Berkeley, l'opera era silente per la maggior parte del tempo, presentata come installazione tridimensionale, ma veniva attivata due volte a settimana, ogni giovedì e sabato, dal 13:30 alle 15:00, quando, per usare un'espressione di Auping, i bollitori erano «in concerto».⁴⁴ Il curatore ne aveva predisposto anche un accurato piano di manutenzione, incaricando il personale del museo del regolare riempimento dei bollitori e dell'accensione dell'opera.⁴⁵ Seppur realizzata alcuni mesi dopo, l'opera veniva considerata da Pistoletto direttamente ispirata agli eventi di Amalfi, in quanto capace di ricreare, in sede espositiva, la stessa atmosfera di quei giorni di sperimentazione performativa e multidisciplinare.⁴⁶ Alcuni elementi dell'opera richiama direttamente quell'esperienza: oltre agli stracci, il fischietto per uccelli, che era stato utilizzato già ad Amalfi da Pistoletto.⁴⁷ Insieme alla mostra erano anche le *Colonne di stracci* (*Column of Rags*, 1968), pilastri di legno ricoperti da questi scarti tessili e

⁴³ Gilman, "Il teatro oggettuale di Pistoletto", 2011, p. 112. Per il Deposito d'Arte Presente si veda Robert Lumley, "Arte Povera in Turin: The intriguing case of the Deposito d'Arte Presente", in Francesco Manacorda e Robert Lumley (a cura di), *Marcello Levi: Portrait of a collector*, Hopefulmonster, Torino, 2005, pp. 89-107.

⁴⁴ BAMPFA Archives, Michael Auping, Lettera a Diane Dame, 15 gennaio 1980.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ "Michelangelo Pistoletto in conversazione con Germano Celant", 1984, p. 73.

⁴⁷ Michelangelo Pistoletto. *Il varco dello specchio*, 2005, p. 86.

legati alle diverse versioni dell'opera *Monumentino* (1968), di cui si parlerà meglio in seguito.⁴⁸

Nella mostra, oltre alle quattro opere con stracci, venne incluso anche un Quadro Specchiante, *Donna sdraiata* (*Reclining Woman*, 1967), concesso in prestito da Diana Fuller che ospitò inoltre negli spazi della propria galleria a San Francisco, durante gli stessi mesi, una personale di Pistoletto.⁴⁹ Il pubblico americano si sentì provocato dalle opere della mostra *Rags* e rispose senza mezze misure, sia con grande entusiasmo che con altrettanta ostilità, come si evince dai commenti riportati nell'album dei visitatori che si lasciarono, talvolta, anche andare a dei gesti imprevisi: «[...] una signora, guardando la Venere, si è tolta un golfino di lana rossa che indossava e l'ha buttato negli stracci. Penso fosse una buona risposta».⁵⁰ Il pieghevole della mostra riportava un testo di Germano Celant intitolato *A firmament of Rags* (*Un firmamento di stracci*), che lo stesso autore definì «piuttosto metaforico», preoccupandosi dell'accurata resa del significato in fase di traduzione dall'italiano all'inglese.⁵¹ Il critico avanza qui per la prima volta un'interpretazione degli stracci in chiave sociologica, lettura che verrà reiterata anche negli anni successivi e che fu probabilmente suggerita dalle azioni e dai commenti di Pistoletto stesso, che, come si è visto, aveva raccolto questi scarti in giro per la città e aveva guardato al mucchio come traduzione visiva della convivenza sociale.⁵² In queste opere Celant vede gli «stracci della società», che comprendono «i perversi, i coatti, i terzomondisti, le donne ed i prigionieri».⁵³

Mentre *Rags* è ancora in corso, Pistoletto presenta, il 26 gennaio 1980, un'azione nello spazio sperimentale 80 Langton Street di San Francisco. Inaugurato nel 1975, lo spazio no profit, rinominato in seguito New Langton Arts, rispondeva alle esigenze delle nuove espressioni artistiche che musei e gallerie si rifiutavano di riconoscere, ospitando azioni performative di arte, musica e danza, mostre di videoarte, letture di poesie, seminari e discussioni.⁵⁴ Qui Pistoletto realizza una performance dal titolo *Venere e il Gran Carro* (*Venus and the Big Dipper*). Una recensione apparsa alcune settimane dopo su "Artweek" a

⁴⁸ Poco prima della conclusione della mostra, Pistoletto offrirà al museo la possibilità di tenere *Colonne di stracci* come prestito a lungo termine. BAMPFA Archives, Stephen Reichard, Lettera a Michael Auping, 26 febbraio 1980. Non emerge dal materiale archivistico consultato la decisione del museo a tal proposito.

⁴⁹ *Reflections*, Hansen Fuller Goldeen Gallery, San Francisco, 7 febbraio – 1° marzo 1980. Per le opere esposte, si veda "Michelangelo Pistoletto in conversazione con Germano Celant", 1984, p. 207.

⁵⁰ Pistoletto, "Intervista di Marjorie Welish", 1980, p. 29.

⁵¹ «Dear Michael, here is the text on Pistoletto's rugs. It is quite "metaphoric", so please try to control the exact translation, perhaps with Pistoletto himself». BAMPFA Archives, Germano Celant, Lettera a Michael Auping, 19 dicembre 1979.

⁵² Celant riproporrà questa lettura nel saggio di catalogo della mostra di Pistoletto al The Institute for Contemporary Art P.S. 1 Museum, New York, 2 ottobre - 27 novembre 1988. Germano Celant, "Reflections of lava", in Germano Celant e Alanna Heiss (a cura di), *Michelangelo Pistoletto. Division and Multiplication of the Mirror*, Fabbri Editori, Milano, 1988, p. 26.

⁵³ BAMPFA Archives, Germano Celant, *Un firmamento di stracci*, dattiloscritto del testo originale in italiano.

⁵⁴ Per maggiori dettagli, si veda *New Langton Arts: The First Fifteen Years*, New Langton Arts, San Francisco, 1990. Per la scena della performance in California, si rimanda a Carl E. Loeffler e Darlene Tong (a cura di), *Performance Anthology. Source Book of California Performance Art*, Last Gasp Press-Contemporary Arts Press, San Francisco, 1989.

firma di Janice Ross permette di conoscerne lo svolgimento in dettaglio.⁵⁵ Pistoletto siede in un angolo a terra, all'interno di un perimetro delimitato da cerchi tracciati col gesso. Si alza, cammina al centro della stanza e svuota una busta dell'immondizia da cui escono degli oggetti. Indossa pantaloni larghi, e, dice Ross, la sua espressione è impassibile. Pioppi compare con un vestito verde stropicciato che sembra, sottolinea ancora Ross, preso dagli stracci con cui sta ricoprendo Pistoletto.⁵⁶ Completamente sommerso, l'artista si rialza sbuffando nuvole di talco bianco, mentre si libera dai vestiti che lo ricoprivano [fig. 5]. I due insieme iniziano ad assemblare stracci, bollitori e lastre di vetro, creando sette diverse versioni dell'*Orchestra di stracci* che, messe in azione, emettono fischi e vapore. La disposizione ricalca la costellazione del Gran Carro, che racchiude le sette stelle più brillanti di quella dell'Orsa Maggiore. Successivamente Pistoletto crea una pila di mattoni su cui appoggia una vecchia scarpa, installazione memore del *Monumentino* presentato per la prima volta a Vernazza. Nel frattempo, Pioppi si sveste e si pone, di spalle al pubblico, contro l'alta pila di stracci addossata alla parete, mentre l'artista le spalma una polvere di mica sulla pelle [fig. 6], tornando poi in mezzo agli stracci a leggere il giornale [fig. 7]. L'immagine finale è raggiunta [fig. 8], Pioppi esce di scena.



fig. 5 Michelangelo Pistoletto nella performance *Venere e il Gran Carro*. 80 Langton Street, San Francisco, 26 gennaio 1980. Courtesy Archivio Pistoletto.



fig. 6 Michelangelo Pistoletto e Maria Pioppi nella performance *Venere e il Gran Carro*. 80 Langton Street, San Francisco, 26 gennaio 1980. Courtesy Archivio Pistoletto.

⁵⁵ Janice Ross, "Michelangelo Pistoletto. Performance", *Artweek*, 16 febbraio 1980, ripubblicato in *80 Langton Street: June 1979-April 1980*, 80 Langton Street Corporation, San Francisco, 1980, pp. 63-65. Si veda anche *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio*, 2005, p. 194.

⁵⁶ Ross non conosce l'identità di Maria Pioppi, a cui si riferisce con termini quali "donna" o "assistente di Pistoletto", specificando che nel programma non si menziona il suo nome. Il nome di Pioppi viene però aggiunto quando l'articolo viene ripubblicato in *80 Langton Street*, 1980.



fig. 7 Michelangelo Pistoletto nella performance *Venere e il Gran Carro*. 80 Langton Street, San Francisco, 26 gennaio 1980. Courtesy Archivio Pistoletto.



fig. 8 Maria Pioppi come *Venere degli stracci* nella performance *Venere e il Gran Carro*. 80 Langton Street, San Francisco, 26 gennaio 1980. Courtesy Archivio Pistoletto.

Nella performance confluiscono elementi che erano stati già presentati in opere e azioni precedenti, spunti che vengono però rielaborati e combinati in maniera inedita. La successione di azioni su cui è basata la performance riprende la

struttura degli spettacoli de Lo Zoo, e alcuni atti sono citazioni dirette da precedenti come *L'Uomo Ammaestrato*, in cui l'artista immergeva un giornale nell'acqua e si impegnava a leggerlo seppur bagnato, o costruiva un altro *Monumentino* con una torre di mattoni e una scarpa.⁵⁷ Il tema dell'universo, apertamente dichiarato con il riferimento alla costellazione del Gran Carro, viene evocato anche dalla mica, materiale minerale dall'effetto perlato e brillante, che, come una polvere di stelle, Pistoletto aveva distribuito sulla statua in cemento della prima versione della *Venere degli stracci* (1967). Le orchestre di stracci vengono ricreate sul posto, ma si moltiplicano di numero, mentre le consuete lastre di vetro vengono sostituite da ante di vecchie finestre con annessi i telai in legno. Nel presentare la *Venere* in carne e ossa, nelle fattezze di Pioppi, Pistoletto sembra voler evocare il mito di Pigmalione e della statua di donna da lui scolpita e di cui egli si era innamorato, statua che infine prenderà vita, diventando persona reale. L'artista aveva già associato la sua compagna e collaboratrice alla dea dell'amore nel Quadro Specchiante *Venere con la pipa* (1973), dove Pioppi era ritratta mentre fumava, distesa e senza veli. Nella già citata mostra *The Knot: Arte Povera at P.S.1*, Pistoletto riproporrà nuovamente l'installazione presentata per la prima volta a San Francisco, *Venere e il Gran Carro*, sostituendo però a Pioppi una statua di *Venere*.⁵⁸

Durante il suo soggiorno nella Bay Area, Pistoletto non si confronta soltanto con spazi espositivi istituzionali, come lo University Art Museum di Berkeley, o sperimentali, come 80 Langton Street, ma fa incursioni anche in luoghi non deputati, almeno per vocazione iniziale, all'arte, dando vita a interessanti interazioni con il contesto pubblico e commerciale. Il terzo episodio delle iniziative presentate nella zona nella baia lo vede infatti impegnato a creare una scultura e un'azione partecipativa nel centro commerciale di Mayfield Mall dal titolo di *Freccia Penetrabile* (*Penetrable Arrow*, 1980) [fig. 9].⁵⁹



fig. 9 Michelangelo Pistoletto, *Freccia Penetrabile*, 1980. Mayfield Hall, Palo Alto, 30 gennaio-28 febbraio 1980. Courtesy Archivio Pistoletto.

⁵⁷ Per maggiori dettagli su *L'Uomo Ammaestrato* si rimanda a Gilman, "Il teatro oggettuale di Pistoletto", 2011, p. 101, e Michelangelo Pistoletto. *Il varco dello specchio*, 2005, pp. 82-86.

⁵⁸ La sola opera *Il Gran Carro* sarà esposta di nuovo alla mostra personale di Pistoletto a Toronto, Art Gallery of Ontario e Istituto italiano di cultura, 28 febbraio - 20 aprile 1986.

⁵⁹ Il centro commerciale Mayfield Mall, San Antonio Road, aprì nel 1966 e chiuse i battenti nel 1983. Nicholas Perry, *Images of America. Mountain View*, Arcadia Publishing, Charleston, 2006, p. 17.

Il progetto venne sponsorizzato dalla Myth America Corporation, un'azienda fondata nel settembre del 1979 con uffici a New York, Los Angeles, Parigi e San Francisco, che aveva inglobato l'arte all'interno del proprio approccio imprenditoriale e sponsorizzava progetti temporanei *site-specific* in collaborazione con artisti. È direttamente il presidente della compagnia, Lynn Hershman, a scrivere al capo curatore dello University Art Museum di Berkeley, David Ross, per invitare Pistoletto a partecipare al progetto che stava portando avanti a Mayfield Mall per la realizzazione, da parte di dieci artisti, di opere temporanee.⁶⁰ Si richiedevano lavori di grandi dimensioni, con un approccio sperimentale e multidisciplinare, in stretto dialogo con gli spazi circostanti che i visitatori avrebbero guardato con nuovi occhi.⁶¹ Per l'occasione Pistoletto creò una monumentale struttura in legno a forma di freccia, rivestita di alluminio, che rimase in esposizione per circa un mese.⁶² Alta tre metri e lunga circa otto, l'installazione poteva essere percorsa internamente dai visitatori fino alla punta angolata, dove un'apertura avrebbe permesso loro di vedere, tramite uno specchio posto di fronte, il proprio volto riflesso, e la punta della freccia rivolta verso di sé.⁶³ Pistoletto invitò la gente del posto – studenti, clienti dei negozi, persone di passaggio – a contribuire attraverso un'azione collettiva alla decorazione delle pareti esterne. Un giornale locale intitolò un articolo su questa iniziativa *It's his art, but you can change it*, commentando sull'entusiasta ricezione del pubblico: «people really get into it».⁶⁴ Pistoletto considerava la freccia un tempio dell'arte che, percorso fino alla fine, permetteva la rivelazione del mondo immateriale attraverso quello reale.⁶⁵ È importante notare come negli Stati Uniti gli spazi chiusi dei centri commerciali, benché privati e dedicati all'acquisto, abbiano avuto fino a pochi anni fa una funzione pubblica che sopprimeva, soprattutto al di fuori delle grandi città, alla mancanza di centri di aggregazione sociale offerti dalle istituzioni o ricavati all'interno della pianificazione urbana (parchi, piazze).⁶⁶ L'atto dello shopping in questi luoghi, inoltre, svolgendosi all'interno di un contesto esperienziale artificialmente costruito, nonché basato sulle categorie di intrattenimento e piacere, magia e liminalità, condivide diversi aspetti con la fruizione artistica.⁶⁷ L'installazione di Pistoletto dialoga con le caratteristiche specifiche del centro commerciale come spazio architettonico, pubblico e sociale al tempo stesso, invitando passanti e clienti alla partecipazione artistica.

⁶⁰ BAMPFA Archives, Lynn Hershman, Lettera a David Ross, 25 novembre 1979.

⁶¹ "Artist Interpretation of Mayfield Mall", in *Pistoletto* (pieghevole della mostra, Palo Alto, Mayfield Hall, 30 gennaio - 28 febbraio 1980), Palo Alto, 1980.

⁶² *Michelangelo Pistoletto. Penetrable Arrow*, Mayfield Hall, Palo Alto, 30 gennaio - 28 febbraio 1980. L'artista riutilizzerà il simbolo della freccia per l'installazione *One Arrow* alla Clocktower di New York (marzo-aprile 1980), dove presenterà un'enorme freccia costituita da gabbie metalliche contenenti stracci, terra e ossi.

⁶³ *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio*, 2005, p. 196.

⁶⁴ «È la sua arte, ma puoi cambiarla»; «le persone ne sono davvero catturate». "It's his art, but you can change it", *The North County Week*, 6 febbraio 1980.

⁶⁵ Pistoletto, "The Penetrable Arrow", in "Artist Interpretation of Mayfield Mall", 1980.

⁶⁶ Si veda a tal proposito Lisa Scharoun, *America at the Mall. The Cultural Role of a Retail Utopia*, McFarland & Co., Jefferson, 2012, pp. 88-96.

⁶⁷ Per approfondimenti: Mark H. Moss, *Shopping as an Entertainment Experience*, Lexington Books, Lanham, 2007.

L'ultima tappa nella Bay Area vede l'artista italiano tornare in uno spazio istituzionale, il San Francisco Museum of Modern Art.⁶⁸ Qui Pistoletto costruisce un ambiente all'interno delle sale del museo unendo le due opere *Quadro di fili elettrici* (1967) e *Tenda di lampadine* (1967) [fig. 10] in un'installazione immersiva in cui pareti e vani sono percorsi da fili elettrici con lampadine accese rivolte a terra. Presentata come un'unica opera dal titolo *Picture of Electric Wires*, sarà esposta al quarto piano del museo, nella sala tre.⁶⁹

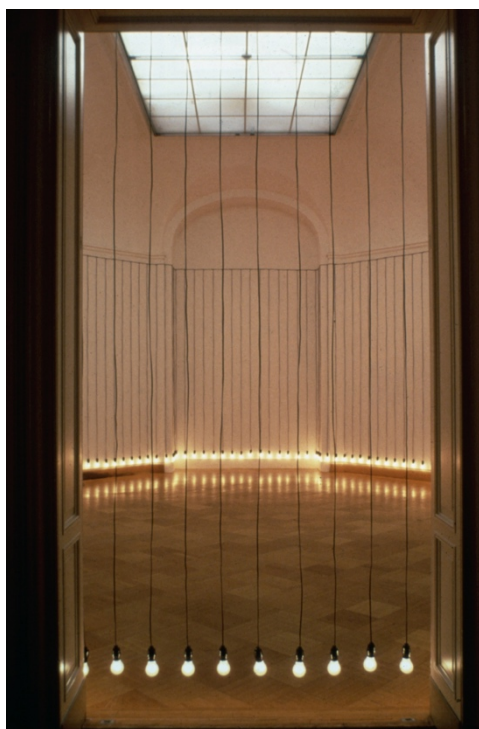


fig. 10 Michelangelo Pistoletto, *Quadro di fili elettrici* (1967) e *Tenda di lampadine* (1967). *Michelangelo Pistoletto: An Installation*, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 29 febbraio - 30 marzo 1980. Courtesy Archivio Pistoletto.

Come nel caso degli stracci, anche queste opere erano legate alla produzione della fine degli anni Sessanta. *Tenda di lampadine* era stata anche esposta, come si è visto, agli Arsenali di Amalfi, dove segnava il limite tra luogo espositivo e luogo performativo. La residenza di Pistoletto nella Bay Area nel corso dei mesi di gennaio e febbraio del 1980 ha generato opere, installazioni, e azioni che hanno coinvolto diverse tipologie di residenti: da un pubblico tradizionalmente legato a spazi istituzionali a una fascia più giovane interessata a forme d'arte più sperimentali, da dei clienti di un centro commerciale a delle persone senza dimora. Esplorando attraverso l'arte la complessità della

⁶⁸ *Michelangelo Pistoletto: An Installation*, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 29 febbraio - 30 marzo 1980.

⁶⁹ San Francisco, SFMoMA-San Francisco Museum of Modern Art Archives, *Michelangelo Pistoletto: An Installation*, comunicato stampa.

stratificazione sociale americana e le contraddizioni di un capitalismo che si traduce in grandi divari economici, l'artista ha promosso una partecipazione dal basso e trovato nuova ispirazione. Inizialmente intrapreso con la volontà di far conoscere una parte della sua produzione meno nota negli Stati Uniti, il viaggio di Pistoletto si è trasformato, nello stretto dialogo instaurato con il contesto della Bay Area, in uno strumento di analisi e sviluppo della propria ricerca artistica, all'insegna dello scambio umano e artistico.

Fuori tema

Presente e passato di Piero Dorazio, alla metà degli anni Sessanta

Luca Pietro Nicoletti

From early on, and with rare foresight for his era, Piero Dorazio was a strategic architect of his own success, fully aware of the importance of positioning himself within the dynamics of the present. He was meticulous in both crafting his public image and narrating his creative journey. Notably, several eloquent episodes from the period between 1963 and the 1966 Venice Biennale help illuminate the complex interplay of conceptual strategies, a relationship that was ambivalent yet rich in meaning, balancing stylistic concerns and ideological choices.

[Piero Dorazio; Anni Sessanta / 1960s; Pittura / Painting; Narrazione / Narrative; Stile / Style]

Biografia dell'autore

Luca Pietro Nicoletti insegna Storia dell'arte contemporanea e Grafica contemporanea presso l'Università degli Studi di Udine. Dal 2015 dirige per Quodlibet la collana di studi "Biblioteca Passaré", e dal 2020 per Mimesis, insieme a Sara Bodini, "Archivio di Nuova Figurazione". Oltre ad aver curato varie mostre, ha pubblicato le monografie *Gualtieri di San Lazzaro* (2014) e *Argan e l'Einaudi* (2018), curato il *Dizionario Lucio Fontana* (2023) ed *Enrico Crispolti. Bibliografia ragionata* (2024). Scrive per "il Manifesto", "Titolo", "la Biblioteca di via Senato".

Punti di congiunzione

Precocemente, e con rara lungimiranza sui tempi, Piero Dorazio fu un accorto regista della propria fortuna, lucidamente cosciente di dover chiarire il proprio posizionamento nelle dinamiche del presente e, di conseguenza, accurato tanto nella costruzione della propria immagine pubblica quanto nel racconto della sua vicenda creativa. Presto, insomma, gli fu chiara l'esigenza di una selezione qualitativa e strategica delle opere con cui presentarsi alle grandi mostre e, al contempo, nella cernita di quelle più adatte a ripercorrere retrospettivamente il proprio itinerario tracciando una linea tesa e coerente, priva di sbavature o variazioni di percorso. In tal senso, nel cuore degli anni Sessanta, cadeva per lui un momento cruciale di svolta e revisione, volto a riannodare i fili di oltre un ventennio di ricerca tramite una serie di strategie e sovrastrutture concettuali, così da disseminare indizi e collegamenti fra dipinti e stagioni della sua carriera. Ci sono almeno due episodi significativi per comprendere il metodo e le sue strategie di fondo: un dipinto che viaggia da una sponda all'altra dell'oceano, forte di una peculiarità stilistica non reiterata nelle tele successive, ma caricata di senso in virtù di un titolo eloquente; una serie di omaggi a maestri delle avanguardie storiche volti a stabilire un dialogo a distanza di fronte al grande pubblico.

Presente e passato, dipinto a Roma nell'autunno del 1963 – verosimilmente in novembre se non si fraintende il numero «11» apposto dall'artista sul retro della tela¹ – è per esempio un quadro atipico nella copiosa produzione pittorica di Piero Dorazio, ed è forse per questo motivo che l'artista deve averlo tenuto in gran conto in alcuni degli snodi cruciali della sua lunga carriera espositiva, non solo negli anni immediatamente successivi alla sua realizzazione, ma dandogli particolare rilievo all'interno delle mostre antologiche che lui stesso ordinò a partire dal 1975 e nei successivi vent'anni. È utile partire da qui, dunque, non solo per mettere a fuoco un punto fondamentale dello svolgimento della ricerca doraziana, ma anche per comprendere alla luce dello stile le strategie di posizionamento dell'artista all'interno di un sistema dell'arte sempre più esteso e globale. In un momento di svolta importante, in cui era necessario fare un salto qualitativo prendendo le distanze dalle motivazioni espressive del decennio precedente per giungere ad un accreditamento internazionale, infatti, Dorazio appare un regista molto consapevole della propria fortuna e della necessità di costruire un racconto teso e coerente, privo di sbavature, del proprio passato, e che questo conduca come un piano inclinato alla stagione più recente, secondo una linea di ragionamento che approda, in ultimo, nelle ragioni dello stile. Per questo, intorno alla metà degli anni Sessanta, egli comincia a disseminare una serie di indizi attraverso la selezione delle opere che invia alle grandi rassegne e quelle che utilizza per le proprie mostre personali, costruendo una ulteriore maglia di indicazioni e orientamenti attraverso un uso consapevole dei titoli di alcuni dipinti su cui si concentrerà maggiormente la sua attenzione.

¹ In attesa della pubblicazione del nuovo catalogo ragionato dell'opera pittorica di Piero Dorazio, a cura di Francesco Tedeschi, si rimanda a *Dorazio*, testi di Jacques Lassaigue, Marisa Volpi Orlandini e Giorgio Crisafi, Alfieri Edizioni d'Arte, Venezia 1977, n. 695, nn. 448-451. Al contempo, per gli anni in esame, si può seguire la traccia proposta da Francesco Tedeschi (a cura di), *Piero Dorazio. La nuova pittura. Opere 1963-1968*, Skira, Milano 2023, p. 117.

Non si trattava di una strategia del tutto nuova: già nel corso degli anni Cinquanta si incontrano infatti episodi in cui la titolazione, spesso stravagante e imprevedibile, aggancia determinate serie di opere a un messaggio di fondo, e tramite questo suggerisce al pubblico più attento una indicazione per comprendere meglio le sue ragioni e, soprattutto, le sue ambizioni di pittore. Era già accaduto, per esempio, quando fra 1960 e 1961 aveva intitolato un piccolo ciclo di dipinti *Crevecoeur*,² con un sofisticato riferimento, criptico per il grande pubblico, ma eloquente una volta inserito in una rete di relazioni per una platea di addetti ai lavori aggiornata sul dibattito internazionale: il nome dello scrittore francese naturalizzato statunitense J. Hector St. John de Crèvecoeur (1735-1813) era infatti familiare a chi aveva letto *The tradition of New* di Harold Rosenberg – dato alle stampe giusto nel 1959 e verosimilmente letto dal pittore in quell'edizione (la traduzione italiana Feltrinelli arriverà nel 1964) – decantato come uno dei teorici cruciali della *Parabola della pittura americana* e del suo percorso di individuazione di una tipicità statunitense emancipata dalla lezione europea.

È plausibile, dunque, che anche un dipinto come *Presente e passato*, che indica un rapporto dialettico fra attualità e storia, possa essere letto attraverso questo filtro, offrendo qualche indizio sulle ragioni e le strategie del pittore in un momento così teso e di rapido mutamento come quello. Esposto già a partire dalla mostra personale alla sede romana della galleria Marlborough nell'autunno 1964 – quella accompagnata dalle note “cinque domande” di Murillo Mendes a Dorazio – l'anno successivo farà una traversata oltreoceano comparando sia nella personale presso la sede newyorkese della stessa galleria sia nella grande mostra del Cleveland Museum of Art, per poi tornare in mano all'artista ed essere esposta nella sala personale alla Biennale di Venezia del 1966. È proprio l'uso che il pittore fa di questo dipinto a fargli presto assumere un ruolo significativo, un po' per il fatto che fin da subito risulterà evidente la sua unicità all'interno della produzione dell'artista, che non realizzerà più questa specifica soluzione formale, ma da questa prenderà spunto per una serie di opere che andranno a stabilizzare il nuovo repertorio di forme dei cinque anni successivi. Nella mostra romana del 1964 e, soprattutto, nel tour statunitense, questo dipinto era stato inserito dall'artista all'interno di una compagine cronologicamente ampia, al centro di una selezione di opere che raccontavano lo sviluppo della sua ricerca a partire dagli anni de “L'Âge d'or” e di *Forma 1* fino agli esiti più recenti. Al contempo, però, erano passati alcuni mesi dall'inizio del nuovo corso di cui questo quadro fa da spartiacque fra un “prima” e un “dopo”, per cui nel momento in cui Dorazio decise di esporlo aveva già capito in che direzione stava andando la sua pittura. E se in Italia, fra 1964 e 1965, tenne quasi esclusivamente mostre di quadri recenti, *Presente e passato* gli serviva a raccontare la frattura, all'interno di una linea di continuità, fra la stagione delle “trame” e quello che verrà in seguito definito il momento delle “bande” di colore. Allo stesso tempo, però, quel quadro diventava importante per inaugurare un nuovo corso nel momento di organizzare la sala personale per la XXXIII Biennale di Venezia, che come di consueto l'artista aveva pensato come presentazione di un nucleo compatto e coerente di lavori dipinti dal 1963 in avanti, evitando sovrapposizioni con la precedente, cruciale partecipazione

² cfr. Volpi Orlandini, in *Dorazio*, 1977, nn. 448-451.

veneziana del 1960, con quei dipinti dalla trama compatta che offrivano un contributo inedito al dibattito sulla pittura monocroma, occhieggiando a Barnett Newman nella soluzione di allestimento e, di conseguenza, nel modo in cui l'artista puntava a mostrare la propria ricerca a una platea internazionale. Chi avesse visto il suo lavoro nel 1960 e fosse tornato a vederlo nel 1966 si sarebbe accorto che pur nella continuità della ricerca Dorazio aveva fatto un grande passo avanti, non al punto da sembrare un altro pittore ma da far capire che era avvenuto un cambiamento radicale nel mondo dell'arte, e che lui aveva rimesso in discussione la sua pittura precedente per ammodernarla a un clima diverso, all'interno del quale presentarsi però con una posizione autonoma, che risulterà ancora più marcata nel 1967, quando la Biennale di San Marino gli renderà omaggio accanto a Vasarely e a Roy Lichtenstein all'interno di una rassegna intitolata *Nuove tecniche d'immagine*,³ per la quale riproporrà ancora una volta *Presente e passato* insieme a *Cercando la Magliana* del 1964; *Tutto a punta* del 1966 e *Al Louvre* del 1967: una campionatura eloquente dei principali temi formali che aveva sviluppato in quel breve giro di anni, smarcandosi dall'immagine del pittore di "trame" luminose e baluginanti dei secondi anni Cinquanta.

È un passaggio cruciale, insomma, perché Dorazio stava allo stesso tempo rinnovando le nozioni visive del suo lavoro e dando una prima sistemazione al racconto dei suoi primi vent'anni di pittura, di cui era una prima attestazione la monografia curata da Maurizio Fagiolo dell'Arco pubblicata nel maggio 1966 dalle romane Edizioni Officina di Polveroni e Quinti⁴ – gli stessi che nel 1955 avevano dato alle stampe il suo *La fantasia dell'arte nella vita moderna*⁵ – in occasione della partecipazione lagunare: in quel libro, scritto dal giovane studioso, ma con una supervisione strettissima da parte del pittore stesso, veniva infatti ripercorso tutto l'itinerario astratto di Dorazio, con una prima periodizzazione del suo lavoro, una scelta di riproduzioni commentate con brevi didascalie e una antologia di testi che mescolava spezzoni di critica e sue dichiarazioni di poetica. A *Presente e passato*, qui, non viene riservato l'onore di una riproduzione a colori né quello di un commento specifico, ma guadagnerà uno spazio crescente meno di una decina d'anni più tardi con le prime vere mostre antologiche, a partire da quella al Palazzo del Popolo di Todi del 1975⁶ dove Dorazio gli riservava un commento scritto in terza persona; alla milanese Galleria Il Milione nello stesso anno e soprattutto a partire da quella del 1983 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma,⁷ per la quale l'artista redigerà un

³ *Nuove tecniche d'immagine*, (catalogo della mostra, San Marino, Palazzo dei Congressi, 15 luglio - 30 settembre 1967), Alfieri edizioni d'arte, Venezia 1967.

⁴ Maurizio Fagiolo Dell'Arco (a cura di), *Piero Dorazio*, Officina edizioni, Roma 1966. Il saggio su Dorazio verrà ripubblicato come "Dorazio. Dal modulo al 'signe parlant'", in Maurizio Fagiolo Dell'Arco, *Rapporto 60. Le arti oggi in Italia*, Bulzoni editore, Roma 1966, pp. 217-225. Si veda anche: Fabio Belloni, "Maurizio Fagiolo dell'Arco per Piero Dorazio. La monografia del 1966", in Tedeschi, *Piero Dorazio. La nuova pittura*, 2023, pp. 231-241.

⁵ Piero Dorazio, *La fantasia dell'arte nella vita moderna*, Officina edizioni, Roma 1955. Su questo volume: Luca Pietro Nicoletti, "'La fantasia dell'arte nella vita moderna'. Note per un possibile contesto", in Francesco Tedeschi (a cura di) *Piero Dorazio. Fantasia, colore, progetto. Riflessioni sull'opera dell'artista nel contesto dell'arte degli anni quaranta-sessanta*, Electa, Milano 2021, pp. 42-55.

⁶ *Piero Dorazio. Mostra retrospettiva 1946-1975*, (catalogo della mostra, Todi, Palazzo del Popolo, Sala delle Pietre, marzo-maggio 1975), Associazione piazza maggiore, Todi 1975, s. p.

⁷ *Dorazio*, (catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'arte moderna, 7 dicembre 1983 - 5 febbraio 1984), Electa, Milano 1983, n. 39 p. 57. Si veda in particolare "Due passi indietro e tre in avanti", colloquio con Piero Dorazio di Dario Durbé e Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Ivi*, pp. 9-18.

nuovo, più breve commento sempre in terza persona, rimaneggiato poi passando finalmente alla prima persona singolare in occasione delle due grandi mostre di Grenoble e Bologna del 1990,⁸ dove avrà il compito di aprire la sezione del catalogo espressamente intitolata *Le bande di colore: 1963-1968*.⁹ Frattanto, nella lunga e densa intervista rilasciata ad Adachiara Zevi nel luglio 1985 e pubblicata nello stesso anno nella monografia delle edizioni Studio Essegi, in accompagnamento della mostra presso la Loggia Lombardesca di Ravenna,¹⁰ questo quadro era oggetto di una specifica domanda e di una altrettanto lunga e articolata risposta da parte del pittore, in una delle poche occasioni in cui abbia raccontato con una certa precisione la nascita di un'opera in particolare e non di un ciclo o di una serie, non limitandosi a una generica e complessiva dichiarazione di poetica.

Adachiara Zevi, infatti, si era resa conto che questo *Presente e passato* presentava delle particolarità non solo nella fattura materiale, ma anche nel titolo che l'artista gli aveva attribuito, adottando un registro differente rispetto a quelli stravaganti usati negli anni Cinquanta, desunti dalla cronaca o dalla letteratura e apposti con sfoggio di erudizione, arguzia inventiva, ma poca aderenza alle immagini che dovevano accompagnare: qui, al contrario, aveva un significato preciso che lo posizionava nel cuore di una narrazione consolidata dall'artista stesso.

Un titolo strategico, dunque, come altri che si incontreranno in questi anni, inducendo a creare dei raggruppamenti di famiglie di titoli, con una funzione di orientamento e, a volte, una concentrazione particolare sul linguaggio. Anche la decisione di anteporre il "presente" al "passato", dunque, non fu una scelta neutra: una situazione nuova, ma che andava letta secondo le sue ragioni interne, attingendo nelle esperienze passate le radici del lavoro attuale.

Nella nota del 1975, in particolare, si legge che «Dorazio non esita a buttare a mare tutta l'esperienza dei quadri a tono dominante e delle trame pittoriche che cominciano appena ad avere riconoscimenti in Italia fra gli artisti, ma hanno suscitato già un grande interesse in Germania fra gli amici del gruppo Zero e in America, fra tutti quegli artisti che credono nella sopravvivenza della pittura astratta e delle tecniche del colore di fronte alla moda fortissima che dal gusto dell'informale sta passando decisamente col "neo-dadaismo" all'arte polimaterica». Il riferimento, in particolare, era a un articolo di polemica pubblicato dall'artista nel 1961 su "Metro" e intitolato ironicamente *Neo, New, Nouveau, No*,¹¹ che prendeva di mira proprio le mode che si presentavano all'insegna del "nuovo" in quanto tale, rinunciando alle tecniche e ai modi della pittura a cui lui, invece, non aveva alcuna intenzione di venire meno.

Nelle dichiarazioni scritte a partire dagli anni Sessanta, infatti, questo discorso emerge con insistenza crescente: l'esigenza di difendere la pittura come valore visivo assoluto, che non ha bisogno di giustificazioni di contenuto esterne alle sue intrinseche ragioni formali, e che deve mostrarsi in quanto tale. L'azzardo di

⁸ Nathalie Vernizzi (a cura di), *Piero Dorazio* (catalogo della mostra, Musée de Grenoble, 6 ottobre-25 novembre 1990; Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna, 15 dicembre 1990 - 10 febbraio 1991), Electa, Milano 1990, n. 34 p. 82.

⁹ *Ivi*, pp. 76-99.

¹⁰ Adachiara Zevi, "Conversazione con Dorazio (Todi, luglio 1985)", in Idem, *Dorazio*, Studio Essegi, Ravenna 1985, pp. 59-67.

¹¹ Piero Dorazio, "No, New, Nouveau, No" [1961], in Idem, *Rigando dritto. Scritti 1954-2004*, a cura di Massimo Mattioli, Silvia editrice, Cologno Monzese 2005.

questi dipinti stava infatti proprio nella scelta di un ductus che si presenta come esplicita evidenza del gesto che ha tracciato una serie di segni regolari in un unico tratto, senza alcuna titubanza. «Questo quadro», prosegue la nota, «testimonia il tentativo di aprire tutto un nuovo ciclo di esperienze basate sulla scanditura dello spazio in timbri cromatici sonori e squillanti, di grande semplicità e immediatezza».¹² Quest'ultimo passaggio, in particolare, sarebbe stato ripreso nel catalogo della mostra del 1983 (ma sostituendo l'idea di «semplicità e immediatezza» con il ricorso a «semplici scale di contrasto») con una ulteriore puntualizzazione utile a collocare il quadro in una sequenza storica: «Superata l'esperienza dei quadri monocromi e delle trame pittoriche, Dorazio abbandona letteralmente la "tavolozza", smette cioè di mescolare i colori e li adopera distinti e puri, predisposti in barattoli pronti all'uso. Bisogna ricordare che la rivoluzione di Pollock, da un punto di vista tecnico, aveva avuto inizio proprio con la sostituzione della "tavolozza" con barattoli di colori industriali, smalti e acrilici».¹³

Sarà però Adachiara Zevi a sollecitarlo, due anni più tardi, a dire qualcosa di più a riguardo di quest'opera, dedicandogli un lungo passo che merita di essere letto per intero:

«È un quadro costruito con un metodo "passato", cioè lo stesso con cui erano costruiti quei quadri in cui lo spazio era reso attraverso la sovrapposizione di trame e orditi dai colori diversi, costituiti non da linee ma da pennellate. C'è stato un malinteso nei confronti di quei quadri perché molta gente pensava si trattasse di righe tirate una sull'altra come fa Morellet mentre invece i miei quadri sono tradizionali, dipinti con la stessa pennellata che hanno usato Previati o Boccioni. Questi tratti in successione creano nell'occhio la sensazione di una linea che in realtà non esiste – se uno la misurasse con una riga noterebbe che è sinuosa –; l'occhio infatti corregge per sua virtù i difetti della realtà. Proprio questa irregolarità rende quei quadri più attraenti di quelli geometrici. *Presente e Passato*, costruito con quel sistema di incroci, avrebbe dovuto però essere realizzato con colori non di scala tonale, come quelli precedenti il '63, ma con colori e scale di contrasto, colori primari e secondari quindi. Avevo scelto allora una serie di sette, otto colori che insieme dovevano dare la sensazione di un incrocio di sezioni, come una improvvisa sorpresa, come fari che si accendono di notte all'improvviso. Durante la lavorazione però mi sono accorto che il quadro andava per conto suo e che non potevo sottrarmi al destino di questa mia decisione. Durante l'esecuzione infatti abbandonavo piano piano tutte quelle cautele, quelle infinite precauzioni che occorre per realizzare i quadri che avevo dipinto in precedenza e, quando il quadro era terminato, mi sono trovato davanti all'improvviso un'immagine che non mi aspettavo assolutamente, un po' incoerente con quanto fatto prima. La struttura era la stessa però, anziché dipingere una micro-struttura, avevo dipinto una mega-struttura, come una gigantografia di un piccolo dettaglio dei quadri più vecchi, con una scala cromatica dissonante».¹⁴

¹² Dorazio. *Mostra retrospettiva 1946-1975*, 1975, s.p.

¹³ Dorazio, 1983, n. 39 p. 57.

¹⁴ Zevi, *Conversazione con Dorazio (Todi, luglio 1985)*, 1985, pp. 64-65.

Non era la prima volta che Dorazio accostava questo dipinto alle “trame”: nella mostra di Todi, per esempio, immediatamente prima di questo aveva riprodotto *Panorama diagonale* del 1963, paradigmatico del momento in cui aveva cominciato ad allargare l’ordito fino a far emergere il fondo. Ad accomunare i due quadri, però, era soprattutto la scansione rimica data dalle linee bianche verticali, qui ulteriormente distanziate fino a dare una partizione dello spazio in cinque sezioni dello sviluppo orizzontale. Il riferimento a Previati e Boccioni, poi, non era affatto nuovo, anzi si ricollegava alla conversazione con Dario Durbé, direttore della Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma, e con Fagiolo Dell’arco pubblicata in apertura del catalogo del 1983: se in quell’occasione l’insistenza sull’importanza della pittura dell’Ottocento - fino a dichiarare il proposito antico di realizzare negli Stati Uniti una mostra su “La linea della tradizione italiana” che da quelle premesse arrivasse al presente – poteva apparire come un terreno di confronto con uno specialista di pittura del XIX secolo come il direttore di quel museo, ribadirlo in questa seconda occasione serviva a rinforzare il concetto di divisione del colore e, al contempo, a sottolineare le radici remote delle indagini attuali.¹⁵

Guardando però il quadro da vicino, si ha subito l’impressione che Dorazio si fosse accorto presto di essere di fronte a una possibile nuova immagine – ben prima di concludere il dipinto – procedendo per un progressivo infittirsi della superficie per strisce verticali di colore diluito finché, aggiungendo un colore alla volta, dal più chiaro al più scuro, non ha interamente riempito la tela: prima i gialli, poi i rossi, infine i verdi e i blu, che con la loro cadenza hanno dato un ritmo alla sequenza. Se l’intenzione iniziale poteva essere quella di realizzare una trama, rapidamente deve aver cambiato idea, optando per una disposizione paratattica di tutti i colori scelti. Non era nemmeno la prima volta che pensava un quadro di sole linee verticali: nel 1962, infatti, aveva dipinto *Selezione*, un altro quadro di grande formato che godrà di una certa fortuna espositiva,¹⁶ e che può essere letto come la base da cui sarebbe partito poi il lavoro di *Presente e passato*. Da quel punto così radicale e precoce, insolito e del tutto isolato entro la produzione del 1962, Dorazio poteva muoversi in più direzioni. Avrebbe potuto continuare a infittire la palizzata di linee, arrivando alla compattezza dei quadri che in quel periodo stava dipingendo Morris Louis, di cui aveva conosciuto la pittura nei suoi lunghi soggiorni di insegnamento negli Stati Uniti, e con cui più volte si vedrà messo a confronto da parte della critica italiana. Ma qui, al contrario, Dorazio si era reso conto di dover prendere le distanze da quel modello per non cadere in confusione: fra queste linee e quelle di Louis, sussiste una differenza di fondo non tanto nella stesura del pigmento per lunghe strisce parallele, quanto nella sequenza di colori e nel ritmo che ne deriva. In ogni caso, se non avesse presto deciso di cambiare strada rispetto all’intenzione di fare un quadro di trame, si sarebbe tenuto qualche colore da parte da poter sovrapporre con diverso grado di inclinazione al primo strato di

¹⁵ «Più volte tentai di convincere il proprietario della Galleria Marlborough e anche Alfred Barr a New York a organizzare una grande mostra della pittura italiana che cominciasse dalla pittura dell’ottocento – da Piccio a Medardo Rosso, da Previati e Segantini fino a Boccioni e Balla – per arrivare all’arte attuale, cercando di dimostrare che l’arte italiana ha certe sue radici e una sua peculiarità, come ce l’hanno l’espressionismo tedesco e i francesi... Una mostra di questo tipo, “La linea della tradizione italiana”, non è mai stata fatta, non è mai stato individuato questo rapporto diretto che c’è, ad esempio, tra la pittura dell’ottocento e Balla...» (“Due passi indietro e tre in avanti”, 1983, pp. 9-10).

¹⁶ cfr. Volpi Orlandini, in *Dorazio*, 1977.

righe, e non avrebbe alternato righe più chiare ad altre più scure, che già di per sé avrebbero fatto saltare l'ordito della trama. Al contrario, senza preoccuparsi di lasciare a vista la tela grezza di fondo, ha lavorato alternando strisce ottenute mascherando il supporto con del nastro adesivo, lasciando delle vistose slabbature laterali, ma in non pochi casi ha dato delle stesure sottili, con terminazioni a punta che non si ripeteranno in seguito, e che creano delle brevi situazioni narrative: elementi a punta che sembrano attratti reciprocamente, senza arrivare mai a toccarsi. Come nel quadro di Louis, *Presente e passato* ha la compattezza di un'immagine serrata entro i confini della tela, ma un diverso dispiegamento dei colori: dove in Louis il movimento prende animazione da un nucleo centrale che fa da asse di simmetria a uno sviluppo quasi speculare delle due parti del dipinto, Dorazio offre una lettura da sinistra a destra su cui l'occhio deve tornare più volte a rivedere e ripassare costantemente, notando ogni volta un abbinamento di due o tre colori che prima non aveva colto. Da qui in poi, il gioco delle combinazioni sarebbe diventato via più complesso, rendendo difficile il più delle volte decifrare la pittura, cercare di leggerne il processo esecutivo: un vero e proprio rompicapo cromatico, difficile da ricostruire nella stratificazione delle velature e, soprattutto, nella giustapposizione dei colori: come se il quadro, anziché essere frutto di un lento e meditato lavoro, si fosse improvvisamente fatto da sé, come un'apparizione.

Da Dorazio a Balla

Un secondo momento chiave per comprendere le scelte e le ragioni di Dorazio in questo momento si colloca tre anni più tardi. In preparazione della sala personale veneziana del 1966, l'artista pensò di realizzare una serie di dipinti quadrati di grandi dimensioni, in omaggio ai maestri del Futurismo italiano. Viene in mente un'analoga operazione fatta due anni prima da Mario Schifano – che in laguna aveva presentato un grande *d'après* da Leonardo da Vinci quale marchio di italianità in stretto dialogo con le istanze espressive d'oltreoceano – prima di fare a sua volta i conti col movimento marinettiano.¹⁷ Dorazio, però, si avvicinava a questo tema con uno spirito diverso, senza ricorrere ad esplicite e didascaliche citazioni iconografiche o stilistiche, senza mitologie “pop”, limitandosi ad apporre una serie di nomi a dipinti di quel momento, e tenendo il discorso nell'alveo dell'astrattismo. Per lui, del resto, il Futurismo non era soltanto la più importante avanguardia storica italiana di inizio Novecento, ma un movimento a cui avevano aderito i suoi maestri elettivi: quelli che più avevano contato nella sua formazione, e su cui a partire dai primi anni Cinquanta aveva speso un intenso impegno promozionale che passava dalla pubblicitistica e arrivava all'organizzazione di mostre retrospettive negli Stati Uniti, come nel caso della mostra di Gino Severini alla Rose Fried Gallery di New York nel 1953. Questi, infatti, era uno dei due maestri con un ruolo di primo piano nel suo Olimpo della pittura. L'altro, invece, era Giacomo Balla, che fu presto identificato dai giovani astrattisti romani come il loro vero precursore.¹⁸

¹⁷ Su questa vicenda: Giorgia Gastaldon, *Schifano. Comunque, qualcos'altro. 1958-1964*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2021.

¹⁸ Sulla ricezione dell'opera di Giacomo Balla come precursore dell'arte astratta: Denis Viva, “Gli antenati elettivi: Giacomo Balla astrattista tra Forma 1 e Origine (1948-1954)”, *Studi di Memofonte*, n. 13, 2014, pp. 195-

Dorazio prendeva le mosse in particolare da una citazione esplicita a *Ottimismo-pessimismo* del maestro, aggiungendovi in un secondo momento fra parentesi la dedica *A Giacomo Balla*, non presente in tutte le occorrenze espositive della tela.¹⁹ Il pittore aveva poi in animo di ultimare in tempo per la Biennale un dipinto intitolato *Din don (Omaggio a Giacomo Balla n. 2)*²⁰ che pur nel diverso concetto immaginativo e creativo avrebbe potuto costituire un ideale dittico. Indipendentemente da quest'ultimo, che non riuscirà ad esporre a Venezia, Dorazio doveva aver sentito presto l'esigenza di dedicare anche un omaggio (*a Gino Severini*), risolto attribuendo questa dedica a *Tranart*,²¹ un dipinto di formato facilmente avvicinabile agli altri, seppur nato senza una precisa allusione futurista: basta sfogliare la monografia di Fagiolo Dell'Arco, uscita prima dell'apertura della Biennale, per accorgersi che a questo quadro, privo di dedica, era riservata non solo una riproduzione, ma anche un commento in cui non si faceva in nessun modo cenno in quel senso.

Qualunque sia stata la loro genesi, tuttavia, le scelte fatte da Dorazio in quel frangente sono eloquenti: dopo il "presente" delle nuove trame e delle altre costruzioni, bisognava chiudere i conti con un "passato" che periodicamente era tornato a interrogare, e su cui aveva fondato una parte importante della propria immagine agli occhi della critica. La scelta di portare a Venezia due "Omaggi", insomma, poteva non essere scevra del pensiero di presentarsi come l'erede moderno della tradizione dell'avanguardia italiana, che non gli avrebbe consentito appellarsi a Kandinskij, o a Mondrian, che pure molto avevano contato per l'elaborazione remota del suo linguaggio, legandosi a ragioni interne difficilmente comunicabili: il Futurismo, in tal senso, era per eccellenza l'avanguardia con un marchio di italianità, una vero e proprio "made in Italy" a cui Dorazio stesso – come implicitamente osservarono quei critici che insistettero sul "garbo" italiano dei suoi dipinti – non dev'essere stato insensibile. A quelle radici, del resto, sarebbe tornato ad attingere ripetutamente, anche quando la riflessione teorica su quelle premesse si era tutto sommato sganciata dai quadri che stava dipingendo.

Per capire il rapporto stabilito da Dorazio con questi artisti bisogna andare per gradi, partendo da una piccola raccolta edita nel 1994 da Corraini, in cui l'artista enucleava le linee di fondo della sua poetica condensando «*Quello che ho imparato*» da una serie di maestri e amici pittori, critici e scrittori.²² Sono aforismi fra il serio e il divertito, in cui si uniscono l'aneddoto e la confessione semiseria, la riflessione sul senso della pittura e note di colore. Da Gino Severini, ad esempio, scriveva di aver imparato «che la rivoluzione più efficace è quella che si fa con l'arte perché così si può indicare come cambia la vita e dare un altro senso al mondo e ai sentimenti. Che la pittura deve tenere conto del movimento, del dinamismo; ed essere eseguita bene. Che un quadro dipinto a olio è bello quando è bene asciutto, dopo 45 anni. A fare cappelli da pittore con un giornale».²³ Immediatamente dopo l'attenzione si spostava su Clement

221; Idem, "Su due fortune di Giacomo Balla: qualche considerazione", in Stefano Setti (a cura di), *Sintesi astratta. Espansioni e risonanze dell'arte astratta in Italia 1930-1960*, Electa, Milano 2022, pp. 68-75.

¹⁹ Cfr. Volpi Orlandini, in *Dorazio*, 1977, n. 885; Tedeschi, *Piero Dorazio. La nuova pittura*, 2023, p. 163.

²⁰ Cfr. Volpi Orlandini, in *Dorazio*, 1977, n. 878; Durbé, 1983, n. 47, p. 63; Tedeschi, *Piero Dorazio. La nuova pittura*, 2023, p. 169.

²¹ Cfr. Volpi Orlandini, in *Dorazio*, 1977, n. 896; Tedeschi, *Piero Dorazio. La nuova pittura*, 2023, p. 165.

²² *Piero Dorazio. «Quello che ho imparato»*, Maurizio Corraini editore, Mantova 1994.

²³ *Ivi*, p. 10.

Greenberg, che gli avrebbe insegnato «a non confondere l'arte con la vita. Che quello che fa funzionare un quadro è il modo in cui è dipinto, la fattura; che l'esperienza estetica è insostituibile, non giustificabile e che dipende dall'occhio se è ben esercitato». ²⁴ Persone diverse per formazione, per indole, e per ruolo giocato nella vita dell'artista, insomma, potevano trovarsi accoppiati per affinità di contenuto, all'interno di una lunga sequenza di senso: il pittore futurista e il critico militante americano, qui, diventavano due emblemi della pittura fatta con buon mestiere, di cui è possibile apprezzare non solo il contenuto morale ma, prima di tutto, il lato formale capace di suscitare piacere estetico. Non per nulla, dopo Severini e Greenberg, la serie faceva ancora un passo indietro ricordando Alberto Magnelli. In altri punti, poi, parlando di Matisse, ritornando con la memoria a quella visita al pittore fatta molti anni prima e soggetto di un intenso e divertito articolo di quotidiano, ²⁵ aveva capito come «disegnare con il colore; che con la pittura i colori, devono ricreare e suscitare il piacere di vivere, invece di creare drammi o conflitti; a capire Giotto dai suoi colori». ²⁶ Non mancavano intermezzi, fra amici e maestri, come per Barnett Newman, che avrebbe avuto il merito di insegnargli «a dipingere quadri di grande formato come uno spazio che deve avvolgere l'osservatore "senza scampo". A difendere l'autonomia e la supremazia dell'artista nella società borghese anche se questa lo colma di onori». ²⁷ Per arrivare finalmente a Balla, incastrato fra Atanasio Soldati e Arturo Marini: a lui il merito di avergli insegnato «che non esistono le immagini senza tenere conto della luce che le compenetra e le fa palpitare insieme a tutto ciò che le circonda. Luce e movimento sono l'essenza della realtà tutto il resto è illusione, apparenza». ²⁸

La "luce", infatti, era il vero elemento unificatore che permettesse di apparentare la lezione di Balla con la pittura di Dorazio, fino a diventare un motivo interpretativo costante nella storiografia, a partire dal famoso testo di Giuseppe Ungaretti, prefatore poco dopo di un volume su Casa Balla accompagnato da fotografie di Virginia Dortch, a quel tempo prima signora Dorazio. Tanto valeva, a data 1994, ribadire quel debito concettuale, come in una continua ricapitolazione e messa in prospettiva storica degli anni, via via sempre più letti in chiave mitologica, del gruppo "Forma".

È però necessario, per capire il percorso che conduce ai quadri del 1966, mettere a fuoco l'immagine di Balla che a Dorazio interessava tramandare e i valori visivi che ne conseguivano. L'incontro fra il giovane pittore e l'anziano maestro, fra anni Quaranta e Cinquanta, non è in sé un fatto sufficiente: a quegli anni risalgono anche i contatti con Enrico Prampolini, ²⁹ con cui ha stretti rapporti durante la redazione di "Arti Visive", e a cui nel 1956 si vede persino accoppiato in un articolo di David Lewis su "Aujourd'hui. Art et architecture", all'insegna di un tramando dei valori della pura arte astratta fra due generazioni

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Piero Dorazio, "Incontro con Henri Matisse" [1947], in *Idem, Rigando dritto. Scritti 1954-2004*, a cura di Massimo Mattioli, Silvia editrice, Cologno Monzese 2005, pp. 34-37.

²⁶ Piero Dorazio. «Quello che ho imparato», 1994, p. 12.

²⁷ *Ivi*, p. 20.

²⁸ *Ivi*, p. 22.

²⁹ Un ricordo di Enrico Prampolini in Piero Dorazio, "Cattedre a punti" [2001], in Dorazio, *Rigando dritto. Scritti 1954-2004*, 2005, pp. 142-144.

di pittori.³⁰ Balla aveva tuttavia svolto il ruolo di vero e proprio “antenato elettivo” per le correnti astrattiste,³¹ e aveva assunto nel dibattito, un ruolo che non fu riconosciuto agli altri artisti, allora ancora viventi, che avevano aderito al Futurismo in varie fasi della vita del movimento. A “salvare” Balla, insomma, era la preistoria divisionista e l’approdo alle compenetrazioni iridescenti alla metà degli anni Dieci, che permettevano di porre una cesura fra questa stagione fortunata e quello che sarebbe avvenuto dopo la Grande Guerra e negli anni del Fascismo. Su Marinetti e il suo movimento, infatti, gravava un’ingombrante ipoteca ideologica che non di rado era sfociata in vera e propria censura. Una volta sdoganato, però, restava il problema di fissare nella periodizzazione una soglia oltre la quale si sarebbe dovuto considerare il Futurismo un’esperienza epigonale non degna di attenzione storiografica: se si doveva, insomma, chiudere idealmente la partita con la morte di Boccioni in guerra nel 1916, o prendere in considerazione le successive esperienze, in cui troverà compimento il principio di una “ricostruzione futurista dell’universo” grazie a un consistente ingresso delle arti applicate fra gli interessi di questi artisti. Far pesare la bilancia dalla parte di Boccioni, come avrebbe fatto Maurizio Calvesi³² – a cui Dorazio rimprovererà di aver trascurato Balla, pur essendo cresciuto nello stabile di via Oslavia dove risiedeva l’anziano maestro³³ – significava dare una lettura del Futurismo in termini quasi esclusivamente pittorici; accettare la vitalità propositiva di un “dopo Boccioni”, di cui si farà principale difensore Enrico Crispolti, significava invece aprirsi a una compagine più complessa e, al contempo, fare i conti con l’arte in Italia negli anni Venti e soprattutto Trenta.³⁴ Balla, più anziano e ben più longevo di Boccioni, da questo punto di vista poteva costituire un vero problema, a patto, come farà Dorazio stesso, di non considerarne l’esperienza soltanto fino all’anno di morte del pittore più giovane, prestando poca attenzione alle intersezioni fra arti belle e arti applicate che sarebbero fiorite in seguito.

Lionello Venturi, per esempio, tenendo nel 1955 alla Sapienza un corso sulla pittura del Novecento – cosa in sé già eccezionale per l’università di allora – nel suo breve profilo del Futurismo ignorerà completamente il nome di Balla, circoscrivendo i suoi esempi ai soli Boccioni, Carrà e Severini, giocando tuttavia la trattazione sul binomio «linee-forza» e «colore-luce».³⁵ Dorazio doveva pensarla evidentemente in modo diverso, come si evince da *La fantasia dell’arte nella vita moderna*, dove il racconto del Futurismo si fonda principalmente su tre

³⁰ David Lewis, “Artistes italiens de deux générations: Enrico Prampolini, Piero Dorazio”, *Aujourd’hui. Art et architecture*, n. 7, marzo 1956, pp. 12-13.

³¹ Viva, *Gli antenati elettivi*, 2014.

³² Maurizio Calvesi, “Il futurismo di Boccioni: formazione e tempi” [1958], in Idem, *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Laterza, Bari 1984, pp. 52-83.

³³ Piero Dorazio, “Tre foglie d’oro per le figlie di Balla” [2000], in Dorazio, *Rigando dritto. Scritti 1954-2004*, 2005, pp. 139-141.

³⁴ L’attenzione di Enrico Crispolti per il cosiddetto “Secondo Futurismo” prende le mosse da: Enrico Crispolti, “Appunti sul problema del secondo futurismo nella cultura italiana fra le due guerre”, *Notizie*, a. II, n. 5, aprile 1958, pp. 34-51, ripubblicato in Idem, *Il mito della macchina e altri temi del Futurismo*, Editore Celebes, Trapani 1969, pp. 245-267 e in Idem, *Storia e critica del Futurismo*, Laterza, Bari 1986, pp. 225-246. Un ampio servizio a colori sul tema anche in Idem, “Il secondo futurismo”, *Le Arti*, a. XI, n. 1-2, gennaio-febbraio 1960, pp. 22-23. Cfr. Luca Pietro Nicoletti, *Enrico Crispolti. bibliografia ragionata 1951-2018*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2024.

³⁵ Lionello Venturi, *Lezioni di storia dell’arte moderna. La pittura del Novecento*, anno accademico 1954-1955, raccolte dall’assistente dott. Valentino Martinelli e dalla dott. Laura Drudi, Edizioni dell’Ateneo, Roma, 1955, pp. 177-186.

pilastri: Balla, in qualità di decano del gruppo, approdato all'avanguardia dopo una lunga e remunerativa carriera di pittore figurativo; poi Severini e Boccioni, «due giovani di estrema sensibilità e viva intelligenza che Balla avviò alle prime esperienze divisioniste nell'ordine delle teorie che Previati e Segantini avevano dedotto dall'impressionismo, soprattutto dalla pittura di Seurat, di Signac e dalla Scuola di Pont Aven». ³⁶ Nel numero di "Art d'aujourd'hui" dedicato all'arte italiana, poi, si troverà in apertura, prima del lungo testo di Dorfles sul panorama delle ricerche concretiste italiane, un breve scritto di Achille Perilli, il sodale di Dorazio, dedicato esclusivamente alla coppia Balla-Boccioni. ³⁷ Eppure, stando alle pagine del libro del 1955, Balla figura quasi come un sopravvissuto, o almeno l'unico capace di rinnovarsi quando i tempi del vero Futurismo si potevano considerare pienamente conclusi: «Balla sarà l'unico, che rimasto solo fra pittori di poco ingegno e assolutamente impreparati alle nuove esperienze, cercherà coraggiosamente fra l'indifferenza e le derisioni, delle soluzioni alla pittura futurista nel nuovo stile dell'arte astratta costruttivista». ³⁸

Ci si sarebbe legittimamente aspettati, a questo punto, di incontrare fra le tavole de *La fantasia* la riproduzione di una "compenetrazione iridescente": quelle su cui, proprio dopo la XXXII Biennale, si sarebbe appuntata l'attenzione di Fagiolo Dell'Arco, una volta licenziata la monografia su Dorazio, e non è da escludere che ci sia stato un virtuoso cortocircuito fra il sodalizio con l'amico pittore e l'interesse per il maestro futurista. ³⁹ Colpisce invece, e sarebbe facilmente fraintendibile, imbattersi nella riproduzione delle *Bandiere all'artare della Patria* del 1915, ora alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma: lo stesso quadro scelto da Crispolti nel 1963 per la copertina della grande retrospettiva del pittore organizzata alla Galleria d'Arte Moderna di Torino, ⁴⁰ che giungeva dopo la mostra dei "secondi futuristi" torinesi e la monografia a loro dedicati, a indicare il ruolo germinativo di quel quadro per vicende successive, fino a vedervi un antefatto della cultura "pop" come arte "di massa". ⁴¹

Ma per Dorazio quel quadro aveva una funzione personale più importante: quell'onda travolgente era stata la protagonista di *Grande sintesi*, il dipinto del 1950 portato alla mostra di *Arte astratta e concreta in Italia* alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nel 1951. ⁴² Quel Balla, insomma, spiegava le ragioni interne di uno dei dipinti più importanti che Dorazio aveva realizzato in quel momento, in cui aveva fatto una ricapitolazione dei principali temi visivi degli anni precedenti: la superficie "a tasselli", la "rosa" dai petali spigolosi di natura architettonica, pronta a farsi paramento murario a rilievo, e infine questa "onda" che irrompeva in primo piano creando scompiglio.

Con queste premesse, dunque, l'artista era pronto a rendere un omaggio a Balla prendendo le mosse da uno dei suoi quadri più noti, *Ottimismo e Pessimismo*

³⁶ Dorazio, *La fantasia dell'arte nella vita moderna*, 1955, p. 70.

³⁷ Achille Perilli, "Deux peintres futuristes: Balla et Boccioni", *Art d'aujourd'hui*, 2, gennaio 1952.

³⁸ Dorazio, *La fantasia dell'arte nella vita moderna*, 1955, p. 71.

³⁹ Maurizio Fagiolo Dell'Arco, *Omaggio a Balla*, Bulzoni editore, Roma 1967; Idem, *Balla: le "compenetrazioni iridescenti"*, Bulzoni editore, Roma 1968.

⁴⁰ Enrico Crispolti, *Il secondo Futurismo. Torino 1923-1938*, Ed. F.lli Pozzo, Torino 1961; Idem, "Il "secondo Futurismo" torinese e l'Europa", in Enrico Crispolti (a cura di), *Aspetti del secondo Futurismo torinese. Cinque pittori ed uno scultore: Fillia - Mino Rosso - Diulgheroff - Oriani - Alimandi - Costa*, (catalogo della mostra, Torino, Galleria civica d'arte moderna, 27 marzo - 30 aprile 1962), Albino Galvano, s. e., s. l., 1962, pp. 18-32.

⁴¹ Idem, *La Pop Art*, Fabbri editori, Milano 1966, p. 14.

⁴² Cfr. Volpi Orlandini, in *Dorazio*, 1977, n. 885.

del 1923, di cui possedeva un dipinto preparatorio: uno scontro di forze reso dal contrasto fra due zone di colore dal profilo segmentato che si compenetravano entrando in conflitto. «È qui sottolineato» chiosava il pittore in terza persona nel 1983, rimaneggiando quando scritto nel 1975, «il conflitto fra le forze oscure del male e quelle luminose del bene, come aveva spiegato Balla mostrando il quadro».⁴³ Nella nota del 1975 era stato anche più esplicito: quella spiegazione del dipinto del 1923 derivava dalla viva voce di Balla in una conversazione con Dorazio, molti anni dopo l'esecuzione dell'opera, testimoniando la continuità con cui il pittore futurista si fosse interrogato su quel tema.⁴⁴ Durante una grave malattia sofferta dopo il rientro dagli Stati Uniti, dovendo però realizzare qualche quadro nuovo per la Biennale, raccontò di aver pensato di riprendere lo schema di *Costruzione Eurasia* del 1965, ormai geograficamente lontano, giungendo a una più netta partizione fra una zona di bande luminose e una di bande oscure, fra cui viene a crearsi un vero e proprio movimento. «Le bande», proseguiva, «si sdoppiano però qui in un tono più chiaro e uno più scuro, in un timbro più sonoro e uno più spento, in luce e in ombra. Tutta l'immagine è costruita su questo tema dualistico: sulla divergenza e sulla coesistenza delle forze negative e delle forze positive».⁴⁵

Viene da chiedersi, anzi, se siano le bande scure, dipinte in un secondo momento, prossime a fagocitare quelle rosse e gialle, o se saranno invece queste ultime ad avere la meglio opponendo resistenza. Ad amplificare questa incertezza, poi, contribuisce tutt'oggi l'indicazione sul retro della tela di due possibili orientamenti del dipinto, modificando il climax del passaggio dall'oscurità alla luce o, come più spesso si è verificato, dalla luce all'oscurità. L'idea di un climax crescente, inoltre, è il solo aspetto ad accomunare questo dipinto con *Din-don (omaggio a Giacomo Balla)*, che dopo la mancata esposizione veneziana resterà tutto sommato poco esposto, salvo comparire in grande evidenza nel 1983.

Tranart, invece, conduce in una dimensione completamente diversa. Non è un quadro isolato, anzi sembra fare dialetticamente coppia con un dipinto coevo esposto a Venezia, intitolato *Kundabuffer*: due composizioni fondate su poche bande larghe verticali, come dei solidi pilastri, a fare da contrasto a un andamento dinamico e “diurno” nell'uno (*Kundabuffer*), statico e “notturno” nell'altro (*Tranart*). Il motivo della griglia, o meglio delle griglie intrecciate fra loro, si è fatto più complesso perché si è insinuato un elemento di finzione: come di consueto ci sono bande che si intrecciano e i cui colori si sovrappongono in trasparenza nei punti di intersezione; ma ci sono anche bande più o meno larghe che interrompono improvvisamente come se passassero sotto la superficie della tela per riemergere poco più sopra, creando un ritmo mobile di piani che scorrono l'uno sull'altro, fra zone più scure e bagliori improvvisi, come in un gioco di controllo, ma soprattutto di equilibri fra coordinate ortogonali dentro un pelago che sembra voler condurre in profondità salvo, come di consueto, contraddirsi immediatamente sul piano visivo.

La nota più singolare, però, è il commento a caldo fatto da Fagiolo Dell'Arco: «Davanti a questo quadro “americano” di Dorazio viene immediato un richiamo al Mondrian del *Boogie-Woogie*: lo sfaccettamento infinito della metropoli, l'arte

⁴³ Durbé, 1983, n. 48 p. 64.

⁴⁴ Piero Dorazio. *Mostra retrospettiva 1946-1975*, 1975, n. 300, s. p.

⁴⁵ *Ibidem*.

nascente dalla visione perfetta di un “paradiso artificiale” (il titolo allude alla corrente artistica che si dice ispirata da una droga). Ma c'è qualcosa d'altro, un discorso totale: la conciliazione di colore e monocromo, di gigante e minuzioso, di perpendicolare e obliqua. Questi ultimi sono i due principi sui quali si scontrarono Mondrian e Van Doesburg: qui conciliati in via d'ipotesi». ⁴⁶

Niente Severini, insomma, nemmeno nelle note di un interprete fidato che sta seguendo questa evoluzione quasi in presa diretta, ma una serie di riferimenti molto familiari a chi aveva seguito il pittore fino a questo punto.

Se anche la dizione di *Omaggio a Severini* fosse stata apposta per ottenere un dittico futurista a uso di Biennale, a prescindere dalle qualità intrinseche del dipinto, sta di fatto che il 1966 inaugurava per l'artista un momento di auto-revisione attraverso un recupero dei punti di riferimento del suo museo ideale. Attingendo a quadri e cicli del passato, infatti, poteva giungere a composizioni nuove. *Kasimiro grande* del 1967 - un dipinto dalla lunga carriera espositiva su entrambe le sponde dell'Atlantico - allude a Kasimir Malevič, a cui Dorazio aveva già riservato un giocoso omaggio nel 1954 sotto il titolo di *Bene Kasimiro*, debitamente pubblicato e commentato da Fagiolo Dell'Arco nel 1966. Per rinforzare quella presenza, forse già meditando di fare delle opere a grandi quadrati plasticamente rilevati come quello del 1967, aveva persino deciso di apporre il titolo *Bene Kasimiro II* a un altro dipinto del 1954, approdato nelle collezioni del Museo del Novecento di Milano, che fino a quel momento era stato presentato - seppur privo di indicazioni in tal senso sul retro della tela - come *Gruppi minori e maggiori*. ⁴⁷ Sin da allora, e ancor più con gli occhi degli anni Sessanta, era un modo molto atipico di rapportarsi al maestro del Suprematismo russo, che era stato oggetto di prelievi iconografici più espliciti da parte di altri artisti alla fine degli anni Cinquanta (è il caso per esempio di Lucio Fontana). ⁴⁸ Laddove Malevič arrivava a sintesi sempre più radicali, infatti, Dorazio gremiva la composizione di quadrati fluttuanti, dando una struttura compositiva attraverso il colore: un gruppo “maggiore” di quadrati bianchi che avanza da sinistra e cerca di farsi largo fra i gruppi “minori” di due diverse tonalità di blu. Oppure, nel caso di *Bene Kasimiro I*, che è il vero precedente diretto di *Kasimiro grande*, aveva modulato dimensione e colore dei quadrati in modo da creare un effetto di avanzamento/arretramento polifonico rispetto al fondo.

Se si segue questa traccia, suggerita dall'artista stesso, si dovrebbe intendere il dipinto del 1967, e gli altri della stessa tipologia - anche se corredati con titoli di tutt'altra provenienza - come un dettaglio ingrandito delle opere del 1954, al pari delle “nuove trame” rispetto a quelle immediatamente precedenti. A questo punto, la ricerca di Dorazio si smarcherebbe dalle proposte degli artisti del suo tempo intenti a comporre il quadro soltanto per via di bande di colore, mettendosi implicitamente sotto le insegne del primo Mondrian astratto.

Scegliendo Malevič come referente, Dorazio pensava a qualcosa di più assoluto, o meglio di strettamente pittorico, pur non riuscendo a limitarsi a un

⁴⁶ Fagiolo Dell'Arco, in *Piero Dorazio*, 1966, p. 58.

⁴⁷ Ringrazio per questa informazione Iolanda Ratti e Roberto Pini del Museo del Novecento di Milano.

⁴⁸ Giorgio Zanchetti (a cura di), *Lucio Fontana. Concetto spaziale, 1957*, Skira, Milano 2000; Idem, “Due quadri di Lucio Fontana: Concetti spaziali. Forme, 1957”, in *Due quadri di Lucio Fontana. Concetti spaziali. Forme, 1957*, (catalogo della mostra, Milano, Pinacoteca di Brera, marzo-giugno 2005), testi di Flavio Fergonzi e Giorgio Zanchetti, Electa, Milano 2005, pp. 14-42.

unico quadrato, come un'icona del nulla: di quadrati, all'interno di una tela quadrata, ne colloca ben sedici, modulando gli equilibri compositivi attraverso variazioni tonali del rosso, talvolta saturo altre attutito in rosa o scurito in tono più bruno, e un quadrato giallo che tende verso il centro e fa da perno di tutto l'insieme, quasi come un'apertura. Ma come nel 1954, e qui forse davvero pensando alle fluttuanti composizioni del maestro russo, il pittore si mostra insofferente nei confronti degli schemi chiusi. Avrebbe potuto disegnare una griglia regolare e campire ogni casella di un colore, ottenendo un unico e mutevole tessuto cromatico. Altrimenti, come fece, poteva pensare il quadro come un'addizione di parti singole, come un collage di frammenti (Matisse tardo aveva qualcosa da insegnare in tal senso) messi a registro nel modo migliore possibile, ma con fessure e spazi fra l'uno e l'altro. Al contempo, non tutti i quadrati erano entrati nella tela, con importanti fuoriuscite: lì si potrebbe leggere come rettangoli più stretti collocati sui bordi per chiudere la composizione. Ma è fin troppo evidente quanta importanza Dorazio desse ai margini della tela, quando intendeva mostrare un'immagine chiusa entro i confini del campo dipinto: se non lo ha fatto, vuol dire che anche quelli che sbucano fuori dalla tela sono comunque dei quadrati, e che la sua composizione è un frammento di un insieme più grande, virtualmente sviluppabile all'infinito in tutte le direzioni. In questo modo, come già indicava *La fantasia dell'arte nella vita moderna*, Dorazio collocava se stesso nel punto più avanzato, o forse al capolinea, di una stagione epica della modernità.