

Curatorial studies

Il re-enactment delle mostre

a cura di
Guido Bartorelli e Stefania Portinari

e-ISSN 2610-9891 ISSN 2610-9905



Edizioni
Ca' Foscari

Storie dell'arte contemporanea 5

Curatorial studies

Curatorial studies

Il re-enactment delle mostre

Serie diretta da
Nico Stringa
Stefania Portinari

5



Edizioni
Ca' Foscari

Storie dell'arte contemporanea

Direzione scientifica Nico Stringa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Stefania Portinari (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Luca Massimo Barbero (Fondazione Giorgio Cini Venezia, Italia) Giuseppina Dal Canton (già Università degli Studi di Padova, Italia) Aleksandar Duravcevic (Hunter College, New York, USA) Paolo Granata (University of Toronto, Canada) Maria de Fátima Morethy Couto (Universidade Estadual de Campinas, Brasil) Stefania Portinari (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Jean-François Rodriguez (già Università degli Studi di Verona, Italia) Sileno Salvagnini (Accademia di Belle Arti di Venezia, Italia) Zoltán Somhegyi (Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary, Hungary) Nico Stringa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Valerio Terraroli (Università degli Studi di Verona, Italia)

Comitato di lettura Guido Bartorelli (Università degli Studi di Padova, Italia) Riccardo Caldura (Accademia di Belle Arti di Venezia) Elena Catra (Accademia di Belle Arti di Venezia, Italia) Massimo De Grassi (Università degli Studi di Trieste, Italia) Silvia Grandi (Alma Mater Studiorum - Università degli Studi di Bologna, Italia) Anita Orzes (Universitat de Barcelona, Espanya; Université Grenoble Alpes, France) Vittorio Pajusco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Umanistici
Università Ca' Foscari Venezia
Palazzo Malcanton Marcorà
Dorsoduro 3484/D | 30123 Venezia
artecontemporanea@unive.it

e-ISSN 2610-9891
ISSN 2610-9905



URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/storie-dellarte-contemporanea/>

Curatorial studies

Il re-enactment delle mostre

a cura di

Guido Bartorelli e Stefania Portinari

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press

2023

Curatorial studies. Il re-enactment delle mostre
a cura di Guido Bartorelli e Stefania Portinari

© 2023 Guido Bartorelli, Stefania Portinari per il testo

© 2023 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: i saggi qui pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di double-blind peer review, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari, ricorrendo all'utilizzo di apposita piattaforma.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: the essays have received a favourable evaluation by subject-matter experts, through a double-blind peer review process under the responsibility of the Advisory board of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Edizioni Ca' Foscari

Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
edizionicafoscari.unive.it | ecf@unive.it

1a edizione dicembre 2023

ISBN 978-88-6969-760-9 [ebook]

Progetto grafico di copertina: Lorenzo Toso

Curatorial studies. Il re-enactment delle mostre / a cura di Guido Bartorelli e Stefania Portinari — 1. ed.
— Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2023. — xii + 130 p.; 25,5 cm. — (Storie dell'arte contemporanea; 5).

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-760-9/>

DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-760-9>

Curatorial studies

Il re-enactment delle mostre

a cura di Guido Bartorelli e Stefania Portinari

Abstract

This collection of essays raises a new critical reflection on a controversial and exciting topic that has brought historiographical, philological, and ethical reflections on the reenactment and the study of the history of exhibitions and performances since the 1990s.

The issue of exhibition reenactment has led to a reflection in two areas: on the one hand, the reenactment not only of those auroral exhibitions of the 1970s in which performative acts were grafted onto a terrain of process art/'arte povera' or of those underground contexts or festivals that made a significant part of art history, but also with respect to early twentieth-century exhibitions. On the other hand, video art has to be addressed by considering its complex issues of preservation, as well as its possible transmutation into other media, when it should be defined as a document of a performance and when it should instead be considered a video-work to all intents and purposes even by the artist-creator.

This book therefore covers topics ranging from the dialogue on the protagonists of the *International Exhibitions of the Roman Secession* between 1913 and 1916 to the establishment of the Milanese group *Nuove Tendenze* and their 1914 exhibition reenacted in 1980; from the reenactment of a section of the 1972 Venice Biennale in *Comportamento. Venice Biennale 1972. Padiglione Italia 2017* set up at the Centro per l'arte contemporanea "Luigi Pecci di Prato" in 2017 to didactic experiences by Bruno Munari, to the performances by Tania Bruguera or Marina Abramović.

The multiple lives of contemporary artistic practices are therefore analysed and enhanced through specific case studies and multiple voices.

Keywords Reenactment. History of exhibitions. Educational. Visual arts. Twentieth century art and theory.

Curatorial studies

Il re-enactment delle mostre

a cura di Guido Bartorelli e Stefania Portinari

Sommario

Introduzione

Il reenactment

Guido Bartorelli, Stefania Portinari

ix

Le esposizioni internazionali

della Secessione romana 1913-16. Una rilettura

Stefania Frezzotti

3

Ripensare a Nuove Tendenze: 1914-80

Niccolò D'Agati

25

Di due miei reenactments:

Opera o comportamento e *La ripetizione differente*

Renato Barilli

45

«Per esistere veramente le cose dovrebbero essere eterne, immortali»

Note attorno all'etica curatoriale
e al reenactment di *Comportamento*

Giada Pellicari

57

È possibile il reenactment di un laboratorio d'artista?

L'esperienza della mostra *Bruno Munari: aria | terra*

Guido Bartorelli

69

Videoarte a Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1973-1979/2015. Reenactment

Lisa Parolo, Cosetta Saba

79

The Artist in Present. Il reenactment come pratica curatoriale e azione d'artista

Stefania Portinari

95

Verifica 8+1: trent'anni di esposizioni

Per una proposta di reenactment

Marianna Rossi

107

Reenactment, autorialità e copyright infringement: alcune riflessioni sull'*Homenaje a Ana Mendieta (1985-96)* di Tania Bruguera

Federica Stevanin

119

Introduzione

Il reenactment

Guido Bartorelli
Università degli Studi di Padova, Italia

Stefania Portinari
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Questa raccolta di saggi nasce come nuova riflessione critica e di studi sotto l'egida della presenza di Renato Barilli a quello che è stato il convegno *Curatorial studies. Il re-enactment delle mostre*, che si è tenuto il 14 dicembre 2017 nell'aula magna Silvio Trentin dell'Università Ca' Foscari Venezia per riflettere su un tema controverso e appassionante che nel decennio precedente aveva non solo riportato all'attenzione della critica riflessioni storiografiche, filologiche ed etiche relative al riallestimento e allo studio della storia delle esposizioni, ma anche coinvolto con successo un gran numero di visitatori di mostre. Alcuni noti reenactments, come *When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013*, allestito prendendo la fondante esperienza di Harald Szeemann alla Kunsthalle di Berna e portandone l'idea alla Fondazione Prada nella sede di Venezia a cura di Germano Celant, o come *Magiciens de la Terre*, altrettanto leggendaria mostra tenutasi nel 1989 tra il Centre Georges Pompidou e la Grande Halle de la Villette a Parigi a cura di Jean-Hubert Martin, ri-analizzata nel 2014 al Centre Pompidou da Annie Cohen-Solal in *Les Magiciens de la terre, retour sur une exposition légendaire*, trasfigurandola attraverso i materiali d'archivio, erano allora e sono tuttora argomenti molto dibattuti.

La partecipazione di Renato Barilli inoltre incoraggiava ad affrontare con lui da un punto di vista teorico ma anche molto operativo un caso di studio recente quale il reenactment dell'eccezionale sezione *Opera o Comportamento*, da lui curata per la parte del 'comportamento' in dialettica e in antagonismo con Francesco Arcangeli che si occupava invece delle opere pittoriche più 'tradizionali', nel Padiglione Italia alla Biennale di Venezia del 1972, riportata in *Comportamento. Biennale di Venezia 1972. Padiglione Italia 2017* al Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato nel 2017.

La questione del reenactment delle mostre - che si inserisce in una più espansa nostra attenzione e pratica, oltre che studio, dell'ambito della cura-tela - ci ha condotti però a riflettere su altri due ambiti singolari: la riproposizione non solo di quelle mostre aurorali degli anni Settanta in cui gli atti performativi si innestavano in un terreno di azioni 'povere' o in quei contesti underground o di festival che hanno fatto 'la storia della storia dell'arte' - dagli Arsenali di Amalfi nel 1968 alle edizioni appunto della Biennale di Venezia degli anni Settanta - ma anche rispetto alle mostre del primo Novecento e, dall'altro fronte, alla videoarte e alle sue complesse questioni di conservazione, oltre che della sua eventuale trasmutazione su altri supporti, quando sia il caso di dirla documento di una performance e quando invece sia a tutti gli effetti considerata anche dall'artista creatore una video-opera.

Per tale motivo, essendo rientrato questo convegno all'interno del Progetto di Ateneo relativo all'indagine e alla ricostruzione delle mostre del periodo aureo degli artisti di Ca' Pesaro che attorno a Nino Barbantini hanno costruito una nuova contemporaneità a Venezia sulla soglia di inizio Novecento - intitolato *Venezia '900: gli artisti di Ca' Pesaro dal 1908 al 1925* - alla presenza anche del collega Nico Stringa, al tempo con noi co-curatore del convegno, in una prima parte dedicata al *Primo Novecento reenacted* si sono succedute Elisabetta Barisoni, responsabile di Ca' Pesaro - Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia, con un intervento relativo proprio a quei temi, dedicato a "Nulla si crea, nulla si distrugge, tutto si trasforma". Sul reenactment delle mostre storiche, le prime Biennali e le mostre capesarine del 1913 e del 1919 e Stefania Frezzotti, al tempo curatrice alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, ora la Galleria Nazionale, che ha ricostruito il dialogo che quei protagonisti veneziani hanno intessuto con l'avanguardia romana e futurista e in particolare le presenze alle Esposizioni internazionali della Secessione romana (1913-16). Su questa soglia di primo Novecento Niccolò Dagati ci portava la testimonianza di come Enrico Crispolti e altri protagonisti della critica del tempo abbiano rivisto e rivisitato la costituzione del gruppo Nuove Tendenze e la sua mostra del 1914, mettendo in atto un cortocircuito di pensieri in una riproposizione del 1980.

Nel secondo panel, dedicato al *Reenactment di ambienti, azioni e video: problemi e metodi*, Marina Pugliese, Adjunct Professor al California College of the Arts, e Barbara Ferriani, docente di Restauro dell'arte contemporanea alla Struttura didattica speciale universitaria in Scienze per la Conservazione, Restauro, Valorizzazione dei Beni Culturali di Venaria Reale (Torino), hanno riportato la loro esperienza di studio e riallestimento di *Ambienti in Lucio Fontana. Ambienti/Environments - Pirelli HangarBicocca, Milano. Dalla ricerca documentaria alla riproduzione di opere perdute*. Renato Barilli e Giada Pellicari, sua assistente in occasione di *Comportamento. Biennale di Venezia 1972. Padiglione Italia 2017* allestita al Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato, hanno dato testimonianza del loro *modus operandi* ma hanno anche rivelato - con il racconto e l'intreccio di testimonianze qui riportato - ulteriori dettagli inediti ed estremamente importanti relativi a presenze, assenze, disaccordi, manovre 'dietro le quinte', riscoperte entusiasmanti che non sono stati rivelati del tutto nel catalogo di quel reenactment e che per noi diventano dunque fonti particolarmente preziose.

Oltre alle nostre voci, inalveate su quei temi tra anni Sessanta e Settanta che contraddistinguono una parte importante della nostra ricerca e delle nostre predilezioni di studiosi, Cosetta Saba e Lisa Parolo dell'Univer-

sità degli Studi di Udine hanno unito le loro per trattare del reenactment avvenuto a Palazzo dei Diamanti di Ferrara relativo a esperienze di video-arte legate al territorio ferrarese tra 1973 e 1979. A loro si erano aggiunte le riflessioni nel ruolo di *discussant* di Luca Pietro Nicoletti, Vittorio Pajusco, Marianna Rossi e Federica Stevanin: se non di tutti quei nostri compagni di confronto – a cui siamo tanto grati – abbiamo qui potuto raccogliere gli scritti, di queste due ultime colleghe accogliamo qui tra i saggi l'intensa testimonianza delle loro considerazioni sui reenactment l'una delle mostre di una collezione di arte contemporanea che traccia la storia di un collettivo di Mestre (Venezia) votato alla collaborazione collettiva, l'altra delle performance comprese nel decennale progetto dell'*Homenaje a Ana Mendieta* (1986-96) di Tania Bruguera.

Di tutto questo complesso dibattere e dello scambio di idee e confronti che ne è seguito è dunque traccia questo volume di saggi che vive a se stante che, senza necessariamente rispondere con un giudizio univoco e una interpretazione unitaria alla questione del reenactment delle mostre e delle performance, ne riconsidera le seconde, terze, talora plurime vite, come fossero delle 'vite delle forme' che ritornano e in cui – come ha scritto con molta poesia Giada Pellicari nel suo testo – nel caso di un remake o una riconsiderazione a posteriori si è trattato sempre «di una sorta di mostra al quadrato, una scatola cinese, che conteneva l'esposizione originale ma allo stesso tempo la espandeva».

Curatorial studies

Il re-enactment delle mostre



Università
Ca' Foscari
Venezia

Dipartimento di Studi Umanistici

CURATORIAL STUDIES
IL RE-ENACTMENT DELLE MOSTRE

Le esposizioni internazionali della Secessione romana 1913-16. Una rilettura

Stefania Frezzotti

Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro, Italia

Abstract The fourth International Art Exhibitions of the Roman Secession (1913-16) were a brief and unrepeatable experience close to European currents and the newest Italian art. For a long time, however, these exhibitions were considered minor and partly forgotten manifestations. A century later, the exhibition *Secessione e Avanguardia. L'arte in Italia prima della Grande Guerra. 1905-1914* held in 2014 at the Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rome was an opportunity to re-read those exhibitions, comparing them with the similar Venetian initiatives set up at Ca' Pesaro and with the Futurist exhibitions hosted at the art gallery opened in Rome by Giuseppe Sprovieri. The re-making gave us the comprehension of a more lively cultural context, between ideological modernism and secessionist politics but also avant-garde revolution, but they are also a reflection on the impact of those events on the history of contemporary art.

Keywords Secession. Secessionism. Futurism. Avant-garde. Impressionism. Modernism.

Nell'ottobre del 2014 si apriva alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma la mostra *Secessione e Avanguardia. L'arte in Italia prima della Grande Guerra 1905-1915*, che si poneva come l'occasione per una riflessione, a un secolo di distanza, su un periodo di transizione particolarmente fecondo di spinte propulsive, spesso conflittuali, animate dal comune intento di segnare una cesura con il passato e dall'aspirazione a una profonda rigenerazione, nell'arte come nella politica.¹ Il progetto era maturato all'interno di un più ampio programma di celebrazioni promosse dal Ministero della Cultura per il centenario della prima guerra mondiale. La Galleria Nazionale scelse di indagare il contesto artistico e culturale immediatamente precedente, quei dieci anni che contenevano già i germi dell'evoluzione futura e della crisi delle avanguardie. Era stata infatti una stagione culturale di estremo interesse che vide Roma aprirsi verso le più importanti correnti contemporanee che avrebbero potuto offrire un'effettiva occasione di modernizzazione.

¹ Cf. Frezzotti 2014: si rimanda al catalogo della mostra per le schede delle opere citate in questo testo. Le immagini qui riprodotte sono state realizzate da Silvio Scafoletti, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

Nella loro breve durata, dal 1913 al 1916, le quattro esposizioni internazionali della Secessione romana si offrivano come un perfetto punto di osservazione perché, nello spazio lasciato dalla grande esposizione internazionale del 1911, svolsero il ruolo di catalizzatore delle tendenze in atto. Furono emblematiche non soltanto in quanto rassegne programmaticamente indirizzate verso l'arte del momento, giovane e affermata, italiana ed europea, ma anche perché nascevano come mostre alternative alle esposizioni ufficiali di Venezia e di Roma, per loro stessa natura ingabbiate nei meccanismi di selezione decisi dai commissari nazionali e perciò tendenzialmente conservatrici.

Considerate con uno sguardo contemporaneo, infatti, colpisce in primo luogo il fatto che le esposizioni secessioniste, pur godendo di cospicui finanziamenti pubblici e privati, furono tra le ultime mostre interamente ideate e gestite con grande libertà dagli artisti stessi che formavano il consiglio direttivo, i quali decidevano la linea da seguire, sceglievano gli artisti e i gruppi da invitare con bilanciata attenzione alle personalità già affermate e ai giovani, non necessariamente esordienti, contattavano le gallerie straniere più attive nel sostegno all'arte contemporanea e progettavano l'allestimento utilizzando criteri museografici innovativi.² Già subito dopo la guerra infatti, le più importanti esposizioni periodiche (Biennali romane, sindacali, Quadriennali, premi) saranno di organizzazione governativa, utilizzate come strumenti di propaganda e di controllo sulle arti figurative.

In un'epoca in cui il sistema dell'arte era ancora embrionale, in cui poche erano le gallerie private che riuscivano a creare un mercato indipendente dalla committenza pubblica, in cui era inesistente la figura del critico 'curatore' che determinava le scelte con la propria personalità e visione, quale fu la linea culturale perseguita? A quali criteri si ispirava la selezione degli artisti espositori? Quali erano le aspettative dei fondatori? Quali le occasioni mancate? Quale era capacità, infine, di incidere sulla contemporaneità?

Dal dicembre del 1913 era inoltre attiva a Roma la Galleria Permanente Futurista fondata da Giuseppe Sprovieri, che aveva inaugurato con una mostra di sculture di Umberto Boccioni, oggetto di uno studio di Roberto Longhi, che coglieva prontamente la carica rivoluzionaria del dinamismo plastico, riconoscendo in questo l'elemento di superiorità del futurismo sul cubismo.³ È ben noto che i secessionisti romani avevano fin dall'inizio l'intenzione di coinvolgere i futuristi, reduci dal tour espositivo a Parigi e in altre città europee, cercando però altrettanto presto di limitarne la presenza a uno spazio e a una visibilità piuttosto circoscritta.

Chiamato dal gruppo promotore a far parte del consiglio direttivo delle esposizioni secessioniste nel gennaio del 1912, Giacomo Balla era l'ar-

² Dal catalogo ufficiale della Prima esposizione internazionale d'arte della 'Secessione' del 1913 si evince che facevano parte del Consiglio Direttivo: Giacomo Balla, Maurizio Barricelli, Piero D'Archiardi, Camillo Innocenti, Giovanni Nicolini, Arturo Noci, Giovanni Prini; Giuria di Ammissione: Pieretto Bianco, Felice Carena, Ivan Mestrovic, Giovanni Nicolini, Plinio Nomellini; della Commissione di Collocamento: Pieretto Bianco, Felice Carena, Vittorio Grassi, Enrico Lionne, Ivan Mestrovic, Giovanni Nicolini, Plinio Nomellini, Giovanni Prini. Nell'edizione del 1914 non è più presente Balla, entrano Roberto Melli e Aleardo Terzi. Nell'edizione del 1915: entrano Nicola D'Antino, Arturo Dazzi, Luigi Scopinich. Nell'edizione del 1916: Cipriano Efisio Oppo, pittore e critico. Segretario di tutte le edizioni è Tommaso Bencivenga, già segretario dell'Esposizione Internazionale di Roma del 1911.

³ Longhi 1961, 133-62; come termine di confronto ricordiamo che nel 1914 Boccioni aveva pubblicato *Pittura e scultura futuriste*.

tista che saldava in sé entrambe le tendenze: quella modernista - divisionista - progressista e quella avanguardistica dei futuristi. Dopo la rottura delle trattative fra Marinetti e i secessionisti, Balla, ormai vicino ad abbandonare definitivamente il suo passato divisionista per diventare FuturBalla, si dimise da quel consiglio direttivo della Secessione, che seguì quindi un altro percorso (Schiaffini 2013, 52-64).

La dialettica secessionismo/futurismo, evidente nella contiguità spaziale e temporale delle due manifestazioni parallele, nasceva tuttavia da un terreno comune, sia pure con una molteplicità e ambivalenza di significati. Rinnovamento, giovanilismo, internazionalismo, dissenso più o meno manifesto, necessità di sprovvincializzazione della cultura italiana, erano esigenze sentite secondo diverse accezioni: da una parte il tardivo richiamo al secessionismo europeo e al suo ideale modernista, progressista, in qualche modo erede della positività ottocentesca, nell'ottica di un ideale estetico diffuso in ogni aspetto della vita quotidiana; dall'altro l'ideologia rivoluzionaria del futurismo, interamente proiettato verso la contemporaneità, verso la radicale trasformazione del linguaggio artistico.

Come segnalato fin dal titolo *Secessione e Avanguardia*, la mostra del 2014 si articolava intorno ai due poli, non considerati isolatamente, ma secondo una chiave di lettura unitaria e univoca, cioè la necessità di essere assolutamente moderni, l'emancipazione dai canoni visivi naturalisti e simbolisti verso altre forme espressive che sfiorano l'astrattismo, l'espressionismo, la metafisica. L'analisi è stata condotta a partire dalla Mostra dei Rifiutati organizzata da Boccioni e Gino Severini nel 1905 nel Ridotto del Teatro Costanzi, primo timido gesto di contestazione verso il sistema selettivo delle esposizioni, per chiudersi con l'adesione degli artisti alla guerra e la fine dell'esperimento. *Secessione e Avanguardia* non si poneva come una riedizione di quelle esposizioni ormai storiche. Non era possibile e non sarebbe stata nemmeno utile una ricostruzione fedele di quegli eventi, data la quantità delle opere esposte, la complessità delle presenze artistiche tra protagonisti della storia dell'arte e personalità meno note, e forse dimenticate, di cui non si poteva non tener conto adeguatamente, perché rappresentavano il tessuto culturale di quegli anni. Su tutto si è scelto di mantenere dunque un punto di vista attuale, attento all'inevitabile cambiamento di prospettive, per cui artisti considerati di grande successo in quel contesto non sono altrettanto significativi per noi che leggiamo quegli eventi un secolo dopo, e viceversa personalità che hanno segnato momenti imprescindibili per gli sviluppi dell'arte contemporanea all'epoca erano poco notati e spesso non compresi. Sotto questo aspetto, un rapidissimo excursus attraverso i cataloghi è utile per una visione complessiva, che tenga conto delle presenze e, in controtuce, delle assenze: per esempio, quelle di Medardo Rosso e di Adolfo Wildt.

Alla prima esposizione del 1913 è preponderante la presenza di artisti romani o comunque attivi a Roma nel primo decennio del '900, prevalentemente tardo divisionisti, tra i quali gli organizzatori stessi della rassegna: Camillo Innocenti, Arturo Noci, Vittorio Grassi, Enrico Lionne, Ferruccio Ferrazzi, i più giovani Armando Spadini e Felice Carena, gli scultori Giovanni Prini, Giovanni Nicolini, Nicola D'Antino, Amleto Cataldi. L'unica sala individuale dedicata a un artista italiano è riservata al divisionista toscano Plinio Nomellini, membro della giuria di ammissione. Con il probabile tramite di Pieretto Bianco (coinvolto fin dall'inizio nella giuria di ammissione), la mediazione di Nino Barbantini e del critico Gino Damerini, espongono a

Roma come Gruppo Veneto artisti provenienti dalle mostre di Ca' Pesaro, indice della volontà di una più stretta collaborazione fra le due manifestazioni che si sentono affini. Il gruppo si era formato alla fine del 1912 intorno a Vittore Zanetti Zilla e a Damerini, con la presidenza di Felice Casorati che espone un dipinto di gusto secessionista, *Il sogno del melograno* (1913). Oltre a Casorati e a Zanetti Zilla, partecipano Guido Cadorin, Guido Marussig, Teodoro Wolf-Ferrari, Vittorio Zecchin, Umberto Moggioli, Guido Balsamo Stella, Aldo Voltolin, Adolfo Mattielli.⁴

L'evento che suscitava le maggiori aspettative era legato alla Sala degli Impressionisti francesi organizzata dalla Galerie Bernheim-Jeune, che portava a Roma cinquanta opere eterogenee per stile e data di impressionisti, post-impressionisti, sintetisti, mai visti prima in Italia con quella consistenza. Félix Fénéon, critico e teorico del neo-impressionismo, direttore artistico della Bernheim-Jeune dal 1909, aveva scelto opere di Renoir, Pissarro, Maximilien Luce, Sisley, Monet, Manet, Berthe Morisot, Signac, Van Rysselberghe, Roussel, Maurice Denis, Bonnard, Vallotton, Émile Bernard, Vuillard, Carrière, Van Dongen e Matisse. La sala degli 'impressionisti' attirò molto pubblico, ma deluse i critici che si aspettavano una rassegna dell'arte francese più attuale e trovavano mal rappresentati proprio i maestri dell'impressionismo, mettendo in risalto l'assenza di Van Gogh, Gauguin, Seurat, Cézanne, Picasso e Braque che avrebbero aiutato a capire importanti nodi delle tendenze contemporanee e d'altronde, viste nel 1913, anche le opere dei maestri impressionisti avevano perso buona parte del loro interesse.⁵ I tempi erano maturi per una liquidazione dell'impressionismo che del resto in Italia non aveva trovato molto spazio. Altri – quali Diego Angeli o Enrico Prampolini – consideravano comunque positivamente l'opportunità di vedere in Italia per la prima volta opere post-impressioniste che non si erano mai viste alle Biennali veneziane, constatando allo stesso tempo l'arretratezza culturale del pubblico italiano non preparato, come quello francese, al salto dall'impressionismo a Matisse e, men che meno, dall'impressionismo al futurismo o al cubismo perché in sintesi, come scrisse Mario Lago, «noi abbiamo saltato a piè pari una lunga evoluzione» (1914).⁶

Il critico Arnaldo Cantù, in un testo intitolato *Dall'impressionismo del colore all'impressionismo della linea* tenta, in maniera piuttosto ardita, di stabilire una linea di continuità tra impressionismo e futurismo, fra impressione visiva e dinamismo delle forme, teoria avanzata negli stessi termini anche da Longhi nel suo studio su Boccioni precedentemente citato (Cantù 1913, 133-8). Analoghe riflessioni sul superamento della 'formatarietà' impressionista verso il sintetismo di una forma plastica più architettonicamente strutturata e definita, non priva di accenti arcaicizzanti, coinvolgono anche la scultura contemporanea e i suoi sviluppi negli anni Venti-Trenta del Novecento, nel confronto compiuto da Antonio Maraini fra le opere di Troubetzkoy, Rodin, Bourdelle, Minne e Mestrovic.⁷

Il 1914 è l'anno cruciale per le esposizioni romane, da cui emergono e si intrecciano forze nuove che avrebbero forse potuto meglio collegare l'Italia

⁴ Cf. *Prima esposizione internazionale d'arte della 'Secessione' 1913*; Stringa 2014, 46-57.

⁵ Cf. De Benedetti 1913, 325-6; Cecchi, 1-6; Bellonci 1913; Callari 1913, 564.

⁶ Cf. anche Angeli 1913; Prampolini 1913, 103-6.

⁷ Maraini 1913; l'analisi è stata ripresa e sviluppata successivamente negli anni Trenta da Maraini, cf. Bardazzi 1986.

a una dimensione europea. L'anno, che si era aperto con la mostra delle sculture di Boccioni da Sprovieri, nella stessa galleria vede nel febbraio-marzo l'*Esposizione di pittura futurista di Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Sironi, Soffici*. Alla II Secessione entra nel consiglio direttivo, al posto di Balla, Roberto Melli, che espone cinque sculture in cui si può rilevare attenzione nei confronti della scultura di Medardo Rosso e di Boccioni.⁸ Tra i bolognesi è presente, inosservato, uno *Studio* di paesaggio precocemente cézanniano di Giorgio Morandi (poi noto come *Paesaggio con la neve a Bologna*, 1913). Nella sala di «alcuni veneti»⁹ ci sono Ubaldo Oppi, Gino Rossi, Luigi Scopinich, Arturo Martini con tre opere (*La prostituta*, 1913; *Uomo spesso volte incontrato*, 1913; *Il buffone*, 1913-14), mentre Napoleone Martinuzzi espone da solo nelle sale internazionali.

Fra gli stranieri, il gruppo austriaco si presentava con un solo dipinto di Gustav Klimt, con Carl Moll, con alcuni disegni dell'ancora sconosciuto Egon Schiele, le sculture di Franz Barwig e altri artisti meno noti. Per la sala francese, la galleria Bernheim-Jeune aveva in programma di portare a Roma parte della collezione di Leo Stein, che includeva opere di Picasso e di Matisse, ma il progetto non ebbe seguito, nonostante il collezionista si fosse trasferito nuovamente in Italia, a Settignano, dall'aprile del 1914 (Piccioni 2013, 157, 162 nota 52): la sala era dunque concentrata solamente su Matisse (con 30 opere tra dipinti e incisioni) e su Cézanne (con 13 acquarelli e disegni) ma, nonostante l'indubbia novità e l'elevata qualità delle opere, fu apprezzata da pochi; pubblico e critici erano sconcertati sia dalla irrazionalità prospettica e dall'acceso cromatismo di Matisse sia dagli acquerelli di un Cézanne che non si aspettavano nella raffinatezza, quasi giapponese, dei bianchi che sono dei 'pieni' e non dei 'vuoti'. Solo dopo la guerra, nel corso degli anni Venti, entrambi gli artisti lasciarono un'impronta più profonda nell'arte italiana: Matisse nella bidimensionalità decorativa, Cézanne come 'classico' secondo la linea interpretativa che va da Maurice Denis ad Ardengo Soffici.

I russi del Mir Iskusstva esponevano per la prima volta in Italia dopo le importanti manifestazioni di Parigi e la loro presenza giungeva a sancire un interesse crescente verso l'arte russa contemporanea da parte degli artisti italiani, da Boccioni (si ricorda qui il viaggio in Russia nell'inverno 1906) a Balla, che nel 1917 collaborò alle scenografie per *Feu d'artifice* dei Ballets Russes di Sergej Diaghilev. Fondato nel 1898 a Pietroburgo da Diaghilev, Bakst e Benois nel progetto totale di sintesi delle arti, nel primo decennio del novecento Mir Iskusstva divenne il laboratorio di sperimentazione delle avanguardie raggiste e suprematiste. Alla II Secessione la sala russa presentava trentasei opere di esponenti di varie tendenze, prevalentemente di area simbolista e di ispirazione al folklore tradizionale. Ad aprile, quasi contemporaneamente, anche Sprovieri inaugurava l'*Esposizione Libera Internazionale Futurista* dove era presente un gruppo di futuristi russi, frutto dei contatti stabiliti da Filippo Tommaso Marinetti durante il suo viaggio in Russia tra gennaio e febbraio 1914; tra questi: Aleksander Archipenko, Aleksandra Exter, Rosanoff, Koulbine. Tra gli italiani, oltre a Cangiullo, Ottone Rosai, Gino Prampolini, Fortunato Depero, partecipano anche artisti

⁸ *Seconda Esposizione Internazionale d'Arte della 'Secessione' 1914*. Per i cataloghi delle mostre futuriste cf. Crispolti 2010.

⁹ *Seconda Esposizione Internazionale d'Arte della 'Secessione' 1914*.

presenti alla II Secessione: Morandi, Gino Rossi e Arturo Martini, che espone la scultura *Risveglio* (o *Ragazza che si lava la coca*) (1913), rifiutata dai secessionisti perché ritenuta oscena (Marini Clarelli 2006, 48-50).

Con l'entrata in guerra dell'Italia e l'esaurirsi dei finanziamenti, le due ultime edizioni della Secessione presentano un panorama limitato, anche per motivi politici, agli artisti stranieri appartenenti a nazioni alleate o già residenti a Roma.¹⁰ La grafica, che nelle edizioni precedenti aveva presentato la litografia inglese del Senefelder Club e la xilografia italiana de *L'Eroica*, nell'edizione del 1915 allestita per la prima volta da un architetto, Marcello Piacentini, offriva nelle sale del «bianco e nero» una selezione di opere provenienti dalla galleria Emil Richter di Dresda, che sosteneva le mostre di Die Brücke (Barrese 2013, 163-73). A Roma, probabilmente in accordo con il comitato organizzativo della Secessione, la galleria Richter esponeva un buon gruppo di espressionisti tedeschi: Käthe Kollwitz, Max Pechstein, Hans Meid, Ernst Ludwig Kirchner, Max Liebermann, Willy Geiger, Edwin Scharff, Otto Lange, più francesi del consueto ambiente post-impressionista (Vuillard, Renoir, Gauguin, Cézanne, Signac, Degas, Laurencin, Toulouse-Lautrec, Derain, Denis), più gli spagnoli Ignacio Zuloaga e Pablo Picasso, che espone per la prima volta in Italia una natura morta, *Calice e bottiglia* (1913-14 ca.) (Bardazzi 2013, 129-30).

Le presenze italiane sono in tono minore, apparentemente rinchiuse in un mondo intimista: accanto agli scultori Ercole Drei, Attilio Selva, Arturo Dazzi, i giovani emergenti Pasquarosa (cioè Pasquarosa Marcelli Bertoletti, considerata una autentica rivelazione), Leonetta Cecchi Pieraccini, Armando Spadini, Felice Carena sono esaltati da critici nazionalisti quali Ugo Ojetti e Maraini come rappresentanti del nuovo corso di ritorno a una linea più specificamente italiana. Nella sala individuale, Casorati espone opere di accento metafisico e primitivista (*Uova*, 1914-15; *Ada*, 1914; *Maschera rossa*, 1914). Opere interventiste di Balla sono alla Galleria Angelelli in via del Corso nella mostra *Fu Balla e Fu Futurista* nel 1915 e da Sprovieri si tiene una mostra di Depero nel 1916.

Questa veloce sintesi costituisce la trama di un panorama artistico molto articolato, che non poteva essere restituito nella sua interezza, come una rassegna di storia dell'arte che allineasse opere e artisti così diversi. Nella rievocazione di quegli eventi espositivi però si intendeva offrire l'immagine di un laboratorio creativo in rapidissima evoluzione, il quale, seppure confuso e limitato, offriva un'effettiva e irripetibile opportunità di collegamento con quanto succedeva in Europa in grado di suscitare tra gli intellettuali un confronto sulla direzione intrapresa da parte dell'arte italiana. Con la consapevolezza che la mostra di una mostra è un'altra mostra, *Secessione e Avanguardia*, pur nella consistenza di quasi duecento opere, non poteva essere un rifacimento, ma una rilettura che tenesse conto del mutato orientamento critico verso l'arte italiana dell'inizio del secolo scorso.

Il nucleo portante della mostra alla Galleria Nazionale era costituito dunque dalle esposizioni dal 1913 al 1916, secessioniste e futuriste, ma la ricerca prendeva in considerazione tutto il decennio precedente perché è in quel tempo che maturano le condizioni politiche e ideologiche che spingono verso un ruolo più avanzato l'Italia, ormai industrializzata, nel contesto

¹⁰ Terza Esposizione Internazionale d'Arte della 'Secessione' 1915; Quarta Esposizione Internazionale d'Arte della 'Secessione' 1916.

europeo. La fase iniziale di preparazione è consistita nello spoglio dei cataloghi ufficiali e delle riviste coeve per l'individuazione delle opere esposte; operazione questa basata su verifiche incrociate, non sempre possibile per la genericità dei titoli o perché molte opere sono note, nella successiva bibliografia, con altri titoli; per l'assenza totale di dati tecnici essenziali come tecniche e misure nei cataloghi; per la scarsità di riproduzioni fotografiche che avrebbero tolto ogni dubbio. Grazie all'immagine pubblicata su *Vita d'Arte* ad esempio è stato evidente che il dipinto di Spadini alla I Secessione, *Figurine* (1913), era proprio *Bambini con ventaglio* della Galleria Nazionale. A questo proposito però è tuttora arduo stabilire quale *Nymphéas* di Monet avesse partecipato alla esposizione del 1913, senza l'appoggio di una riproduzione o un dato descrittivo pur minimo, anche perché non è stato rinvenuto nessun riscontro nemmeno nel catalogo ragionato dell'artista a cura di Daniel Wildenstein, ma è singolare anche constatare come nessun catalogo, né quotidiano o rivista abbia riprodotto tale dipinto che appartiene a un artista e a una serie considerata oggi alle origini dell'astrattismo e di tanta parte dell'arte più contemporanea.

Questo lavoro propedeutico è stato in gran parte agevolato dalla precedente mostra *Secessione romana 1913-1916* curata nel 1987 da Rossana Bossaglia, Mario Quesada e Pasqualina Spadini a Roma, in Palazzo Venezia, che per la prima volta aveva fatto luce sulle esposizioni secessioniste romane attraverso lo spoglio di cataloghi, periodici, documenti d'archivio pubblici e privati, lettere. Nel 2013 inoltre, mentre era in corso la preparazione della mostra della Galleria Nazionale, un convegno organizzato dall'Università La Sapienza di Roma aveva potuto approfondire alcune specifiche tematiche, che sono state di grande importanza.¹¹ Per buona parte delle opere individuate e selezionate è stato possibile rintracciare la collocazione attuale. Per quanto riguarda gli artisti italiani, in genere sufficientemente rappresentati nei musei pubblici, è stata preziosa la collaborazione degli studiosi e dei discendenti degli artisti, soprattutto perché molte di quelle opere non hanno goduto di molte attenzioni da parte del mercato per cui o sono rimaste presso le famiglie degli artisti o sono passate in collezioni private di cui si è persa la traccia. Più complicata è la situazione per quanto riguarda gli artisti stranieri, sia per la corretta identificazione dell'opera, sia perché poco presenti nei musei italiani: sono state pertanto operate delle scelte secondo dei criteri stabili e con qualche margine di libertà, perché una mostra ha anche una valenza visiva e un suo ritmo interno altrettanto importanti.

Per le richieste dei prestiti, che devono comunque sempre tener conto del budget a disposizione e che hanno comportato a volte trattative elaborate, sono stati indispensabili il sostegno e i suggerimenti della soprintendente Maria Vittoria Marini Clarelli, con la quale ho condiviso molte scelte. Richiedere un prestito infatti non vuol dire automaticamente ottenerlo e la lista può essere oggetto di frequenti cambiamenti prima di arrivare a stabilire su cosa si può effettivamente contare, sostituendo i desiderata quando le risposte negative possono creare lacune o squilibri nell'insieme del progetto. L'elenco delle opere indispensabili può non corrispondere a quanto si è effettivamente ottenuto, perciò non si deve perdere di vista l'obiettivo di quello che si vuole comunicare, ricordando che una mostra non

¹¹ Bossaglia, Quesada, Spadini 1987: si rimanda al catalogo di questa mostra per la bibliografia precedente; cf. anche Carrera, Nigro Covre 2013.

è l'illustrazione di un capitolo della storia dell'arte ma il veicolo di trasmissione di concetti, idee, attraverso una selezione e una disposizione di opere e in cui allestimento e catalogo sono tra loro complementari. L'opera richiesta può non essere disponibile per particolari ragioni conservative che ne sconsigliano la movimentazione o per la riluttanza di collezionisti privati che non desiderano esporsi, nemmeno in forma anonima; si può decidere di rinunciare sulla base di una valutazione dei costi di trasporto di opere non appartenenti a collezioni europee; oppure perché l'opera è presente in posizione strategica nell'allestimento permanente del museo e perciò considerata inamovibile. È stato quest'ultimo il caso, per esempio, di *Pesci rossi* (1912, Copenaghen, Statens Museum for Kunst) di Matisse, dipinto che a Roma al tempo aveva suscitato scandalo e polemiche, e di *Måda Primavesi* (1912-13, New York, Metropolitan Museum) di Klimt, artista che suscita ancora un grande fascino sul pubblico.

Oltre ai consueti buoni rapporti di reciprocità fra musei, si può stabilire a volte un accordo basato sullo scambio di opere. Al museo di Copenaghen fu proposto lo scambio tra Matisse e un capolavoro nelle collezioni della Galleria Nazionale (ad esempio, Cézanne), ma la trattativa non andò in porto poiché in quel periodo era in preparazione quasi in contemporanea la mostra *Matisse. Arabesque* a cura di Ester Coen (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo-21 giugno 2015) e quindi tutti i prestiti di opere di Matisse erano problematici. Per quanto riguarda Klimt invece fu possibile stabilire un accordo con la Österreichische Galerie Belvedere di Vienna: a Roma è giunto *Il Girasole* (1907), che ben rappresentava la svolta dell'artista dopo il 'periodo d'oro', mentre a Vienna è andato *Le tre età della donna* (1905) della Galleria Nazionale per una mostra programmata per l'anno successivo. Anche i piccoli musei con collezioni più limitate hanno l'esigenza di non privarsi di opere esposte e perciò colgono l'occasione dello scambio come iniziativa promozionale presso il pubblico abituale. Così è avvenuto con *Mattino d'estate* (1913) di Aleardo Terzi della Galleria d'Arte Moderna Emedocle Restivo di Palermo, dove è andato in sostituzione *Fiera a Camaiole* (1913) di Plinio Nomellini.

Dove possibile, è stato seguito il criterio di sostituire l'opera non disponibile con altra opera dello stesso artista affine per data e per stile: questa è una operazione molto delicata perché bisognava cercare di rispettare il criterio filologico senza alterare il senso del gusto e della ricezione critica dell'artista. Un esempio di questa scelta è la *Testa di Beethoven* (1901) di Émile-Antoine Bourdelle, considerato che quella esposta nel 2014 non è probabilmente l'esemplare che aveva partecipato alla prima esposizione secessionista del 1913, ma appartiene alla stessa serie di fusioni realizzate da Bourdelle da Hébrard; oppure la presenza delle opere di Schiele. Non sappiamo infatti quali erano i «disegni in colore» esposti da Egon Schiele alla II Secessione perché non è stato possibile reperire riproduzioni, descrizioni o altri dati utili, e bisogna considerare che l'artista austriaco era all'epoca praticamente sconosciuto in Italia. Nella mostra del 2014 allora il *Ritratto di ragazza* (*Poldi Lodzinsky*, 1910) della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, matita e acquerello su carta colorata, era congeniale per rappresentare lo stile grafico dell'artista in quegli anni.

Alla Secessione romana del 1913 Pierre Bonnard partecipava con due dipinti, *Salle à manger* (1906) e *Lampe verte* (1899), uniti dal tema dell'interno di una sala da pranzo, affrontato dal pittore in una nutrita serie di opere dal periodo *nabis* e oltre. Entrambe le opere sono state individuate con

qualche probabilità tra i dipinti di Bonnard appartenenti alla galleria Bernheim-Jeune fra il 1911 e il 1912 con titoli diversi, ma alla Galleria Nazionale è stato esposto *Le Déjeuner (La salle à manger, 1899)*, di proprietà della Fondazione Collezione E.G. Bührle di Zurigo in quanto disponibile al prestito. Lo stesso discorso vale anche per *Scène d'intérieur* (1900, Parigi, Musée d'Orsay) di Félix Vallotton, scelta sia per la scena d'interno sia per l'assonanza dei toni coloristici freddi grigio-verdi con le atmosfere nordiche alla Hamershöj, come a suo tempo notato dalla critica nel dipinto esposto a Roma.

La ricca collezione della Galleria Nazionale aveva già molte opere che si prestavano come validissime sostituzioni o che, se esposte già nell'ordinamento permanente, costituivano dei rimandi interni utili allo spettatore ad esempio *l'Antigrizioso* (1912-13) di Boccioni. Allo stesso modo è capitato con *Il sogno del melograno* di Casorati (1912), esposto alla I Secessione, che sarebbe stato necessario avere in mostra, ma era già impegnato per un'altra esposizione in Italia. La sostituzione è stata possibile allora con *Le vecchie* (1910), molto bello e poco visto, già di proprietà della Galleria Nazionale, dipinto che affronta il tema molto mitteleuropeo e molto klimtiano delle età della donna. Così pure il piccolo bronzo di Ercole Drei *La serpe* (1914), presentato alla II Secessione, non era reperibile e perciò è stato sostituito con la sua versione in gesso di maggiori dimensioni, *Eva e il serpente* (1915, Galleria Nazionale d'Arte Moderna). Nel caso di Giovanni Boldini, l'anziano maestro da tempo affermatosi a Parigi, la ricerca ha potuto stabilire che a Roma era stato esposto il *Ritratto della Marchesa Casati con levriere* (1908) in collezione privata inglese ed è stato perciò sostituito con il *Ritratto della Marchesa Casati con le penne di pavone* (1911-13), di poco posteriore, ma già nelle collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Anche nel caso degli artisti russi, era estremamente difficile stabilire l'individuazione e la collocazione attuale dei dipinti presentati alla Secessione e pertanto si sono utilizzate opere già nelle collezioni della Galleria Nazionale, acquistate nel 1911 all'Esposizione Internazionale di Roma, tra cui un'opera di Igor Emmanuilovič Grabar, artista e critico di primo piano per la diffusione dell'impressionismo e di altri movimenti occidentali in Russia all'inizio del XX secolo.

Durante il periodo di preparazione della mostra sono stati necessari alcuni interventi di restauro che hanno avuto il pregio di recuperare alla visione del pubblico opere altrimenti non visibili perché di proprietà privata o perché conservate nei depositi del museo. Tra le opere della collezione della Galleria Nazionale si è potuto restaurare e presentare per la prima volta al pubblico il fregio decorativo in quindici grandi pannelli di Edoardo Gioia *L'Italia vittoriosa con la Forza e con l'Intelligenza* (1911) e il bellissimo gesso dalle linee elegantemente stilizzate di Duilio Cambellotti *La fonte della palude* (1907). A questi, si sono aggiunti restauri di opere del tutto inedite di proprietà privata, quali alcuni disegni di grande formato di Giacomo Balla. Il restauro è stato quindi anche l'occasione di una ricerca che ha portato all'identificazione di quelle opere: tre studi sono relativi a progetti del 1914 per sculture della serie dei 'complessi plastici', ora non più esistenti, *Linea di velocità + vortice, Vortice + forma + volume, Linea di velocità + forma rumore*, mentre due disegni appartengono alla serie *Movimento di bandiera* (1919), probabilmente finalizzati a essere tradotti in elementi di arredo o di arte applicata.

Le ampie, ariose sale espositive della Galleria Nazionale hanno permesso di utilizzare un percorso articolato intorno ad alcuni fulcri tematici e vi-



Figura 1 Sala 1. Fregio decorativo di Edoardo Gioia. Sullo sfondo Duilio Cambellotti

sivi che consentivano al visitatore di cogliere agevolmente e visivamente affinità, divergenze, connessioni fra artisti apparentemente diversi e lontani; ma, per quanto costituita per sale, la mostra sottolineava nel suo complesso la stretta contiguità e compresenza degli artisti negli anni in questione. Una lunga fascia con motivi decorativi rielaborati da particolari di opere di Duilio Cambellotti, Josef Hoffmann e Balla correva in alto lungo il perimetro delle pareti, unico e lontano richiamo alle sale del Palazzo delle Esposizioni decorate dagli artisti stessi della Secessione romana seguendo modelli viennesi.

Nelle prime tre sale veniva delineato il contesto storico-politico e culturale italiano nel primo decennio del secolo nell'enfasi retorica del fregio decorativo di Edoardo Gioia *L'Italia vittoriosa con la Forza e con l'Intelligenza* (1911) [fig. 1]; seguiva l'inizio vero e proprio della mostra con le opere di Boccioni (*Chiostro*, 1904) e di Severini (*Autoritratto*, 1905) promotori nel 1905 della Mostra dei Rifiutati [fig. 2]; completava questa parte introduttiva l'ambiente del socialismo umanitario raccolto intorno a Giacomo Balla (*Ritratto di Tolstoj*, 1911) e a Duilio Cambellotti (*La fonte della palude*, 1911-12, allusione alle bonifiche dell'Agro Pontino) e infine il manifesto, disegnato da Cambellotti, per la rivista modernista *La Casa. Estetica, decoro e governo della casa moderna* [fig. 3]. In questa stessa sala sono stati esposti tre cartoni di Pellizza da Volpedo per *Il Quarto Stato* provenienti dalle collezioni della Galleria Nazionale, per ricordare che il dipinto monumentale, considerato il manifesto del socialismo umanitario, era stato esposto anche a Roma nel 1907.

Il salone centrale metteva a confronto, attraverso poche citazioni mirate, le grandi esposizioni internazionali italiane ed europee. Da un lato erano collocate opere di Medardo Rosso, Giovanni Segantini (entrambi invitati alla Secessione austriaca, il primo fra i francesi, il secondo perché considerato austriaco), Carlo Bugatti e dello scultore Libero Andreotti, al quale la Galerie Bernheim-Jeune aveva dedicato una mostra monografica nel 1911;



Figura 2 Sala 2. Opere di Carlo Carrà, Umberto Boccioni, Gino Severini. Sullo sfondo Duilio Cambellotti

dal lato opposto vi era l'area del simbolismo e del secessionismo di area tedesca con George Minne, Adolfo Wildt, Franz Von Stuck, Hodler, Mestrovic, la prima produzione di Galileo Chini [fig. 4]. A seguire, si trovavano opere provenienti dall'Esposizione Internazionale di Roma del 1911, dalle Biennali di Venezia, dalle mostre di Ca' Pesaro, tra il sintetismo di Pont-Aven di Gino Rossi e il Boccioni pre-futurista alla personale veneziana del 1910 [figg. 5-6]. Ai due lati opposti del grande salone, erano allestiti il dipinto misticggiante di Gaetano Previati *La Madonna dei gigli* (1905), premiato alla IX Internationale Kunstausstellung di Monaco, e alcuni dipinti divisionisti di Boccioni, il quale nei suoi scritti considerava Previati un precursore del futurismo per la tecnica pittorica vibrante e vorticoso [figg. 7-8].

Nelle tre sale successive si entrava nel vivo delle esposizioni secessioniste. Il primo ambiente era dedicato al gruppo toscano della Giovane Etruria, con Llewellyn Lloyd, Elisabeth Chaplin, Galileo Chini appena tornato dal Siam e Plinio Nomellini, interprete di una tecnica divisionista dall'acceso cromatismo [fig. 9]. Nella sala seguente si succedevano esponenti del divisionismo romano con opere di Arturo Noci, Camillo Innocenti e Aleardo Terzi che condividevano tematiche mondane e intimiste vagamente ispirate a Bonnard e a Vuillard, a cui si affiancavano i più giovani Cipriano Efisio Oppo, Felice Carena, Spadini, Pasquarosa, Drei, D'Antino e Ferrazzi, rappresentanti della successiva evoluzione del tema intimista dai toni sempre gradevoli e misurati [figg. 10-11]. L'ultima sala di questa sequenza raccoglieva alcune presenze straniere, con il post-impressionismo di Bonnard, Vallotton, Vuillard, il vitalismo della *Testa di Beethoven* di Bourdelle (1891, Parigi, Musée Bourdelle) e della *Danzatrice con maschera di Medusa* di Andreotti (1912, collezione privata), il *fauve* Kees Van Dongen e la sua *Femme en blanc* (1910-14), donata alla Galleria Nazionale proprio in occasione della sua esposizione nel 1913. Mir Iskusstva è citato, come si è ricordato, attraverso i dipinti di Maljavin e Grabar di proprietà della Galleria Nazionale d'Arte Moderna [figg. 12-13].



Figura 3 Sala 3. Opere di Duilio Cambellotti, Giacomo Balla

Figura 4 Sala 4. Opere di Adolfo Wildt, Galileo Chini, Carlo Bugatti, Giovanni Segantini, Medardo Rosso

Un ambiente più piccolo e più raccolto metteva in luce uno dei nodi più importanti del rinnovamento della scultura italiana negli anni Dieci, mostrando una fase di transizione dello stile secessionista verso il futurismo e verso un primo accento arcaicizzante [fig. 14]. Uno dei protagonisti è Roberto Melli, per breve tempo pittore sensibile alla pittura *fauve* e matissiana, autore di sculture che assimilano il linguaggio plastico di Medardo Rosso e il dinamismo plastico di Boccioni, come *Ritratto di Zoe Lampronti* (1913) e *Ritratto di Vincenzo Costantini* (1913). Il centro visivo della sala era occu-



Figura 5 Sala 5. Opere di Kolo Moser, Ferdinand Hodler. Sullo sfondo Umberto Boccioni

Figura 6 Sala 6. Opere di Gustav Klimt, Guido Marussig, Tullio Garbari. Sullo sfondo Ignacio Zuloaga

pato da Arturo Martini, senza dubbio lo scultore più importante del Novecento italiano, figura insostituibile di raccordo tra i veneti di Ca' Pesaro, i secessionisti e i futuristi (espone infatti in tutte e tre le sedi). Tre sculture del 1913, la *Fanciulla piena d'amore*, il *Ritratto di Omero Soppelsa* e *La prostituta* mostrano quanto la sua ricerca sia innovativa nelle tematiche e nella deformazione espressionista dell'immagine. Di Casorati si può cogliere l'evoluzione rapidissima dall'adozione di stilemi secessionisti, dal *Nudino* (1913) verso una duplice direzione: la purezza essenziale e quasi astratta-

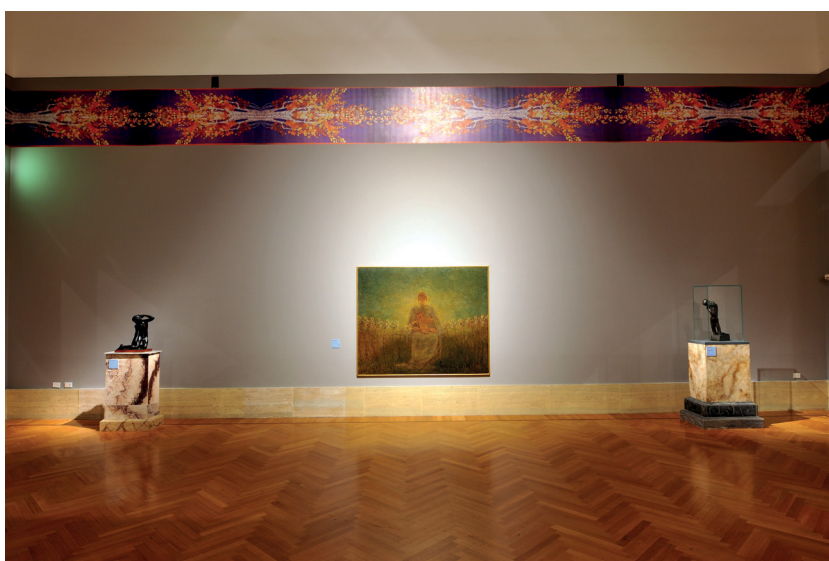


Figura 7 Sala 4. Opere di Gaetano Previati, Libero Andreotti, George Minne

Figura 8 Sala 6. Opere di Felice Casorati, Gino Rossi, Umberto Boccioni

mente metafisica di *Ada* (1914) e il primitivismo arcaicizzante di *Maschera nera* e *Maschera rossa* (entrambe del 1914). Di Lorenzo Viani si è scelto il dipinto *La moglie del marinaio* (1912-15) per la tematica dei diseredati sociali, per l'espressionismo dei drammatici neri che richiamano l'École de Paris.

Dopo un breve passaggio nella saletta dedicata agli echi klimtiani nei dipinti di Casorati, Vittorio Zecchin, Mario Cavaglieri [fig. 15], si entrava nella sala futurista con l'immediata percezione di un salto generazionale, di una accelerazione vertiginosa verso un linguaggio che abbandona la figuratività



Figura 9 Sala 7. Opere di Plinio Nomellini, Elisabeth Chaplin, Paolo Troubetzkoy
Figura 10 Sala 8. Opere di Giorgio Morandi, Felice Carena, Arturo Noci, Ercole Drei, Aleardo Terzi, Nicola D'Antino, Giovanni Boldini

ed esplora altre forme espressive [fig. 16]. Motivi quali il rapporto della figura con lo spazio circostante, le deformazioni della velocità, il dinamismo, la scomposizione delle forme, sono temi declinati nelle opere di Boccioni quali lo *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* (1913), la serie di studi del Castello Sforzesco di Milano sul dinamismo del corpo umano, nel dinamismo della luce di Severini, negli studi di Balla sulle linee di velocità; negli accenti cubo-futuristi di Soffici, Carlo Carrà, Aleksandra Exter, Aleksander Archipenko. Nel grande salone quadrato [figg. 17-18], l'ideologia rivoluzionaria e



Figura 11 Sala 8. Opere di Camillo Innocenti, Pasquarosa Bertoletti, Armando Spadini, Cipriano Efisio Oppo, Oscar Brázda

Figura 12 Sala 9. Opere di Libero Andreotti, Kees Van Dongen, Ferruccio Ferrazzi

nazionalista del futurismo trovava un esito naturale nell'entusiasmo vitalistico delle manifestazioni patriottiche. Il dinamismo delle linee-forza si applica a scene di folla durante una sommossa in Luigi Russolo, con *La rivolta* (1911), e tavole parolibere, alterazioni tipografiche, onomatopee, sono utilizzate con grande forza comunicativa e propagandistica nei manifesti e volantini di Balla, Francesco Cangiullo e Marinetti, oltre che nella serie dei dipinti di Balla sulle manifestazioni interventiste e negli sventolamenti di bandiere.

Il travolgente progresso del vivere contemporaneo incide profondamente sulla progettazione architettonica nella visione della città industrializzata,



Figura 13 Sala 9. Opere di Libero Andreotti, Émile Claus, Igor Emmanuilovic Grabar, Pierre Bonnard, Félix Vallotton

Figura 14 Sala 10. Opere di Arturo Martini, Felice Casorati, Lorenzo Viani, Roberto Melli. Sullo sfondo Felice Casorati

veloce, multifunzionale, utopistica. Dalla sala dell'interventismo si passa a un ambiente espositivo dove progetti architettonici di Mario Chiattone e di Antonio Sant'Elia riconducono il discorso sulla città futurista [fig. 19]. Entrambi si erano formati sul modernismo dominante della secessione austriaca, in particolare sull'architettura di Otto Wagner e di Joseph Olbrich. Chiattone ne deriva un gusto per la decorazione sobria ed elegante, la positività di una progettazione funzionale, concentrata sugli edifici del vivere comune, simbolo della vita moderna. Sant'Elia, autore del progetto utopico della *Città Nuova*, sperimenta una progettazione avveniristica che utilizza



Figura 15 Sala 11. Opere di Mario Cavaglieri, Felice Casorati

Figura 16 Sala 12. Opere di Gino Severini, Carlo Carrà, Ardengo Soffici, Aleksandra Exter, Giacomo Balla, Umberto Boccioni.
Sullo sfondo Mario Cavaglieri

ferro e cemento per costruzioni ardite fatte di ponti e ascensori e strade sopraelevate che entrano nei palazzi, visioni di una «città futurista simile a un immenso cantiere tumultuante, agile, mobile, dinamico in ogni sua parte e la casa futurista simile a una macchina gigantesca».¹²

¹² Dal *Manifesto dell'Architettura Futurista* di Antonio Sant'Elia, 1914.



Figura 17 Sala 13. Opere di Giacomo Balla

Figura 18 Sala 13. Opere di Giacomo Balla, Francesco Cangiullo, Luigi Russolo

Il modernismo e la cultura secessionista costituirono una base formativa anche per gli sviluppi di una visione futurista propria dell'ambiente abitato dell'uomo, come annunciato da Balla e Depero nel *Manifesto della Ricostruzione Futurista dell'Universo* (1915). Gli arredi di Balla, le allegre coloratissime sculture-giocattolo di Depero riproposti in questa sala estendono inoltre agli oggetti d'uso abituale la forza creativa e ludica dell'arte, scardinando ogni nozione comune.



Figura 19 Sala 14. Opere di Giacomo Balla, Fortunato Depero, Antonio Sant'Elia

Figura 20 Sala 15. Opere di Giorgio De Chirico, Giorgio Morandi

Nella sala accanto si assiste al capovolgimento di questa incrollabile positività e fiducia nel progresso, nella possibilità dell'arte di rinnovare il mondo, secondo una visione metafisica che spinge a guardare la realtà con altri occhi, rivelandone il lato sconosciuto [fig. 20]. *La torre rossa* (1913) di Giorgio de Chirico, nel quale la misteriosa torre emerge nello spazio vuoto e notturno della piazza, genera un senso di inquietudine e di sospensione del tempo, presagio della guerra e di una umanità prossima alla catastrofe. E questo presagio chiude la stagione secessionista e avanguardistica, disperdendo quella esperienza nell'autarchia del ventennio.

Bibliografia

- Barrese, M. (2013). «La terza mostra della Secessione romana (1915). Apertura all'architettura e l'allestimento 'viennese' di Marcello Piacentini». *Carrera, Nigro Covre* 2013, 163-73.
- Bardazzi, E. (2013). «Le sezioni di Bianco e Nero alla Secessione romana e altre vicende della grafica primo-novecentesca». *Carrera, Nigro Covre* 2013, 112-36.
- Bardazzi, F. (1986). *Antonio Maraini. Scultori d'oggi (1930)*. Firenze: Ed. Spes.
- Bossaglia, R.; Quesada, M.; Spadini, P. (a cura di) (1987). *Secessione Romana 1913-1916 = Catalogo della mostra* (Roma, Palazzo Venezia, 4-28 giugno 1987). Roma: F.lli Palombi.
- Carrera, M.; Nigro Covre, J. (a cura di) (2013). *Secessione Romana 1913-2013. Temi e problemi = Atti del Convegno* (Roma, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università La Sapienza di Roma; Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 27-28 maggio 2013). Roma: Il Bagatto.
- Crispoliti, E. (2010). *Nuovi Archivi del Futurismo*. Roma: De Luca.
- Frezzotti, S. (a cura di) (2014). *Secessione e Avanguardia. L'arte in Italia prima della Grande Guerra 1905-1915 = Catalogo della mostra* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 31 ottobre 2014-15 febbraio 2015). Milano: Electa.
- Longhi, R. (1914). *La scultura futurista di Boccioni*. Firenze: Libreria della Voce. Ora in Longhi, R. (1961). *Scritti giovanili 1912-1922*. Firenze: Sansoni, 133-62.
- Marini Clarelli, M.V. (2006). «Arturo Martini a Roma dalla Secessione all'Avanguardia». Gian Ferrari, C.; Pontiggia, E.; Velani, L. (a cura di), *Arturo Martini = Catalogo della mostra* (Milano, Fondazione Stelline, 8 novembre 2006-4 febbraio 2007; Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 25 febbraio-13 maggio 2007). Milano: Skira, 47-61.
- Piccioni, M. (2013). «La vocazione internazionale della Secessione romana e la 'Sala degli impressionisti francesi' del 1913. Gli artisti, le opere, la ricezione critica». *Carrera, Nigro Covre* 2013, 150-62.
- Prima esposizione internazionale d'arte della 'Secessione' (1913) = Catalogo della mostra* (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1913). Roma: Tipografia dell'Unione Editrice.
- Quarta esposizione internazionale d'arte della 'Secessione' (1916) = Catalogo della mostra* (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1916-17). Roma: Tipografia dell'Unione Editrice.
- Seconda esposizione internazionale d'arte della 'Secessione' (1914) = Catalogo della mostra* (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1914). Roma: Tipografia dell'Unione Editrice.
- Schiaffini, I. (2013). «I futuristi e la Secessione romana». *Carrera, Nigro Covre* 2013, 52-64.
- Stringa, N. (2014). «Un'inquietudine singolarissima: giovani artisti tra Ca' Pesaro e Secessione romana». *Frezzotti* 2014, 46-57.
- Terza esposizione internazionale d'arte della 'Secessione' (1915) = Catalogo della mostra* (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1915). Roma: Tipografia dell'Unione Editrice.

Ripensare a Nuove Tendenze: 1914-80

Niccolò D'Agati
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The reenactment of the exhibition *Nuove Tendenze*, held in 1914 at the Famiglia Artistica (an association of artists founded to promote art and art exhibitions), was one of the highlights of the Milan PAC exhibition season, following its reopening. The intervention reconstructs, through archive materials, reviews and bibliography, the stages that led to the realisation of the exhibition, opened in January 1980, highlighting the important contribution of the group to historiography.

Keywords Nuove Tendenze. PAC Milano. Famiglia Artistica. Paolo Thea. Reenactment.

Enrico Crispolti, commentando la mostra *Nuove Tendenze. Milano e l'altro Futurismo*, progettata e curata da Zeno Birolli, Mercedes Garberi e Paolo Thea nel 1980, scrive:

Nuove Tendenze può impunemente sfidare il livello dell'avanguardia europea. Come del resto mi sembrava intendessero bene, allora, Nebbia o la Sarfatti. È del tutto inaccettabile in questo senso quella confusa immersione di tutto in un livello quasi d'anticaglie municipali che ha caratterizzato la retrospettiva milanese del gruppo nel 1980, priva di respiro storiografico e di discernimento critico. (Crispolti 1981, 35)

La sua violenta stoccata invita, ancora oggi, a volgere l'attenzione a quella rassegna per valutare, con maggiore serenità storiografica, i pregi e i limiti di quel progetto che rimane una delle voci bibliografiche più importanti qualora si consideri la vicenda del gruppo 'parafuturista' delle Nuove Tendenze. Se infatti il recupero storiografico del futurismo avviene in maniera consistente a partire dall'immediato dopoguerra, per quanto concerne la riscoperta della fugace esperienza del gruppo novotendente - durata appena un anno - si tratta di un processo più lungo. Una prima tappa fondamentale la segnano gli *Archivi del Futurismo*, dove vengono riportati i testi tratti dal catalogo dell'esposizione, tenutasi nelle sale della Famiglia Artistica di Milano nel maggio del 1914 (Drudi Gambillo, Fiori 1958-62, 1: 122-7). Se-

guono i testi più generici di Ballo (1964, 1: 107-10) e Crispolti (1967, 109-10), sino al primo affondo più strutturato di Marco Rosci (1969, 38-45) dedicato a Leonardo Dudreville, animatore del gruppo. È proprio il 1969 l'anno in cui gli studi su Nuove Tendenze conoscono una prima sistematizzazione con il saggio di Enrico Crispolti (1969, 72-112) dal significativo titolo *Rivedere Nuove Tendenze*, in cui l'autore rileva come il problema novotendente fosse rimasto ignorato negli studi.

L'intervento crispolitano, pietra miliare per la storiografia sul gruppo, forniva finalmente una prima impalcatura critica per la comprensione dell'esperienza novotendente rivedendo la questione, alla luce del progressivo affinarsi della ricerca attorno al futurismo, sia per quel che riguardava la fisionomia linguistica del gruppo, sia per quanto afferiva alla sua collocazione all'interno del contesto avanguardista europeo e, più in particolare, nei riguardi del futurismo ortodosso. Si tratta di approccio che sembra però lasciare scoperti dei punti nodali per la comprensione dei fatti storici. Per chiarire meglio i confini dell'operazione del 1980, Paolo Thea infatti nel saggio introduttivo di quella mostra spiegava quale fosse il principio ordinatore della rassegna organizzata un decennio dopo la prima revisione attuata da Crispolti:

L'affermazione di Giulio Ulisse Arata che considera Nuove Tendenze come l'ala destra del futurismo è stata considerata attendibile sino a oggi e questo dimostra di fatto la carenza degli studi sulla situazione milanese anteriore alla prima guerra mondiale. Gli stessi contributi sul futurismo hanno sviluppato una filologia delle opere, oppure si sono soffermati preferibilmente su una interpretazione dei grandi temi della cultura moderna e pubblica che l'ideologia del movimento sembra proporre. E anche le pur pregevoli mostre che Milano aveva dedicato al divisionismo (1970), alle connessioni tra arte e società (1979), allo stesso futurismo (dal 1959) e addirittura all'attività di Brera (1975) non avevano ricostruito il tessuto di relazioni nel quale si svilupparono i novotendenti, trovandosi inoltre di fronte a indizi e larve di documenti: Nuove tendenze ha come luogo di nascita Milano e come data la primavera del 1914 e questa indagine ha consentito un sondaggio di ciò che emerge in quel circuito culturale in un periodo compreso tra il 1912 e il 1915. (Thea 1980, 3)

Lo stesso Crispolti nella rielaborazione del testo *Rivedere Nuove Tendenze*, ovvero nell'aggiornamento di *Revisione di Nuove Tendenze* del 1986, fra le pochissime correzioni apportate smorzava sensibilmente lo sferzante giudizio negativo espresso nel 1981 - motivato in larghissima parte dalla mancata sottolineatura in mostra della figura di Carlo Erba - e, rilevando la complessa articolazione del progetto espositivo, nonché l'utile ricostruzione del contesto, si limitava a segnalare una carenza sulla questione dei rapporti ravvisabili tra il gruppo e le coeve realtà internazionali (Crispolti 1986, 335). Se su questo punto, infatti, la mostra del 1980 non aveva offerto alcuna apertura critica - non erano state infatti esposte opere di artisti europei accostabili ai novotendenti -, risultava evidente lo sforzo storiografico ingente posto nella ricostruzione di un contesto culturale locale, quello della Milano - parafrasando Marinetti - tradizionale e futurista.

Lo sforzo emerge considerando anche quanto prodotto in termini editoriali come supporto alla rassegna. Oltre al catalogo vennero pubblicati due ciclostilati: *Nuove Tendenze. Milano e l'altro Futurismo. Documenti e*

Leonardo Dudreville. Scritti a cura di Zeno Birolli, Piercarlo Richetta, Paolo Thea e con una introduzione di Marco Rosci. Se il volume su Dudreville continuava le ricerche sull'artista già avanzate da Rosci (1969) e offriva una primissima pubblicazione di stralci del romanzo autobiografico dell'artista e una serie di autografi inediti, il secondo ciclostilato *Documenti* rappresenta ancora oggi la più ampia raccolta di materiali documentari legati a Nuove Tendenze. Si tratta di oltre 250 pagine che, oltre ai testi del catalogo storico, raccolgono articoli di giornale con recensioni della mostra, corrispondenze tra gli artisti e una selezione di testi prodotti dagli aderenti che, come sottolinea la mostra, non furono soltanto artisti, ma anche critici militanti. Significativa, ad esempio, è l'attenzione che viene data in catalogo alle personalità di Decio Buffoni, Ugo Nebbia e Gustavo Macchi che, oltre a essere singolarmente approfondite anche nella loro attività artistica, come è il caso di Nebbia, sono considerate figure centrali della vicenda novotendente: Thea riconosce in Dudreville e Nebbia le «colonne portanti» del movimento e coglie l'importanza nodale di Arata, Decio Buffoni e soprattutto Gustavo Macchi, critico e decano della Famiglia Artistica e, si potrebbe dire, sponsor interno dell'associazione che accoglie la mostra nel 1914:

Dudreville in una lettera tarda afferma di aver avuto mandato da Nebbia e 'altre personalità' di reclutare gli artisti per preparare l'esposizione delle Nuove Tendenze alla Famiglia Artistica. Chi potrebbero essere queste 'personalità' se non Buffoni, Macchi e secondariamente Arata? Questo permette di capire quale sia stata la meccanica della costituzione del gruppo. Alla testa si trovano i critici Nebbia, Buffoni e Macchi che elaborano un programma di massima. Il pittore Dudreville fa da tramite con gli artisti milanesi e li contatta direttamente con una certa libertà di azione. (Thea 1980, 8)

L'intuizione di Paolo Thea, ricavata certamente dall'analisi delle scarsissime fonti documentarie, si rivelava corretta: se non è possibile, allo stato attuale degli studi, definire se il gruppo novotendente nascesse da un impulso primario dei pubblicitari o da una concertazione che li vide coinvolti con gli artisti - Dudreville per primo -, ma è certo che la fisionomia originaria del gruppo vedeva un assetto diverso da quello noto a partire dal 1914. Veniamo infatti a sapere dal *Corriere della Sera* dell'agosto del 1913 che

per la prossima primavera si avrà a Milano una nuova mostra d'arte. Essa vuole riunire, affermare e mettere a contatto col pubblico quelle espressioni artistiche assolutamente originali che per il loro carattere avanzato di ricerca non sono note o giudicate nel loro reale valore e nel loro giusto intento. Tale mostra esclude nel modo più assoluto tutte e altre manifestazioni che da noi hanno il loro naturale ambiente nelle consuete esposizioni. Il movimento è iniziato dagli architetti Antonio Sant'Elia, Giulio U. Arata, dai pittori Leonardo Dudreville, Penagini, M. Chiattono, dallo scultore Giovanni Passamai e dai pubblicitari Ugo Nebbia, Carlo Bozzi, Gustavo Macchi e Decio Buffoni. («Verso nuove tendenze artistiche» 1913)

Questo breve articolo - che si segnala in questa sede per evidenziare la corretta intuizione di Thea - getta una luce nuova sulla formazione originaria di Nuove Tendenze: Carlo Erba non è presente, contrariamente a quanto sostenuto da Crispolti (1981, 23), dato che si unì soltanto successivamente al

gruppo, né lo sono Funi e la Bisi Fabbri, ma soltanto Sant'Elia, Dudreville e Penagini, che abbandonerà poi evidentemente l'impresa, mentre dominano i critici, compreso Carlo Bozzi il commentatore dei fatti d'arte per *Il Secolo* che, tuttavia, non rimane nella formulazione definitiva.¹ Aveva ragione dunque Thea a scrivere che il reale collante del gruppo e i responsabili della realizzazione della mostra furono i critici che appoggiarono l'impresa: tutto il suo saggio introduttivo al catalogo è centrato sull'analisi di un tessuto insondato, quello dei circuiti artistici milanesi, fondamentale per la comprensione della vicenda di Nuove Tendenze e spetta a questa rassegna l'aver sollevato per prima una revisione storiografica dei contesti dell'avanguardia milanese al di fuori di una logica strettamente estetica, per aprirsi a una indagine sui sistemi operativi. Questo era l'obiettivo della mostra, colto con precisione da Pier Giovanni Castagnoli dalle pagine di *Repubblica*:

La rassegna del Padiglione resuscita quel clima lontano, espone molte delle opere presenti alla mostra del '14, allinea documenti dimenticati, tratteggia sinteticamente e tuttavia chiaramente le singole traiettorie creative degli artisti e fa risaltare con bella evidenza la varia articolazione della ricerca di quegli anni, la complessa stratificazione delle esperienze, il panorama delle diverse produzioni, dei generi, delle destinazioni. In tal modo sostituisce il punto di vista insufficiente di una storiografia che si è troppo spesso appagata di ricostruzioni lineari, con una più corretta prospettiva di indagine. (1980, 18)

L'obiettivo risulta chiaramente espresso anche in uno dei documenti relativi alla progettazione e all'allestimento della rassegna conservati presso l'archivio del PAC di Milano, in cui si specifica che «la mostra si propone di indicare il clima di lavoro culturale nella Milano dell'inizio secolo, mettendo a fuoco le singole personalità, i luoghi di scambio culturale, e le manifestazioni artistiche contemporanee».² Chiarita l'intenzione critica che sostanzia l'operazione di Zeno Birolli e del suo gruppo di lavoro conviene guardare alla realizzazione della mostra seguendone ove possibile le fasi, per cogliere la portata della tipologia di reenactment avvenuto con questa operazione.³

La rassegna si è svolta dal 17 gennaio al 17 marzo 1980, poi prorogata al 31 marzo, presso il Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano riaperto nel 1979 dopo una chiusura di sei anni, anche per l'impegno di Mercedes Garberi: Zeno Birolli, curatore della mostra insieme alla Garberi, è parte del team del PAC, occupandosi della sezione di arte moderna, mentre

¹ Per una prima segnalazione dell'articolo: D'Agati 2020, 167. Si veda, inoltre, la ricostruzione delle vicende novetendenti in D'Agati 2022a, 49-69.

² Il materiale d'archivio al PAC è diviso in due differenti plichi: il primo è una cartelletta vergata col titolo *Nuove Tendenze 1914* e contenuta all'interno di un faldone di documentazione delle rassegne del 1980, la seconda cartella, invece, proviene dal Faldone per le mostre del 1980 della fototeca e contiene le fotografie, positive e negative, realizzate da Nanda Lanfranco. Il materiale non è inventariato, quindi non è possibile fornire delle indicazioni archivistiche puntuali: si tratta di corrispondenze tra gli organizzatori, richieste di prestito, materiale fotografico e, naturalmente, elenchi di opere e quanto necessario alla realizzazione della mostra. Mancando i riferimenti si segnalerà di volta in volta il materiale fornendo elementi utili all'identificazione. Il documento in questione è un dattiloscritto intitolato *MOSTRA NUOVE TENDENZE*.

³ Alla realizzazione della mostra, oltre a Birolli e a Mercedes Garberi, in quel momento direttrice delle civiche raccolte d'arte e del PAC, collaborarono Paolo Thea per la realizzazione e, per le ricerche, Alberto Longatti, Wilma Malvi e Piercarla Richetta.

l'arte contemporanea e l'architettura sono competenza di Germano Celant e Vittorio Gregotti.

Il primo documento che illumina sulla genesi della mostra risale al 19 maggio 1979: Paolo Thea scriveva a Mercedes Garberi in qualità di collaboratore «che si occupa della mostra di Nuove Tendenze». ⁴ I lavori a questa data sono già ampiamente avviati: contattati tutti gli eredi dei partecipanti al gruppo, valutate le opere e selezionate, si può già presentare una iniziale bozza:

La mostra avrà questo titolo *Nuove Tendenze-1914* e un sottotitolo alludente al sistema delle arti di Schopenhauer presente nella esposizione originaria milanese. Pertanto le 5 sale di cui dispone il Padiglione dovrebbero essere suddivise in questo modo:

- 1 sala: Erba, Funi (pittura), Fidora, Nizzoli (decorazione)
- 2 sala: Dudreville (pittura)
- 3 sala: Bisi Fabri (dipinti e caricature)
- 4 sala: Sant'Elia, Chiattonne (architetti), Possamai (scultore)
- 5 sala: riferimento [sic] documentario, aderenti e ambiente milanese contemporaneo. (Archivio PAC, lettera 19 maggio 1979)

Nella lettera alla Garberi, Thea sollevava la questione incresciosa dei prestiti: se i privati non mostravano resistenze, più problematico era il rapporto con le istituzioni pubbliche, prima fra tutte il museo di Novara che manifestava difficoltà a cedere in prestito due delle quattro grandi tele costituenti il ciclo delle *Quattro stagioni* (1913) di Leonardo Dudreville, un gruppo di opere importanti perché presenti alla rassegna del 1914. Il tentativo di rintracciare e mostrare quanto disponibile dei lavori realmente esposti alla mostra storica doveva infatti fare i conti con la cronica difficoltà di rintracciare le opere. È il caso di quelle di Carlo Erba - sulla cui scarsa presenza, come precisato, si basava in larga parte la critica crispolitiana - che al PAC era presente solo con quattro lavori di grafica sebbene di altissima qualità, tra cui i celebri ritratti del padre Luigi e della madre Giuditta. Ciò che accadde, verosimilmente, fu una riduzione dei prestiti a causa della mostra monografica sul pittore che sarebbe stata aperta l'anno successivo, dato che dai documenti risulta che fossero stati contattati gli eredi e che, dunque, si sarebbe potuto contare su un maggior numero di lavori: non va inoltre dimenticato che tutte le opere pittoriche di Erba del momento novotendente risultavano - e tutt'ora risultano in larga parte - disperse.

I prestiti ottenuti per la mostra nel complesso furono però molto numerosi e in un caso, quello dell'architetto Antonio Sant'Elia, si riuscì a ricostruire integralmente l'esposto del 1914. Sant'Elia era infatti certamente una delle personalità più interessanti agli occhi del pubblico: la sala dedicata all'architetto comasco era, come la definisce Portalupi, «l'equatore della mostra» (1980, 8).

Le richieste di prestito furono inoltrate ai suoi principali collezionisti e due fondi, in particolare, permisero la riproposizione integrale di quanto presente nel 1914: la collezione di Paride Accetti - figlio di Carlo Accetti, collezionista e sodale dei futuristi - e la collezione del Museo Civico di

⁴ Archivio PAC: si tratta di una lettera dattiloscritta su tre fogli inviata da Paolo Thea a Mercedes Garberi e datata al 19 maggio 1979.

Como. I rapporti con quest'ultimo furono complessi: è certo che la prima richiesta fu inoltrata il 27 giugno del 1979 da Mercedes Garberi al sindaco di Como, l'avvocato Spallino. La direttrice, cosciente della difficoltà del prestito negato in precedenza ad altre rassegne, chiedeva un'eccezione per la mostra milanese «dato il rilievo del lavoro di Sant'Elia e la sua significativa presenza nella Milano di quegli anni».⁵ La richiesta della Garberi, girata al direttore del Museo Garibaldi di Como, trovava però una accoglienza negativa e il 18 luglio 1979 si informava che dal 1973 - su delibera della Giunta - si era stabilito che per questioni conservative non si sarebbe più concesso alcun prestito dei disegni santeliani. Sebbene la mancanza di documenti relativi a questo scambio non permetta di chiarire ulteriormente i passaggi che videro coinvolti nella mediazione probabilmente il critico Alberto Longatti e il sindaco di Milano, Carlo Tognoli, il prestito venne infine accordato e il 9 ottobre Mercedes Garberi scriveva al sindaco ringraziando perché l'assenza del nucleo santeliano avrebbe «mutato il significato di questa iniziativa, il cui livello qualitativo è notevole per i risultati critici».⁶ Escludendo il materiale bibliografico, le opere grafiche e pittoriche di Sant'Elia ammontavano a venticinque: dieci disegni venivano da Como e undici dalla collezione Accetti che, insieme ad altri prestiti, permisero di portare in mostra l'intera serie esposta alla rassegna delle Nuove Tendenze del 1914, alla quale vennero affiancate le opere di Giulio Ulisse Arata e Mario Chiattone per fornire una panoramica esaustiva sulle riflessioni dell'avanguardia in ambito architettonico.⁷

Le fotografie di Nanda Lanfranco conservate presso l'Archivio del PAC permettono di ricostruire parte dell'allestimento: i lavori occupavano probabilmente la seconda sala ed erano disposti in teche disposte lungo le pareti che ripulmavano l'ambiente, creando un allestimento continuo che avvolgeva il visitatore [fig. 4]. Si trattava di una scelta espositiva dettata anche da ragioni conservative: nella citata lettera del 9 ottobre, infatti, Mercedes Garberi rassicurava l'amministrazione comasca sull'attenzione che sarebbe stata riservata alle opere «messe in apposite teche e illuminate a luce non diretta» seguendo le cautele e le norme richieste dalla stessa direzione delle Civiche Raccolte del Castello Sforzesco per i lavori di grafica in occasione di prestiti provenienti dal fondo del Gabinetto dei disegni.

La centralità della sala Sant'Elia si evince anche dal confronto dei dati economici: i lavori collezionati da Accetti vennero assicurati - con una enorme sproporzione rispetto agli altri - per un totale di centodieci milioni, dieci milioni a opera, quarantuno quelli comaschi, quindici milioni l'autoritratto prestato dagli eredi Sant'Elia, tre milioni e mezzo il disegno di proprietà Angelini, *La centrale elettrica con ponte* (1913-14), sette milioni i due disegni di provenienza Monti. Su un totale di quasi seicentocinquanta milioni di valori assicurativi relativi alle opere pittoriche, l'operazione Sant'Elia pesava per centosettantasei milioni, incidendo per più del 25% sul monte della stima. Anche il prestito di un disegno di Chiattone - *Costruzione per una metropoli moderna* (1914) proveniente dall'Università di Pisa - comportò una stima assicurativa consistente, se rapportata alla media delle altre opere, pari a quattordici milioni di lire e probabilmente accordata

5 Archivio PAC: lettera dattiloscritta datata Milano, 27 giugno 1979.

6 Archivio PAC: lettera dattiloscritta datata Milano, 9 ottobre 1979.

7 Per un aggiornamento sul ruolo dell'architettura nella vicenda novotendente: Dulio 2022, 71-85.

per l'importanza dell'opera all'interno della rassegna, trattandosi di un foglio esposto alla rassegna del 1914. Difficile è invece capire perché, pur essendo disponibile al prestito - come si evince dalla sequenza documentaria - si decidesse di desistere dalla richiesta di *Opificio* (1914), ugualmente esposto alla mostra storica del gruppo, per il quale era stata richiesta una copertura assicurativa di dodici milioni. Una risposta la si potrebbe trovare proprio nei valori assicurativi richiesti: la cifra chiesta per *Opificio* è certamente consistente, se paragonata alla richiesta avanzata da Marco Rosci di assicurare per un milione la *Composizione* del 1912/1913 di sua proprietà, una grande tempera di 80 × 50 cm, e la cui disponibilità sembrerebbe essere ragione sufficiente alla rinuncia del prestito precedente.

I documenti d'archivio, d'altro canto, permettono di capire che sui valori assicurativi delle opere, laddove possibile, si cercò di mediare: è il caso delle opere *Nel castagneto* (1916) di Dudreville e *Il veglione alla Scala* (1912) e *I moti del ventre* (1912) di Bonzagni richieste alla Galleria d'Arte Moderna Aroldo Bonzagni di Cento che - come leggiamo da un foglietto verde intitolato *Problema Bonzagni* conservato all'interno del fascicoletto dell'artista - prevedevano una previsione assicurativa di trenta milioni per il primo e venticinque per il secondo.⁸ «Troppi» si trova scritto sotto la stima per *Il veglione alla Scala* e, sebbene si rilevasse l'assoluta necessità di avere quelle opere, il PAC cercava di ottenere un abbassamento dei valori assicurativi a quindici/dieci milioni per il Dudreville e a dieci milioni per il primo dei Bonzagni per mantenersi tassativamente sotto i cinquanta milioni totali per le tre opere. La stima finale risultò infatti di quindici milioni per Dudreville e, rispettivamente, di venti e quindici milioni per i due Bonzagni.

L'opera che richiese il maggiore investimento assicurativo - almeno a quanto risulta al netto delle mancanze archivistiche sulle altre opere dell'artista - fu sicuramente il *Ritratto di Adriana Bisi Fabbri* (1907) di Umberto Boccioni, per cui la valutazione dei prestatori fu di quarantacinque milioni e per la quale si richiese in polizza una nota speciale in cui la compagnia assicurativa accettasse senza riserve la stima, evidentemente in relazione alla importanza dell'opera boccioniana, già riconosciuta dal mercato.

Il dato conclusivo della valutazione di stima dell'assicurazione totale riportato nel contratto è «di Lit. 706.680.000», una cifra che, fatte le debite rivalutazioni monetarie, non risulta di molto inferiore alle stime attuali, a eccezione che per artisti come Bonzagni, Sant'Elia o Boccioni che hanno conosciuto un ulteriore aumento delle quotazioni. Significativo, in tal senso, è il caso di Carlo Erba per il quale - per ognuno dei quattro disegni prestati - viene chiesto un valore assicurativo di un milione e mezzo, una cifra che appare ancora oggi in linea con le quotazioni dell'artista e motivata, evidentemente, dal momento di inteso recupero critico dell'artista in vista della successiva monografica. Ondivaghe sono invece le valutazioni per Adriana Bisi Fabbri: l'ammontare totale della copertura assicurativa richiesta da Marco Bisi per settantadue opere tra pittura, grafica e scultura era di poco inferiore ai settanta milioni, dato che spiega anche in termini pratici la facilità di realizzazione di quella che possiamo considerare come una sorta di piccola mostra 'monografica' dedicata all'artista all'interno del reenactment. I valori di stima, in questo caso, parlano anche

⁸ Archivio PAC: si tratta di un piccolo foglio su carta verde, integralmente scritto a mano e contenuto dentro l'incartamento sulle opere di Aroldo Bonzagni.

della percezione del lavoro dell'artista e il fatto che fosse molto più valutata, in generale, come caricaturista che come pittrice: basti considerare che *La danza* (1912-13) e *L'abbraccio* (1912-13), le due opere presenti alla mostra del 1914, vennero valutate un milione l'una, ovvero la metà del valore richiesto per la vignetta *La donna Lucertola* (1911).

La scelta di puntare sulla sala di Sant'Elia fu indubbiamente corretta rivelandosi una tra le sezioni più apprezzate, come dimostrano le recensioni entusiaste: Alberto Schiavo su *La Provincia* la definiva «estremamente ricca e interessante, piena di materiale d'eccezione» (1980, 3), mentre Castagnoli su *Repubblica*, rilevando come la mostra scorresse sul binario parallelo di una lettura tematica e di una basata sui singoli artisti, scriveva che «l'attrazione delle maggiori personalità è troppo forte per sfuggirvi e allora bisognerà additare al lettore il gruppo straordinario dei disegni di Sant'Elia e la temperatura altissima di quella sua immaginazione progettuale» (1980, 18).

La struttura della mostra, in effetti, faceva perno - anche nell'allestimento - su piccole monografiche: accanto a Sant'Elia i due artisti più rappresentati erano Leonardo Dudreville e Adriana Bisi Fabbri.⁹ Le opere dell'artista veneziano erano quarantasei in totale, ma un elenco manoscritto relativo alle sole grafiche inizialmente ne contava cinquantatré, evidentemente dunque esse furono sottoposte a una ulteriore selezione, alla quale si aggiunse una serie di documenti e la cui centralità veniva sottolineata anche dalla pubblicazione del ciclostile integralmente a lui dedicato.

Dalle fotografie delle sale della mostra si riesce a ricostruire la disposizione delle opere: se una parte dei materiali era collocata nella galleria, divisa tra Dudreville, Bisi Fabbri, Nebbia e Funi, lo stesso Dudreville occupava integralmente la quarta sala introdotta da *Estate* e facente perno sul prestito dell'intero ciclo novarese. Un prestito, come si accennava, difficile: nella citata lettera del maggio 1979, infatti, Paolo Thea esponeva a Mercedes Garberi i suoi malumori per un non meglio specificato «affare delle foto» intercorso con la direzione del Museo e temeva che questo potesse compromettere il lavoro di mediazione per il prestito delle quattro tele. Su due di queste, infatti, il parere era stato positivo, mentre si palesavano incertezze sulle due restanti «a causa delle presunte cattive condizioni della superficie necessitante di un restauro» - come riportava Thea - fatto che avrebbe pregiudicato la presenza di un «nucleo di opere fondamentali e per la loro qualità e per il fatto di essere state presenti alla mostra di Milano del maggio-giugno 1914». Già in luglio la questione sembrava procedere verso una risoluzione e l'assessore Annichini, facendo seguito a una richiesta diretta della direttrice Garberi, si mostrava possibilista sul prestito che avrebbe potuto far seguito a un restauro e il 19 ottobre 1979 giungeva la conferma ufficiale: terminati i due restauri più significativi e procedendo al ritensionamento delle altre tele non rimaneva «più alcuna difficoltà alla consegna» delle opere per la mostra.¹⁰

La terza monografica era quella dedicata a Adriana Bisi Fabbri, vera scoperta della mostra: come si trova scritto nella breve descrizione dell'esposizione conservata tra il materiale d'archivio, «accanto a uomini come

⁹ Per i due artisti, in rapporto alla rassegna, si vedano come contributi più recenti Parisi 2022a, 11-33; Reborà 2022, 107-23.

¹⁰ Archivio PAC: lettera dell'Assessore Renzo Annichini del 19 ottobre 1979.

Sant'Elia, Nizzoli, Funi, Dudreville, si incontrano figure di cui si era perduta ogni traccia: le pittrici Adriana Bisi Fabbri e Alma Fidora.¹¹

Se Crispolti (1981, 24) a ragione poteva lamentare che oggettivamente fosse stata data una attenzione «sproporzionata» alla Bisi Fabbri, rispetto a Carlo Erba «marginalizzato», la rassegna stampa celebrava la riscoperta dell'artista e annotava invece che

la sorpresa che attende il visitatore è l'impressionante abilità disegnativa e pittorica di Adriana Bisi Fabbri, per altro ritratta dal grande Boccioni, e... guardata a vista nella prima paretina del padiglione da due tele appunto di Umberto Boccioni. La sorprendente pittrice divide il primato della rassegna con Leonardo Dudreville. (Portalupi 1980)

Quello di Bisi Fabbri è un caso particolarissimo perché, in contemporanea alla mostra sulle *Nuove Tendenze* al PAC, apriva a Palazzo Reale la rassegna curata da Lea Vergine intitolata *L'altra metà dell'avanguardia*, in cui l'artista non compariva, mentre era presente Alma Fidora. Sui motivi di questa assenza Wilma Malvi, autrice di un testo dedicato alla Fabbri per la rassegna del PAC, rispose in un'intervista reclamando laconicamente di non saperne le ragioni, ipotizzando che ciò fosse dovuto alla contemporaneità delle rassegne. È molto difficile però credere che Bisi Fabbri, cugina di Boccioni, fosse sfuggita all'attenzione di Lea Vergine, che aveva compiuto quello che lei stessa ha definito un impegno «di pura archeologia» (Ferri 1980, 3): un lavoro lunghissimo, durato più di quattro anni, del quale era al corrente pure Mercedes Garberi, che seguiva con molta alacrità la rassegna curata da Birolli e Thea. Molto probabilmente la contemporaneità delle due mostre aveva portato all'esclusione della Fabbri dalla rassegna di Palazzo Reale dando la precedenza a quella del PAC: una scelta comprensibile, dato che nel secondo caso si trattava del perfetto inserimento dell'artista nel contesto artistico dal quale era scaturita la sua produzione, e che può essere motivato dalle stesse parole di Lea Vergine che intervistata spiegava: «per le 'mosche bianche' che erano riemerse anche senza il mio 'ripescaggio', non ho portato qui i lavori più importanti ma i più accessibili [...]. Infatti, di queste bastava una testimonianza» (Ferri 1980, 3). D'altro canto l'ampia cessione di opere in prestito alla mostra del PAC lasciava poco margine di manovra. Dalla collezione degli eredi diretti, ovvero di Marco Bisi, provenivano in totale settantadue pezzi tra opere pittoriche, grafiche e documenti e, soprattutto, *La danza* e *L'abbraccio*, i due dipinti che l'artista aveva proprio presentato alla rassegna novotendente. Sebbene in precedenza fossero già stati presentati lavori di Adriana Bisi Fabbri in rassegne collettive (cf. Sansone 2007, 178), la mostra del 1980 rappresenta l'occorrenza espositiva di maggior respiro che abbia interessato l'artista sino a quella data. Le opere erano disposte nella galleria - divisa come già precisato - e l'ultima sala era interamente dedicata alla sua produzione. In questa probabilmente doveva trovare collocazione anche il ritratto della pittrice a opera di Umberto Boccioni, le cui opere si trovavano invece nella prima sala, quella dedicata agli 'amici' di Nuove Tendenze.

L'ingresso dell'esposizione infatti prevedeva una prima sala introduttiva dedicata alle personalità che ruotavano o attorno a cui ruotavano gli artisti di

¹¹ Archivio PAC: dattiloscritto intitolato *Mostra "Nuove Tendenze"*.

Nuove Tendenze: Boccioni, Romani, Bonzagni, Bucci, Giannetto Bisi, Braglia, Mario Palanti e Stepan Erzia, rappresentati da una selezione di opere prodotte tra lo scorcio del primo decennio e la fine degli anni Dieci, e che rappresentano l'ambiente del gruppo radunatosi nel 1914. I materiali d'archivio e i reportage fotografici documentavano tra l'altro opere che non risultano citate in catalogo, ma che erano certamente presenti, come i già citati *I moti del ventre* e *Il veglione alla Scala* di Bonzagni o *Dinamismo plastico cavallo + case* (1914-15) di Boccioni. La presenza dello scultore russo Erzia, all'apparenza immotivata, era in realtà dovuta dall'acutezza delle ricerche di Paolo Thea e, soprattutto, dall'attenzione riservata in mostra all'attività dei critici e dei pubblicisti legati a Nuove Tendenze, tra i quali spicca certamente Ugo Nebbia: Erzia, la cui permanenza milanese è alquanto breve, partecipa alla vita artistica cittadina e, complici probabilmente i legami con il critico, risulta coinvolto nell'attività della Famiglia Artistica dove espone nel 1908 («L'Esposizione intima alla Famiglia Artistica» 1908, 4).¹²

L'indagine sulla presenza dei critici legati alla formazione del gruppo ha rappresentato proprio il tratto di maggiore innovazione della mostra, sia per quanto concerne la lettura storico-critica del fenomeno novotendente, sia per la riscoperta di personalità cadute nell'oblio. Come scrive Paolo Thea

nella Milano 'tradizionale e futurista', Nebbia presentatore di Nuove Tendenze, collaboratore degli artisti alla stesura delle loro dichiarazioni di poetica è una personalità da collocare in parallelo con Marinetti. È uno degli addebiti da rivolgere alla storiografia dell'arte italiana aver trascurato la personalità di Nebbia: sarebbe un merito della presente mostra su Nuove Tendenze riaccendere un interesse attorno a questa emblematica personalità dimenticata. (1980, 7)

Questo consistente recupero storiografico della componente 'extra-pittorica' del gruppo è stato dunque il principale portato della rassegna: l'attenzione al contesto sociale, economico, associativo, alle personalità mediatrici tra i centri culturali e di potere, la lettura della 'realtà reale' che cercasse di superare l'impasse di una semplice analisi del gruppo come mero problema di 'stile' in rapporto all'ortodossia futurista, si poneva come punta di diamante di una generale riconsiderazione delle fonti, dei documenti e dei contesti nell'approccio all'avanguardia.

I pezzi esposti in mostra legati a Nebbia erano circa una cinquantina, tutti prestati dall'ultima compagna del critico, Mia Cinotti: si trattava di opere che documentavano non solo la sua attività di critico militante, ma anche quella artistica, con schizzi per copertine, bozzetti, sculture, illustrazioni, utili a ricostruire la complessa e multiforme cultura visiva dell'intellettuale. Questi materiali si trovavano esposti nella galleria, in un ambiente ricavato grazie a dei divisori, e si poneva a metà tra lo spazio dedicato alla Bisi Fabbri e quello dedicato a Dudreville.¹³ A fianco dello spazio dedicato a Nebbia era ricavato un'ulteriore sezione deposta in espositori con le opere

¹² Si tratta di notizie derivanti dalle ricerche per la tesi di dottorato dello scrivente, condotta presso l'Università Ca' Foscari Venezia, dedicata alla ricostruzione dell'attività espositiva della Famiglia Artistica di Milano tra il 1886 e il 1920.

¹³ La ricostruzione è possibile grazie a una fotografia, della quale esiste purtroppo il solo negativo su pellicola, di Nanda Lanfranco, contenuta nella cartella con il materiale fotografico presso l'archivio del PAC.

grafiche di Achille Funi, tutte provenienti dalle raccolte municipali milanesi, il cui nucleo più consistente era rappresentato dai disegni di guerra.

Vicina a Nebbia, l'altra figura di artista donna che spiccava nella rassegna era Alma Fidora, l'unica artista ancora vivente quando venne realizzata la rassegna e che anzi venne a mancare nel febbraio del 1980, poco dopo l'inaugurazione sia della mostra al PAC che di quella sulle artiste di Lea Vergine a Palazzo Reale. Segno significativo della collaborazione di Lea Vergine con il PAC in occasione della rassegna ed esemplificativo per quanto concerne la vicenda Bisi Fabbri, è che nel fascicolo d'archivio dedicato a Fidora si trova un documento che riporta: «Tel Lea Vergine x offrirle quadro - ventaglio - cuscino - o cuscino + scialle da PAC a P.R.»: una conferma ulteriore che la mancanza di opere della Bisi Fabbri nella mostra di Lea Vergine non fu dovuto a una dimenticanza, ma a una strategia espositiva.

La mostra fu anche l'occasione per ipotizzare una donazione di opere per creare una sala che potesse essere allestita nelle collezioni municipali, nello specifico alla Galleria d'Arte Moderna: l'iniziativa, sorta su impulso degli eredi Possamai,¹⁴ non venne però realizzata. Come scriveva Thea, nella già citata informativa a Mercedes Garberi, «in questo lavoro di sondaggio presso gli eredi degli artisti facenti parte delle Nuove Tendenze è emersa la possibilità di costituire in seguito a una donazione spontanea una sala permanente su nuove tendenze presso la Galleria d'Arte Moderna di Milano. In particolare, questa iniziativa è partita dal figlio dello scultore Possamai ma la progettazione di questa sala si sta configurando conseguentemente all'adesione all'iniziativa anche da parte dei possessori delle opere degli altri artisti». Fra gli aderenti dovevano esserci anche gli eredi Nizzoli, che avevano messo a disposizione della mostra una settantina di pezzi tra i quali furono selezionati i ventidue esposti e in particolare le due *Note di colore* - ovvero i cuscini esposti alla mostra del 1914 - e *Le vele*, opera proveniente da altra raccolta, e anch'essa presente a quella rassegna storica.¹⁵

Per quanto concerne l'allestimento, la linea scelta fu quella di ideare sale monografiche o per autore o per tipologia di produzione. In questo senso il programma delineato da Thea nel maggio 1979 fu rivisitato alla luce dei prestiti e delle conseguenti nuove necessità espositive.

Osservando la pianta del Padiglione [fig. 1], da sinistra si trovano l'ingresso e la prima sala, ampiamente documentata dalle immagini di Nanda Lanfranco [figg. 2-3], che fu dedicata all'ambiente milanese tra 1905 e 1915 per introdurre la produzione novotendente in linea con le punte dell'avanguardia locale: non solo i propriamente futuristi, come Boccioni, ma anche coloro che, sugli inizi, fecero il 'gran rifiuto' staccandosi dal movimento marinettiano, Bonzagni e Romani, emblemi di una linea di ricerche che trova una sua evoluzione nel gruppo del 1914. A seguire, sebbene le uniche fotografie ritrovate documentino solo la saletta di Sant'Elia, dovevano trovarsi i disegni dell'architetto comasco [fig. 4] e quelli di Chiatton e Arata.

In questa stessa sala, o forse nelle due successive, si trovavano anche le opere di Erba e Possamai, raggruppate insieme [fig. 5].

La terza sala è ricostruibile quasi per intero grazie alle fotografie e sembrerebbe dedicata ai due esponenti di spicco del gruppo che si dedicarono prevalentemente alle arti applicate: Marcello Nizzoli e Alma Fidora. Le opere di

¹⁴ Sulla personalità di Possamai: D'Agati 2022b, 87-105.

¹⁵ Archivio PAC: dattiloscritto nel fascicoletto Nizzoli e datato Milano, 16 luglio 1979.

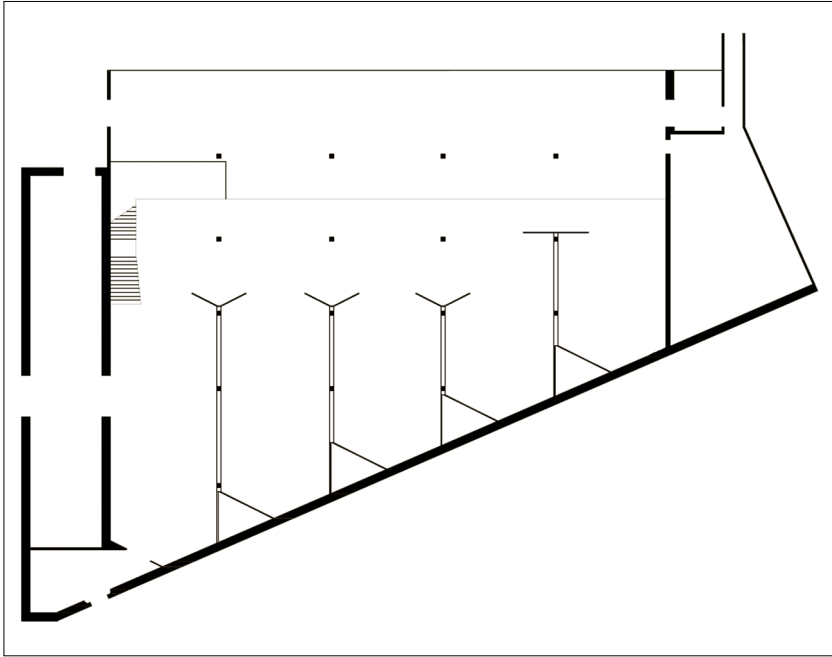


Figura 1 Rielaborazione grafica della pianta del Padiglione di Arte Moderna di Milano (dal progetto di Ignazio Gardella)



Figura 2 Allestimento della mostra *Nuove Tendenze - Milano e l'altro Futurismo* (PAC Milano, gennaio-marzo 1980). Archivio PAC, Milano. Fotografie © Nanda Lanfranco. Vista d'insieme della prima sala; da sinistra si riconoscono: *I Moti del Ventre, Il Vegliore - La Scala D'oro, Anno Satana, Un treno nella notte del mondo, Il Circo* di Aroldo Bonzagni, sulla parete di fondo *La Paura, Il Mistico e Ritratto di Gubricy De Dragon* di Romolo Romani



Figura 3 Vista d'insieme della prima sala: a sinistra si riconosce *Dinamismo plastico cavallo + case* di Umberto Boccioni



Figura 4 Vista con particolare dell'allestimento delle opere di Sant'Elia nella seconda sala: a sinistra a destra si riconoscono di Antonio Sant'Elia: *Stazione d'aerei e treni*, *Casa a gradinate*, *La Città Nuova I e II*



Figura 5 Vista con particolare delle opere di Giovanni Possamai e Carlo Erba nella seconda sala: da sinistra a destra si riconoscono *Vecia Marinela*, *Ritratto della moglie*, *Testa di tigre*, *Il prigioniero italiano*, *Bozzetto di monumento* di Giovanni Possamai; *Giovinetta alla toilette* e *La Modella nello studio* di Carlo Erba



Figura 6 Vista con particolare degli espositori esterni della terza sala: da sinistra a destra, nel primo espositore primo dal basso si riconosce, di Marcello Nizzoli, una delle *Note di colore* mentre alla parete destra il suo dipinto *Le Vele*. In fondo si intravede la sala Dudreville, con *Estate*, in primo piano, e, sulla parete di fondo, *Primavera e Autunno*



Figura 7 Vista della parete sinistra della terza sala dedicata a Marcello Nizzoli: da sinistra a destra si riconoscono *Fabbrica*, *Officine della Pirelli*, *Ritratto*, *Un Kimono "Piatti"*, *Ballerina*, quattro *Ricami* e altri motivi decorativi. Al centro la teca per i documenti

Nizzoli, poste negli espositori esterni, avvolgevano tutto il lato sinistro della sala [figg. 6-7], mentre a Fidora era riservato l'altro lato culminante con l'espositore a pavimento con il prezioso *Scialle* del 1914 [fig. 8], e ancora a Nizzoli era riservata l'ultima parete esterna, mentre la seguente era occupata dall'*Estate* di Dudreville che introduceva alla sala monografica dell'artista.

Gli scatti fotografici permettono di avere una ampia panoramica, sia dall'esterno - uno scatto, tra l'altro, evidenzia la successione delle prime sale [figg. 6, 9] - sia dall'interno [figg. 10-11]. L'ultima sala al pianoterra era quella dedicata a Adriana Bisi Fabbri, che ospitava la maggior parte della sua produzione pittorica su tela di grande e medio formato, culminante



Figura 8 Vista della parete destra della terza sala dedicata ad Alma Fidora: nell'espositore a pavimento è identificabile lo *Scialle*



Figura 9 Vista generale delle sale, da sinistra la sala dedicata a Dudreville: alla parete di fondo, da sinistra, si riconoscono *Sobborghi*, *Nel bosco di castagni*, *Il caduto*, *Ritratto*. 1920. *Marina con barche* e il modello in legno de il *Veliero*

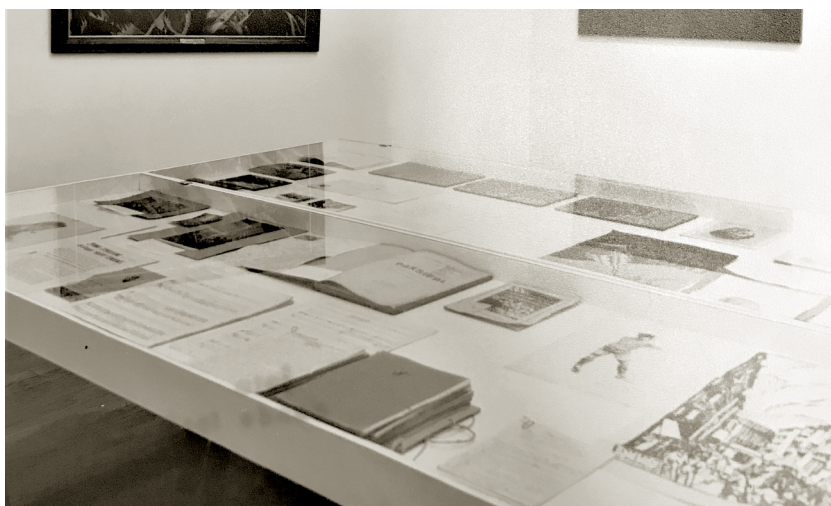


Figura 10 Vista con particolare della teca con i documenti relativi a Dudreville

con le due grandi tele *Autoritratto* e *Ritratto di Daniele Crespi* [figg. 12-13]. Il rimanente materiale - in particolare l'opera grafica di Dudreville, di Bisi Fabbrì, le opere di Achille Funi e la piccola ma densa sezione su Ugo Nebbia, trovano posto nella galleria al piano superiore [figg. 14-18].

Riallestire *Nuove Tendenze* come era realmente avvenuta, all'atto pratico, sarebbe stata una sconfitta anticipata: la mancanza di alcune opere disperse - e che lo risultano ancora oggi come allora -, la mancanza totale di qualsiasi documentazione fotografica della rassegna originale, la dispersione del materiale d'archivio della Famiglia Artistica, segnavano l'impossibilità di ricostruire ciò che fu l'esposizione del 1914.



Figura 11 Vista della parete con il ciclo delle Stagioni di Dudreville



Figura 12 Vista della sala dedicata ad Adriana Bisi Fabbri: da sinistra a destra si riconoscono *Bacio allo specchio*, *Il Bacio*, *Profumo*, *L'Abbraccio*, *Settecento*, *Angeli*, *Danza*, *Maschere*

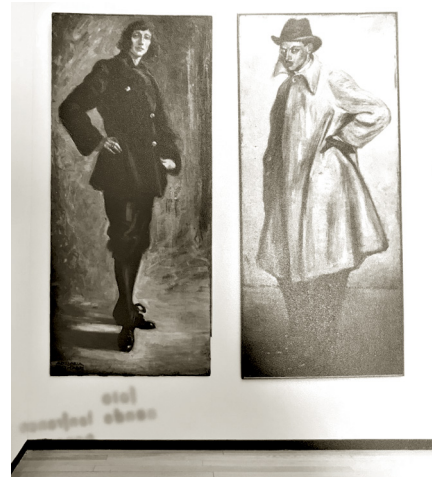


Figura 13 Vista della sala dedicata ad Adriana Bisi Fabbri: si riconoscono *Autoritratto* (1911) e *Ritratto del pittore Luigi Crespi*

L'allestimento di *Nuove Tendenze. Milano e l'altro Futurismo* nel 1980, sfruttando la cristallina severità dell'ambiente del PAC progettato da Gardella, presentava le opere senza nessun commento visivo, come una infilata di documenti ordinati in sequenza e disposti alle pareti o dentro le teche in cui era riposto il materiale archivistico quali manifesti, cataloghi, libri, autografi, fotografie, carteggi.

Dopo il testo crispolitano *Rivedere Nuove Tendenze*, Paolo Thea ritornava sul tema con un testo apparentemente simile, *Ripensare a Nuove Tendenze* (1980, 3). Il cambiamento tra 'rivedere' e 'ripensare' - in un rimando che non poteva non essere voluto - sembra indicare, tuttavia, la radice diversa della sua ricognizione sulla Milano novotendente.



Figura 14 Vista della Galleria superiore: da sinistra a destra, di Adriana Bisi Fabbri: *Lucertola*, *Civetta*, *Ritratto di ignota* (*Caricatura dal Pollaiuolo*), *Saint Marsault*, scudiero di Francia



Figura 15 Vista della Galleria superiore: a sinistra lo spazio dedicato a Ugo Nebbia e Achille Funi

Il riallestimento della rassegna del 1914 compiuto nel 1980 non significò riportare in una sede espositiva - necessariamente diversa dall'originaria - alcuni pezzi esposti alla prima e unica mostra del gruppo per una revisione visiva basata sulle opere d'arte nell'ottica di una rilettura stilistica della formazione avanguardista. L'obiettivo ultimo fu quello di cercare di ricostruire e presentare il processo che portò alla nascita di quella mostra tramutando in maniera esemplare ciò che, nel progredire storico, era rimasto sommerso e trascurato nell'oggetto stesso dell'esposizione, ovvero lo scambio tra critici e artisti, la dialettica espositiva tra le sedi accademiche e progressiste, i nuovi format espositivi inaugurati dall'autogestione futurista delle esposizioni, il background economico e sociale dell'arte milanese di inizio secolo.



Figura 16 Vista della Galleria superiore: particolare della teca con i lavori grafici di Ugo Nebbia e i due *Nudi* in vetro di Murano



Figura 17 Vista della sezione dedicata ad Achille Funi nella Galleria superiore



Figura 18 Vista della Galleria superiore: da sinistra a destra si riconoscono *Ritratto della madre* e *Ritratto del padre*, *Amore e psiche*, *Birillo e Cavallino* - studio per *Amore* di Leonardo Dudreville

Bibliografia

- Ballo, G. (1964). *La Linea dell'arte italiana dal Simbolismo alle opere moltiplicate*. 2 voll. Roma: Ed. Mediterranee.
- Birolli, Z. (1980). *Studio Is Sanctuary (?)*. Birolli, Garberi, Thea 1980, 31-8.
- Birolli, Z.; Richetta, P.; Thea, P. (1980). *Leonardo Dudreville. Scritti*. Milano: Comune di Milano.
- Birolli, Z.; Garberi, M.; Thea, P. (a cura di) (1980). *Nuove Tendenze. Milano e l'altro Futurismo = Catalogo della mostra* (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 17 gennaio-31 marzo 1980). Milano: Electa.
- Castagnoli, P.G. (1980). «I Fratellini dei Futuristi». *La Repubblica*, 11 marzo.
- Crispolti, E. (1967). *Vicende dell'immagine fra espressionismo, cubismo e futurismo*. Milano: Fabbri, 109-10. *L'Arte Moderna* 8.
- Crispolti, E. (1969). «Rivedere Nuove Tendenze». Crispolti, E., *Il Mito della macchina e altri temi del Futurismo*. Trapani: Celebs, 72-112, ill. 1-24.
- Crispolti, E. (1981). «Per un profilo di Carlo Erba». Massaro, S. (a cura di), *Carlo Erba. Una memoria nel futurismo. 1884-1917 = Catalogo della mostra* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica-Calcofografia, 10 aprile-10 maggio 1981). Roma: De Luca, 7-40.
- Crispolti, E. (1986). «Revisione di Nuove Tendenze». Crispolti, E., *Storia e critica del Futurismo*. Roma: Laterza, 130-62.
- D'Agati, N. (2022a). «Visibile-invisibile: Nuove Tendenze e lo spazio dell'avanguardia dall'Arte Libera ai Rifiutati». Parisi 2022b, 49-69.
- D'Agati, N. (2022b). «Tra Boccioni e Possamai: la scultura a Milano attorno a Nuove Tendenze». Parisi 2022b, 87-105.
- Drudi Gambillo, M.; Fiori, T. (1958-62). *Archivi del futurismo*. 2 voll. Roma: De Luca.
- Dulio R. (2022). «Nuove Tendenze e l'architettura». Parisi F. (a cura di), *Leonardo Dudreville e Nuove Tendenze. L'avanguardia negli anni Dieci = Catalogo della mostra* (Lucca, Fondazione Ragghianti, 15 ottobre 2022 - 8 gennaio 2023). Milano: Silvana Editoriale, 71-85.
- Ferri, E. (1980). «Intervista a Lea Vergine che ha ideato e allestito la rassegna. Valevano per quattro (uomini)». *Corriere d'Informazione*, 19 febbraio, 3.
- Longatti, A. (1980). *Il caso Sant'Elia*. Birolli, Garberi, Thea 1980, 14-20.
- Malvi, W. (1980). *Autoritratto*. Birolli, Garberi, Thea 1980, 21-4.
- Nuove Tendenze. Milano e l'altro Futurismo. Documenti* (1980). Milano: Comune di Milano.
- Parisi, F. (2022a). «Un armonioso compromesso: Leonardo Dudreville tra i chiarori divisionisti e i lampi dell'avanguardia. 1907-1919». Parisi 2022b, 11-33.
- Parisi F. (a cura di) (2022b). *Leonardo Dudreville e Nuove Tendenze. L'avanguardia negli anni Dieci = Catalogo della mostra* (Lucca, Fondazione Ragghianti, 15 ottobre 2022-8 gennaio 2023). Milano: Silvana Editoriale
- Portalupi, M. (1980). «A Villa Reale nuove tendenze artistiche». *La Notte*, 14 febbraio, 8.
- Rebora, S. (2022). «Donne all'avanguardia. Arte e sperimentazione a Milano negli anni dieci». Parisi F. (a cura di), *Leonardo Dudreville e Nuove Tendenze. L'avanguardia negli anni Dieci = Catalogo della mostra* (Lucca, Fondazione Ragghianti, 15 ottobre 2022 - 8 gennaio 2023). Milano: Silvana Editoriale, 107-23.
- Richetta, P. (1980). *La caricatura di Adriana Bisi Fabbri*. Birolli, Garberi, Thea 1980, 25-31.
- Rosci, M. (1969). «Dudreville fra Futurismo ed Espressionismo». *Arte illustrata*, 2, 13-14, 38-45.
- Sansone, L. (a cura di) (2007). *Adriana Bisi Fabbri. 1881-1918 = Catalogo della mostra* (Milano, Museo della Permanente, 3 maggio-17 giugno 2007). Milano: Mazzotta.
- Schiavo, A. (1980). «L'altro Futurismo in Lombardia nel 1914». *La Provincia*, 10 febbraio, 3.
- Tamborini, P. (1980). «PAC. Nuove tendenze nella borghesia intellettuale ai primi del secolo». *La Repubblica*, 25 marzo, 23.
- Thea, P. (1980). *Nuove Tendenze a Milano*. Birolli, Garberi, Thea 1980, 3-14.
- «L'Esposizione intima alla Famiglia Artistica» (1908). *L'Unione*, I, 872, 28 dicembre, 4.
- «Verso nuove tendenze artistiche» (1913). *Corriere della Sera*, 15 agosto, 5.

Di due miei reenactments: *Opera o comportamento* e *La ripetizione differente*

Renato Barilli

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Italia

Abstract Two reenactments are the subjects of this essay: the first devoted to a section of the 1972 Venice Biennale, where Italian participation was entitled *Opera o comportamento* (Work or Attitude), edited by Francesco Arcangeli and Renato Barilli, reconstituted in summer 2017 for the Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci in Prato as *Comportamento. Biennale di Venezia. Padiglione Italia* and the re-making of an exhibition Barilli held in 1974 at the Fondazione Giorgio Marconi in Milan, curated in the same place in 2014. After 1972 Renato Barilli perceived the radical change in time that would lead to the so-called Mode Rétro, or Citationism, also falling within the general sphere of Postmodernism, but he preferred to name those phenomena of reenactments, after a pair made by the French philosopher Gilles Deleuze, "different repetitions".

Keywords Reenactment. Venice Biennale 1972. Mario Merz. Franco Vaccari. Luciano Fabro. Germano Olivotto. Gino De Dominicis. Francesco Arcangeli. Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato. Fondazione Giorgio Marconi. Exhibition Gennnaio 70. Postmodernism.

Le rivisitazioni del passato si sono fatte via via più frequenti, forse per una nostra modificata concezione del futuro che ci attende, il quale non si allunga come una retta dal progresso indefinito, ma al contrario tende a curvare, ad accartocciarsi su se stesso, ad assumere un ritmo spiraliforme, il che ci obbliga a sostare di nuovo presso stazioni che credevamo di avere già scavalcato. Pertanto, se mi pongo da questo punto di vista, posso subito fare riferimento a due reenactments da me effettuati, anche se confesso che ero più solito valermi del vocabolo 'remake'.

Uno, nell'estate 2017, è stato condotto al Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato, grazie alla direzione che in quel momento era affidata a un mio amico del cuore, e partecipante di tante mie imprese, Fabio Cavallucci (Barilli 2017). Devo quindi raddoppiare la mia gratitudine nei suoi confronti, date le molte difficoltà che ha dovuto superare per consentirmi quella riapparizione, che ha riguardato una mia presenza alla Biennale di

Venezia del 1972, avvenuta in un regime speciale. L'edizione del 1968 infatti era stata colpita dal clima agitato di quell'anno, fino alla protesta di molti artisti che avevano rivoltato i loro dipinti verso le pareti o chiuso le loro sale, protestando contro la presenza della polizia e di un regolamento risalente ancora al periodo del regime fascista. La burocrazia italiana è lenta, e dunque non si era posto rimedio alcuno nel 1970, mantenendo lo stesso regolamento del 1930. Non c'era stato alcun mutamento istituzionale.

La direzione del settore visivo venne affidata a Mario Penelope, secondo il criterio strettamente partitico che allora vigeva. Penelope, collaboratore dell'*Umanità*, era in quota del Partito Socialista Democratico Italiano, uno dei più deboli della coalizione che reggeva il nostro governo attorno al perno centrale della DC, disposta a lasciare qualche briciola di potere ai soci di minoranza. E certo la direzione del settore arte alla Biennale di Venezia non era considerata tra i titoli più appetibili. Penelope aveva come compagno di partito una personalità eccellente nel mondo dell'arte, Bruno Sargentini, conduttore della Galleria L'Attico in Roma, Piazza di Spagna, che aveva già di rincalzo il figlio Fabio, poi destinato a svolgere un grande ruolo nelle vicende artistiche successive.

L'Attico in quella sua fase era molto interessato ai maestri dell'informale, il che portava Bruno Sargentini a nutrire una forte stima per Francesco Arcangeli. Da qui il consiglio di Bruno Sargentini, dato a Penelope, di valersi del critico bolognese per la partecipazione italiana alla manifestazione del 1972. Il grande 'Momi' - alias Arcangeli - a sua volta, a Bologna, aveva concepito una affettuosa e viva stima nei miei confronti. Bisogna inoltre risalire alla sua psicologia, che era di accettare le sfide, trovandosi sempre in bilico tra la devozione verso i maestri che aveva avuto nella sua storia personale e le sollecitazioni del momento, nella convinzione che comunque l'arte va avanti, procede senza troppi rispetti per le prudenze dei conservatori. Insomma, culto di Morandi e di Roberto Longhi da una parte, ma anche decisione - sofferta - di sfidare i padri, troppo ostili al nuovo che stava avanzando.

In quel frangente egli era molto interessato a tutti i fermenti del Sessantotto, a cominciare dalla sentenza sulla 'morte dell'arte', da prendersi in senso tecnico come superamento delle vecchie modalità del dipingere su tela e di comporre quadri da appendere alle pareti. Premevano alle porte i fermenti della performance, delle installazioni, della body art e simili o, per dirla in una parola sola, del comportamento, che invitava l'artista a non fissare i suoi interventi in un prodotto ultimo, fisso e statico, ma ad agire, aggredire l'ambiente. Momi quindi bene intese che in ciò stava il 'nuovo' avanzante, e decise di metterlo alla prova, pur rimanendo lui stesso a incarnare il ruolo di paladino della 'vecchia' opera. Da qui viene la brillante idea di lanciare un binomio di sfida, 'opera o comportamento', assumendo per sé la difesa d'ufficio del primo termine, proprio per quella fedeltà al passato, e anche per un certo masochismo che lo ha sempre dominato, per cui si sentiva indotto ad assumere per sé le parti più ingraterne, mettendosi sempre a combattere con il muro alle spalle.

Quanto ai paladini delle nuove prospettive, il mio nome era presto fatto, in definitiva ero stato io stesso, nella sua città, ad agitare quello spettro stimolante.

Il tutto era concepito come partecipazione italiana a quella Biennale. Va detto che allora il nostro contributo veniva posto nel Padiglione Centrale, avendone a disposizione circa un terzo, pari a una *suite* di due file di

stanze, sulla destra dell'edificio guardandolo dall'ingresso. Ora purtroppo, vittime a nostra volta di inguaribile masochismo, usiamo collocare la partecipazione italiana nel punto più lontano e scomodo da raggiungere nelle Corderie. I numerosi lamenti inviati da più parti al Presidente dell'Ente veneziano al momento sono rimasti del tutto inascoltati. Ma anche allora la parte del leone, nel Padiglione Centrale, andava a una mostra di respiro internazionale, che in quella occasione fu affidata a Giovanni Carandente, da cui venne la proposta di organizzare una vasta rassegna della migliore scultura contemporanea. Senza dubbio quello era considerato l'evento principale. Ricordo che Carandente poteva approfittare per i suoi spostamenti del motoscafo ufficiale dell'Ente, mentre io dovevo raggiungere i Giardini di S. Elena a piedi o in vaporetto. Avevo 37 anni, ero come sempre timido e maldestro, si aggiunga che Momi venne preso da una delle sue periodiche crisi altalenanti tra euforia e depressione, e che quindi non fu in grado di battersi per ottenere le soluzioni migliori a favore della nostra mostra. Inoltre entrambi apparivamo come due poveri 'provinciali' destinati a una specie di serie B nel consesso della critica che allora contava, tanto che l'astuto Celant - che era stato invitato a far parte del consesso - preferì quasi subito andarsene, adottando fin da quel momento l'abile politica cui poi si è sempre attenuto, di non spartire con altri le responsabilità, di rimanere 'solo al comando', facendo tutt'uno con l'arte povera, il movimento di sua invenzione.

Non fidandosi troppo di Arcangeli, il prudente Penelope, sul versante dell'opera, gli aveva affiancato Corrado Cagli, ma anche lui se n'era andato trovandosi a disagio, da navigato esponente del mondo romano, a dover lavorare appunto con due 'provinciali'. Un'altra delusione venne a Momi proprio sul fronte dell'opera, in cui ovviamente i suoi tre protetti, le tre 'M' ai quali andava ogni suo favore, Pompilio Mandelli, Mattia Moreni ed Ennio Morlotti, furono pronti a rispondergli con entusiasmo, ma non così Alberto Burri, un altro personaggio dalla condotta molto prudente, attenta a evitare le *mésalliances*, come dovette apparirgli quella con Arcangeli. Momi, un po' *oborto collo*, lo sostituì con il miglior esponente del fronte realista, Giuseppe Guerreschi, e poté pure riprendere sotto le sue ali Vasco Bendini, inizialmente candidato al mio settore del comportamento, dato che dalla metà dei Sessanta, entusiasta dal new dada, si era messo a fare, a Bologna, a Palazzo Bentivoglio, delle installazioni molto ardite, ben decise a praticare anch'esse in qualche modo una 'morte dell'arte'. Ma in quel momento egli stava ritornando alla sua pittura preziosa e raffinata, e dunque era di nuovo un efficace sostenitore dell'opera.

Io dunque rimasi da solo a reggere il peso del comportamento, cosa che, ammettiamolo, mi fece pure piacere. Fui ben convinto di dover riconoscere il ruolo maggioritario dell'arte povera, su quel fronte, ma senza considerarla come unica, privilegiata protagonista. Dopotutto, proprio nei confronti del movimento torinese avevo un ottimo stato di servizio, ero stato tra i primi a riconoscerlo, invitando sia la Galleria bolognese De' Foscherari, sia l'amico Marcello Rumma, organizzatore di incontri a Salerno-Amalfi, a dedicare a quel gruppo tutta l'attenzione che meritava. Ma nello stesso tempo mi sono pure battuto per il riconoscimento di altri comprimari, contro la pretesa che quella pattuglia, di undici artisti iscritti ufficialmente al club, chiudesse la partita, racchiudesse in sé ogni risorsa. Non esitai a invitare Mario Merz, per tante ragioni, in quanto era il più anziano del gruppo, con partenza votata al versante 'caldo', cioè affidato alla pittura, praticata

quasi in margine all'Ultimo Naturalismo arcangeliano. E poi mi piacevano in lui sia l'uso dei tubi al neon attorti, biomorfi, sia soprattutto il ricorso alla serie di Fibonacci, ideata nel lontano Duecento da quel matematico pisano che con la sua progressione via via più aperta sembra fatta apposta per regolare una quantità di fenomeni nei vari regni minerale, vegetale, animale e perfino antropico. In merito forse ho un record, infatti ancor prima di quell'uscita alla Biennale, i 'poveristi' erano stati ammessi *in toto* a una mostra allestita a Bologna, al Museo civico, da me stesso e da Tommaso Trini, sotto l'egida del Comune petroniano, e forse proprio in quell'occasione Merz ha inaugurato il ricorso alla serie di Fibonacci, semplicemente appoggiando alla parete delle lastre di vetro su cui aveva segnato i numeri della magica progressione, avviata a divenire per lui una sorta di grimaldello, di *passee-partout* (Barilli et al. 1970).

Oltre a lui, la mia scelta andò anche a Luciano Fabro, perché mi erano piaciute molto le sue zampe di gallinaceo, fuse in prezioso vetro di Murano, dotate anche di preziosi gambali di seta. In fondo, era già una strizzatina d'occhi verso il ritorno in scena di componenti barocche, cui appena due anni dopo avrei dedicato una successiva rassegna, fatta oggetto a sua volta del secondo dei reenactment annunciati nel titolo. Ma il mio criterio pretendeva che mi guardassi attorno, dimostrando che i 'poveristi' non esaurivano affatto la situazione, e dunque feci altre scelte non conformiste, una delle quali rivolta a un quasi concittadino, al modenese Franco Vaccari, il quale aveva già iniziato le sue operazioni 'in tempo reale', saltando cioè il livello della rappresentazione per dare qualche suo comportamento attraverso una documentazione di foto fornita 'in presa diretta', come per esempio quelle relative a un viaggio dalla sua città alla Galleria Duemila di Bologna, dove l'avevo chiamato a mettersi in mostra, e dove aveva esposto come altrettante reliquie anche sia il biglietto del treno, sia lo scontrino di una sosta all'albergo diurno Cobianchi, allora esistente.

Per la presenza a Venezia, si sa bene che Vaccari ebbe un'eccezionale successo, noleggiando una cabina *photomatic* e invitando i visitatori a farsi quello che oggi si chiamerebbe un selfie, andando poi ad appenderlo alle pareti della sala, dove questa vistosa macchia in bianco e nero si andava allargando a dismisura con il passare dei giorni [fig. 1].¹

Un altro felice incontro, sempre avvenuto grazie alla Galleria Duemila, allora legata all'avanzata sperimentazione artistica, aveva riguardato Germano Olivotto, anche lui, come Merz, persuaso della possibilità di un'alleanza tra natura e tecnologia mediante l'utilizzo di sottili tubi al neon, trattati come dei capillari di un sistema sanguigno o linfatico, pronti a 'correggere' o meglio a sottolineare l'andamento dei rami, il tutto affidato a pannelli fotografici. Anche quello ebbe un ottimo successo di pubblico, tanto che ricevevo raccomandazioni da parte di potenziali acquirenti affinché convincessi l'artista a porli in una lista di prenotazione per ottenere quei preziosi elaborati. Forse proprio perché vittima di tanto successo, che lo portava a trasferirsi da una sede espositiva all'altra, poco dopo Olivotto moriva in un banale incidente d'auto, provocato da stanchezza e ansia.

Ma certo la mia croce e delizia stava nell'aver invitato all'appuntamento veneziano Gino De Dominicis, che mi aveva pienamente convinto fin dalle sue prime apparizioni nello stanzone nudo affittato da Fabio Sargentini,

1 Esperienza da cui è derivata la monografia: Barilli 1972.



Figura 1 Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale n. 4. Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*. 1972. Biennale di Venezia 1972, Padiglione Italia, mostra *Opera o Comportamento*. © Franco Vaccari

quando aveva deciso di mettersi in proprio rispetto al padre Bruno, scegliendo allo scopo un ampio garage sotterraneo nel Piazzale Flaminio. De Dominicis era fin dall'inizio uno straordinario funambolo deciso a rovesciare tutte le leggi dell'ordine fisico, morale, esistenziale, e dunque io contavo che anche a Venezia egli ci desse un felice campionario di queste sue stimolanti invenzioni. Del tutto consapevole dell'importanza di quell'invito, volle affrontare il quesito supremo, come l'essere umano possa giungere a conquistare l'immortalità. Gli venne l'idea estemporanea di approfittare di un ragazzo disabile affetto da ritardo cognitivo.

Il ragionamento di De Dominicis era del tutto positivo, nell'additare in quell'individuo il caso felice di un essere sottratto alle preoccupazioni di noi miseri mortali, afflitti da pene e problemi, mentre lui era già entrato in una specie di eden pacato e felice. E dunque il ragazzo venne fatto accomodare su una sedia e un fotografo scattò una presa di quella scena, creando il caso dello scandalo (si sa bene che proprio le Biennali di Venezia sono sempre state prodighe di scoop): l'opinione pubblica non vi scorse solo la traccia di una stramberia, come tante altre apparse in casi del genere che si erano già presentati e lo sarebbero stati anche in seguito, bensì vi colse una sfida al senso comune dei valori civili. Si gridò allo scandalo, la sinistra ufficiale, a quel tempo del tutto retrograda, pretese di mettere sul banco degli accusati l'intera avanguardia. Si distinsero particolarmente nell'atto d'accusa alcuni artisti e critici tra cui, ahimè, anche miei amici come Emilio Tadini e Lea Vergine. De Dominicis fu costretto a lasciare vuota la sedia, dapprima sostituendo il ragazzo con una bambina, e finendo poi in una azione giudiziaria.

Fin qui c'è una nuda cronaca di come andarono allora, nel 1972, le cose, veniamo ora al reenactment voluto dall'amico Fabio Cavallucci, e con l'abile collaborazione di Giada Pellicari. Massimo problema era la difficoltà

di reperire le opere della mostra di allora, con la necessità di ricorrere a sostituzioni che però non tradissero lo spirito globale di quella esposizione. Vediamo ora caso per caso.

Mario Merz: è stato possibile valersi di un igloo monumentale conservato presso un museo straniero (il Kunstmuseum di Wolfsburg) accompagnato da un neon assolutamente tipico, impiegato per ricavarne una scrittura. Nel caso era un perentorio «*Objet, cache toi*», che potrebbe essere proprio il motto regolatore del Sessantotto, venuto a dichiarare che era finita l'era della merce, dell'avere, del riempire le nostre case di oggetti e di gadget. Era l'ora di privilegiare l'essere sull'avere, di vivere in comunione, nel villaggio globale di McLuhan, tutti connessi in rete. Inoltre la Fondazione nata a Torino proprio nel nome di Merz ci ha potuto concedere una sequenza di foto - *A Real Sum is a Sum of People - Pub George IV, Kentish Town, London* - in cui la serie di Fibonacci viene impiegata per documentare l'ingresso consecutivo degli avventori, via via più numerosi, in un pub londinese: forse proprio l'originale presente al tempo a Venezia.

È invece andata perduta la barca che Merz aveva voluto accostare sul canale attiguo alla sua sala, andando anche qui a scandirne coi numeri di Fibonacci i vari elementi strutturali. Un fedele ingrandimento fotografico di quella imbarcazione ha posto rimedio alla sua assenza forzata. Un'ulteriore integrazione era affidata a un video su cui compare il lento muoversi di una lumaca, anch'essa, destinata a scandire i fatali numeri Fibonacci.

Di difficile soluzione è stata la sala Fabro, diciamo le cose come stanno, non per l'assenza di qualche esemplare delle magnifiche zampe di gallina esposte allora, ma per ragioni legate al valore assicurativo. Anche per Fabro, quindi, il rimedio è stato di esporre un ingrandimento di una veduta di quella sala, che per fortuna era stata eseguita a colori. Ne è venuto uno spettacolo pienamente persuasivo, integrato anche da alcuni documenti, tra cui alcune foto dedicate ai gambali di seta che rivestivano le zampe di vetro, prestate dal gallerista Massimo Minini di Brescia.

Quanto a Vaccari, egli è stato sottoposto negli anni allo stress di numerose gallerie e mostre internazionali che hanno preteso da lui il rifacimento di quella sua operazione prodigiosa e di alto successo. Lui ci ha chiesto di esentarlo da una ennesima replica, limitandosi a rimetterne in scena i dati essenziali, riproponendo cioè una cabina photomatic come quella usata allora e riscrivendo a parete la frase che invitava il pubblico a mettersi alla prova. Anche nel caso di Germano Olivotto, con l'aiuto prezioso del figlio, è stato possibile ricollocare a parete un buon numero dei suoi preziosi pannelli, con foto di di arboreescenze in cui avviene il matrimonio tra il naturale e il tecnologico.

Il caso più difficile riguardava De Dominicis, dato che in definitiva l'esito ultimo era stato quello di una sala completamente vuota di persone, ma proprio per questo ci siamo permessi di ricostruire quasi lo svolgimento diacronico delle molte prove che vi aveva condotto, alla ricerca ansiosa della soluzione più convincente. Per prima cosa, il «mongoloide» - come lo chiamarono i giornali dell'epoca - ha fatto la sua riapparizione nel modo più autorizzato, proprio attraverso una delle foto che erano state scattate e che avevano provocato lo scandalo. L'artista al tempo l'aveva firmata, rendendola un originale, acquistato da Lia Rumma, forse oggi la principale gallerista a Milano. Poi sono riapparsi, dall'archivio della memoria, le varie prove disperse nell'etere: la palla sorpresa un momento prima di rimbalzare dal pavimento, il tracciato di un cubo invisibile, la risata diabolica

emessa dall'artista, nel suo impegno a praticare tutti gli ambiti della sensorialità e dell'intelletto. Infine, ci abbiamo messo pure il video in cui è registrata una delle sue sfide 'impossibili', quella di riuscire a far spuntare in noi esseri umani le ali, a forza di buttarci giù da un muretto. Purtroppo non siano riusciti ad avere un video con un gesto ancor più assurdo, quello che vede Gino impegnato a gettare sassi in uno stagno nella speranza di ottenerne onde di rifrazione quadrangolari invece che circolari.

In merito alla comparsa di alcuni video in questo reenactment, sia nel caso di De Dominicis come di Merz, è opportuno un mio codicillo. Per completare il perimetro dell'area comportamentale avevo ritenuto obbligatorio invitare ai Giardini di Sant'Elena anche Gerry Schum, il tedesco che era considerato l'iniziatore ufficiale della videoarte. *En passant*, voglio segnalare quanto sia sbagliato attribuire questo primato a un artista pur straordinario come Nam June Paik, cui si deve qualcosa di più limitato, il concepimento di installazioni in cui appare anche l'inserimento di un video. L'artista asiatico, rientrando in definitiva nella problematica del new dada o del nouveau réalisme, e di Fluxus che ne è stata una sintesi, ci proponeva degli ammassi di oggetti vari, in cui entravano anche gli schermi video, ma appunto come *objets trouvés*, intenti a trasmettere dei programmi già confezionati, di cui l'artista non era il compositore. Schum invece, sul finire degli anni Sessanta, si recava nei luoghi dove venivano condotte imprese di Land Art, da Richard Long e Jan Dibbets in Europa, da Walter De Maria, Michael Heizer, Robert Smithson e altri negli USA. Ma, come egli stesso ha dichiarato in uno scritto rinvenibile proprio nel catalogo della Biennale 1972, si recava sul posto munito di cinepresa, effettuando poi in studio il riversamento dal sistema fotochimico della pellicola a quello elettronico su nastro.

Io invece posso rifarmi alla mia mostra già menzionata sopra, *Gennaio 70*, ricordando che in quell'occasione, e in stretta collaborazione con Tommaso Trini, ho invitato tutti gli undici membri ufficiali della compagine poverista. I quali però, in quel momento, erano assai riluttanti a comparire in mostre pubbliche, limitandosi tutt'al più ad accettare gli inviti di gallerie private, come era la bolognese De' Foscherari, o di fondazioni private, come quella gestita da Marcello Rumma ad Amalfi. Per stimolarli ad accettare occorreva un'esca, trovata proprio da Trini che suggerì di alletterarli proponendogli di sperimentare il mezzo 'novissimo' del video. Così fu, e io stesso noleggiai una telecamera con relativi tecnici dalla Philips e mi resi disponibile ad andare dovunque i 'poveristi' e gli altri invitati alla manifestazione bolognese (come sempre, avevo inserito altri nomi, oltre ai 'poveristi' di stretta osservanza) mi chiamassero, nei loro studi o anche all'aperto. E proprio De Dominicis aveva avanzato la proposta più ardita, sempre nel nome del sovvertimento di ogni principio fisico: recarsi sul Tevere, dove egli si sarebbe avventurato su una fragile barca, munito di un certo numero di gabbie con piccioni, da immergere nell'acqua, aprendone istantaneamente i cancelli. La sua idea era che gli uccelli balzassero fuori dalle onde, inaugurando una insolita razza di pesci volanti, ma non aveva previsto che, essendosi bagnate le ali, i poveri animali non riuscivano più a spiccare il volo e finivano annegati. Infatti lo specchio d'acqua si coprì in un momento di povere carogne di volatili, per fortuna non ci fu nessun esponente della protezione animali a coglierci in fallo.

In seguito De Dominicis ricorse ai suoi due 'classici' sopra ricordati, mostrati in circuito chiuso su una serie di monitor nella mostra già più volte ricordata. Sempre per invogliare i diffidenti artisti di allora, Trini e io

proponemmo loro di mettere in catalogo non immagini delle opere, dato che queste dovevano nascere in loco, anticipando il rito che si sarebbe detto del *site-specific*, ma potevano limitarsi a mandarci progetti di quanto era loro in animo di fare. Ebbene, anche questi straordinari progetti daranno prossimamente luogo a un reenactment, nella modalità agevole di una riproduzione in facsimile di quel catalogo, dove nelle pagine compilate proprio da De Dominicis la strage degli innocenti è prefigurata, c'è uno schizzo con le sagome dei pennuti che si alzano dal fiume, questo anche a conferma che Gino non procedeva mai in modo impulsivo, ma si affidava pur sempre a una programmazione precisa.

Il secondo dei reenactment di cui intendo parlare in realtà è avvenuto in precedenza, nel 2014, ma si riferiva a una mostra che aveva fatto seguito alla mia partecipazione alla Biennale del 1972, quindi una normale *consecutio temporum* è rispettata, anche, quel che più conta, a un livello concettuale. Per intenderlo bisogna proprio fare riferimento a una mia connaturata *forma mentis* che non gioca mai su un'unica carta, ma ne tiene diverse nel mazzo, anzi, per la precisione, si tratta di una coppia, di termini e categorie tra loro antitetici. Una simile attitudine viene dai miei capostipiti. Il più lontano, a fine Ottocento, è lo storico dell'arte svizzero, ma di carriera interamente consumata in Germania, Heinrich Wölfflin, con le sue famose coppie antitetiche, tra cui, primissima, la coppia chiuso-aperto, subito seguita dalle altre, lineare-pittorico, paratattico-ipotattico, chiaro-scuro. Cui del resto ha fatto seguito una metodologia affine del mio maestro Luciano Anceschi, che ha esordito nella sua carriera pubblicando la tesi di dottorato *Autonomia e eteronomia dell'arte*. Passando a un altro decisivo mentore dei miei lavori, Marshall McLuhan, devo subito ricordare la sua fertile coppia caldo-freddo, valida sia in senso psicologico-stilistico, sia soprattutto a livello tecnologico, come è giusto che sia da parte del maggiore studioso della tecnologia apparso nel secolo scorso. Il 'caldo' corrisponde all'affidarsi a un solo organo o canale sensoriale, per esempio la vista, come è avvenuto di solito lungo i secoli per le arti dette proprio visive. Il 'freddo' invece corrisponde a fasi storiche in cui l'umanità fa ricorso contemporaneo a più *media*, e dunque accanto al visivo ci sono apporti pure del sonoro e del tattile, fino all'ambito più comprensivo del comportamento.

Tornando ora alla situazione del Sessantotto, cui si riferiva la mia sezione alla Biennale, come citato sopra, evidentemente essa si iscriveva in un trionfo dell'aperto' ma, essendo io uno studioso e critico di lungo corso, dovevo subito affrontare il problema di come caratterizzare quel nuovo 'aperto' rispetto all'altro precedente che avevo con gran giubilo salutato nello stendere il mio primo articolo, la recensione a un'altra Biennale di Venezia, quella del 1956, che Anceschi mi aveva concesso di affidare al primo numero della sua rivista *Il Verri*, proprio dell'autunno di quell'anno, in cui cominciava il suo glorioso percorso. E io iniziavo il mio articolo suonando la tromba, annunciando *magno cum gaudio* che era riapparsa una stagione di forme aperte. Posso insinuare che lo stesso Umberto Eco ne colse lo spunto per ideare il suo magistrale contributo offerto in *Opera aperta*, dove però, gli va data giustizia, faceva un passo oltre, in quanto non parlava tanto di forme e di dipinti, quanto appunto di opere, quasi avviandosi verso la comparsa in scena di prodotti estesi nello spazio e nel tempo.

Io stesso, allora convinto pittore, mi tuffai in un'orgia di pittura a tempera, rutilante di colori. Poi c'era stata la riscossa del 'chiuso', proprio con le

opere cui andava l'attenzione di Eco, che erano sì aperte, ma con le movenze anchilosate delle macchinette, dell'arte cinetica. Oppure si era avuta la stagione congiunta pop-op, anch'essa con adesione alle forme chiuse che erano proprie della pubblicità e in genere dei mass media. Ma ecco che, verso la fine degli anni Sessanta, quello che per me era diventato un 'deserto dei Tartari', per dirla con Buzzati, si rianimava, comparivano cioè nuovamente proposte 'aperte'. Da qui la necessità di caratterizzare per contrasto quei due momenti di apertura ritornanti sul filo degli anni. McLuhan mi porgeva il rimedio, bastava dire che l'aperto proprio della stagione informale era 'caldo', cioè limitato al visivo, calato su una superficie, magari con destinazione le pareti di una stanza di galleria, mentre il nuovo aperto che ora si profilava era 'freddo', ovvero affrontava l'ambiente, usciva fuori dalla nicchia delle belle arti. E dunque, parlai in proposito di un informale freddo, venendo fischiato, deplorato dai critici più ossequianti ai riti dell'attualità, che vedevano in quella mia proposta null'altro che il testardo attaccamento del solito 'provinciale' a vecchi pregiudizi. Comunque, per chiudere questo preambolo, diciamo che il capitolo del comportamento alla Biennale del 1972 era, in sostanza, l'affermarsi di un'ondata di informale freddo, giocato su tutti i tasti possibili.

Se c'è una cosa di cui sono convinto, è che la ricerca non procede mai lungo una linea a senso unico ma appunto, come mi avevano insegnato i miei maestri, procede a curve, a inversioni di marcia. E dunque lo stesso trionfo dell'"aperto" di specie fredda-tecnologica che si riconosceva soprattutto nel fenomeno poverista, postulava dal suo interno il sorgere di anticorpi, di tendenze in senso contrario. Da tanti ambiti di esperienza ci vengono termini ed etichette in questo senso. I fenomeni biologici conoscono il 'levogiro' in opposizione al 'destrogiro', l'algebra introduce in matematica la serie dei numeri negativi, la stessa corrente elettrica ha i picchi in su e in giù. Tutto ciò mi ha portato a concepire la possibilità che potesse nascere un arcipelago di forme 'ricche', in antitesi al poverismo che in quel momento appariva vincente.

Posso associare a quella mia riflessione quanto mi era capitato di pensare relativamente a un colosso della nostra arte, Giorgio de Chirico, campione assoluto di questo versante provvisto di un picco in giù nella storia, nella prassi, cioè sdegnoso, da sempre, di andare a ricercare il nuovo, la possibilità, l'obbligo di essere originale guardando in avanti, preferendo piuttosto essere 'originario', cioè di andare a pescare nella memoria, nel museo, nel deposito delle forme *d'antan*, schemi e fantasmi da rilanciare. E avevo scorto, in lui, su questa strada, un'impostazione di assoluta coerenza, il che spiegava le apparentemente orribili riprese, negli anni Trenta e Quaranta, di ritratti e nature morte di specie barocca, o di un naturalismo sfacciato, 'di cattivo gusto', fino all'ultima fase, in cui de Chirico era risalito a se stesso, ai suoi gloriosi tipi metafisici, riprendendoli ma in tono leggero, a gara con quanto stava ormai facendo la televisione a colori, coi suoi cromatismi deliziosamente infantili, rendendo universale il codice dei cartoni animati.² Posso vantarmi insomma di avere avuto una intuizione precoce di un rovesciamento dei tempi, che stava arrivando la fase dei ritorni indietro, quella che si sarebbe detta della *mode rétro* o anche di una sorta di reenactment sistematico di quanto era già avvenuto in passato, pur di avere l'accorgimento di non cadere mai nel 'tale e quale', proprio come aveva insegnato de Chirico.

² Barilli 1974, si veda in particolare il capitolo III: «De Chirico e il recupero del museo».

Un simile 'ritorno a' doveva portare in sé gli indizi capaci di avvisare che appunto si trattava di un nuovo giro, di un ripassare sulle posizioni già occupate, ma dall'alto, da una quota di sorvolo. Naturalmente si stava imponendo la definizione di postmoderno, che sembrava fatta apposta per designare tutte queste modalità operative, ma in proposito ho espresso tante volte le mie idee che mi portano ad allargare a dismisura questa categoria, mi occorreva quindi trovare qualcosa di più specifico (cf. Barilli 2013). L'ho trovato tra i *nouveaux philosophes* francesi, di cui in linea di massima non sono stato affatto un ammiratore, anzi proprio in quegli anni conducevo contro di loro una analisi dissacrante, affidata al mio saggio *Tra presenza e assenza* (1974). Tra loro seguivo il solo Deleuze, in seguito trasferendo l'adesione anche a quanto egli avrebbe fatto in coppia con Félix Guattari, e dunque presi da lui l'accoppiata «ripetizione differente», in cui il primo termine sta a indicare il voltarsi indietro, mentre il secondo sancisce la necessità di introdurre pur sempre un indice differenziante.

Occorreva la mostra *La ripetizione differente. 1974/2014* tenutasi nel 2014 e che riprendeva un'altra mia dal medesimo titolo, *La ripetizione differente* che avevo allestito nel 1974, per rendere manifesta una svolta del genere. Questa mi venne consentita da Giorgio Marconi, del cui Studio a Milano, via Tadino, ero da almeno un decennio un devoto frequentatore. Si dava il caso che nella sua *équipe* fossero particolarmente presenti esempi di questa «ripetizione differente», rinvenibili ai tre livelli in cui allora si poteva considerare articolata l'arte.

C'era il livello di specie affine alla pop art, nutrito di stereotipi ma pronto a saccheggiare pure quelli già provvisti di un loro qualche grado di eccellenza: Valerio Adami, Enrico Baj, Emilio Tadini si prestavano molto bene a essere letti in questa chiave, inoltre Marconi aveva avuto il merito di acquisire il numero uno della pop inglese, Richard Hamilton. Ma era stato pure disponibile a pescare tra i 'poveristi', comprendendo subito l'importanza di Giulio Paolini, il più risoluto tra loro a invertire il cammino e a seguire la strada indicata da de Chirico, offrendo una popolazione di candidi fantasmi, in cui appariva perfino un omaggio a Canova, a Poussin, a tutti i maestri del passato che il 'moderno' aveva rifiutato e condannato.

Naturalmente, secondo la mia linea di elaborazione, sempre autonoma, non mi limitavo certo a scritturare i campioni presenti nella squadra di Marconi, ma vi aggiungevo altri testimoni del medesimo giro mentale, conducendo l'escursione nel rispetto delle tendenze sopra indicate, e dunque, rimanendo nell'ambito pop, occorreva subito recuperare Ugo Nespolo nel territorio torinese. Passando a una presenza straniera, spiccava lo spagnolo Edoardo Arroyo, che avevo già salutato con entusiasmo in una sua precoce apparizione, quasi un decennio prima, in una mostra alla Galleria de' Foscherari, dove aveva esposto un dipinto favoloso, un tema di paesaggio dipinto in quattro stili diversi, secondo una perfetta applicazione di polistilismo, quasi di esemplarità didattica.

Guardandomi attorno, avevo colto al volo altri casi tipici, quello dei coniugi Anne e Patrick Poirier, coi loro calchi di fantasmi del passato, tra archeologia e preistoria, come un museo risorgente dalle ceneri, dalle tenebre del passato, richiamato in vita con tocchi leggeri, da bacchetta magica. E volli avere anche i giochi di destrezza di cui era capace John Baldessari, lanciando palle nello spazio.

Con attenzione ai più giovani, e sempre dalla squadra Marconi, mi sembrò necessario esporre gli esercizi di scomposizione dei nomi cui si dava Bruno Di Bello. E con orgoglio potevo già esibire i due campioni migliori e

più precoci del fenomeno generale di retromarcia allora in atto: Salvo, anche lui emergente dal poverismo torinese, e Luigi Ontani, prodotto autoctono di una rinata Scuola bolognese. I due furono gli apripista della situazione che stava inaugurandosi e che avrebbe dominato la seconda metà dei Settanta e gli inizi degli Ottanta, situazione in definitiva molto omogenea. Achille Bonito Oliva pretese poi di ritagliare il gruppo dei 'primi della classe', e nacque così la sua Transavanguardia, ma nel 1974 gli esponenti di quella formazione - Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Mimmo Paladino - emettevano solo i primi vagiti. Appena un momento dopo il 1974 giungeva a maturità anche Carlo Maria Mariani, non per nulla presentato da me a una sua prima comparsa presso la Galleria Cannaviello, allora di stanza a Roma, e in seguito promosso a caposquadra di un movimento cui si sarebbe applicata un'etichetta del tutto efficace, l'Anacronismo, che in definitiva è un'altra possibilità, accanto alla «ripetizione differente», di designare quanto allora stava accadendo. Ma conviene ribadire, all'altezza dell'ottobre 1974, che sulla piazza e con una presenza già consistente esistevano allora solo Ontani e Salvo, gli altri erano in germe.

Nell'impostare la mostra presso Marconi rispettavamo l'articolazione nelle modalità d'intervento quali allora si presentavano e dunque se al primo posto venivano ancora i cultori di immagini di derivazione pop e subito dopo, incalzanti, i concettuali, infine non potevano mancare pure una rappresentanza di quanti si dedicavano al comportamento. Interveniva infatti ogni volta il capovolgimento prescritto dalle ragioni stesse della mostra. Ci fu quindi una prodigiosa comparsa di Jannis Kounellis con una delle più belle installazioni da lui mai ideate, tutta nel segno di un recupero del suo passato ellenico, con la presenza di una maschera della tragedia classica, un suonatore di strumento pastorale, la presenza di un uccello sacro impagliato. E per l'occasione, invitai anche il *performer* Urs Lüthi, che si ispirò al tema della rosa, di cui fece profusione, spandendo il fiore a piene mani, tanto che le visitatrici se ne andarono liete reggendo in mano un rametto con il fiore purpureo.

Realizzare quel reenactment è stato senza dubbio più facile, dato che molte opere erano conservate dallo Studio Marconi, diventato nel frattempo Fondazione Marconi. Fu solo una questione gravosa di spese di trasporto e di assicurazione, nel caso di opere che si trovassero presso altre gallerie o musei. Il catalogo concepito per l'occasione ha inglobato quello originale del 1974, riprodotto in facsimile, con l'aggiunta di un inserto contenente le immagini a colori delle opere (quello anteriore era in austero bianco e nero), più ovviamente un mio testo per spiegare le ragioni stesse di quella ripresa.

Un altro reenactment messo in cantiere nel frattempo ha riguardato la mostra *Gennaio 70*, precisando anche che nel catalogo del tempo comparivano solo i progetti delle opere con cui gli artisti avrebbero partecipato, senza le foto. Ebbene, la galleria comunale di Bologna, MAMbo, ha deciso di effettuarne una riedizione anastatica, unica possibilità di farla rivivere, mentre sarebbe stata un'impresa disperata rintracciare e rimettere in scena le decine di opere che allora vennero esposte nel museo civico della città.

Un ulteriore reenactment dello stesso genere ha riguardato ugualmente il MAMbo, che ha prodotto un rifacimento, anche in questo caso anastatico, del catalogo che nel 1978 aveva documentato le cinquanta performance avvenute nell'estate precedente, e presso quella che allora si chiamava semplicemente la Galleria d'Arte Moderna (GAM) di Bologna, nel corso di quella che era stata detta *Prima settimana internazionale della performance*, cui

sarebbero seguite altre cinque edizioni. Accanto a me a realizzarle c'erano due carissime persone in seguito scomparse, Francesca Alinovi e Roberto Daolio. Oltre al reenactment di specie cartacea, in questo caso è possibile condurre delle rievocazioni, grazie anche alla strumentazione tecnologica oggi disponibile. Dal 2011 infatti chiamo qualche protagonista di quella manifestazione, conducendo con lui o con lei un talk show, in concomitanza con *Artefiera*, nel gennaio di ogni anno. Sono dunque già state ricordate le eccellenti partecipazioni di Marina Abramović, Luigi Ontani, Arrigo Lora Totino, Fabrizio Plessi, Luca Patella, Hermann Nitsch, e della coppia Yervant Gianikian-Angela Ricci Lucchi.

Bibliografia

- Barilli, R. (1972). *Franco Vaccari, esposizione in tempo reale*. Pollenza: La Nuova Foglio.
- Barilli, R. (1974). *Tra presenza e assenza*. Milano: Bompiani.
- Barilli, R. (2013). *Tutto sul postmoderno*. Rimini: Guaraldi.
- Barilli, R. (a cura di) (2017). *Comportamento. Biennale di Venezia. Padiglione Italia = Catalogo della mostra* (Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci). Milano: Silvana Editoriale.
- Barilli, R.; Calvesi, M.; Emiliani, A.; Trini, T. (a cura di) (1970). *Gennaio 70 = Catalogo della mostra* (Bologna, Museo Civico, gennaio 1970). Bologna: Alfa.

«Per esistere veramente le cose dovrebbero essere eterne, immortali»

Note attorno all'etica curatoriale e al reenactment di *Comportamento*

Giada Pellicari
Università IULM, Milano, Italia

Abstract This essay traces the challenges behind the reenactment of the *Behaviour* section of the main exhibition *Work or Behaviour* (Italian Pavilion) at the 36th Venice Biennale in 1972, under the curatorial direction of Renato Barilli. In 2017, after an intense research, *Comportamento. Venice Biennale 1972. Italian Pavilion*, with works by Gino De Dominicis, Luciano Fabro, Mario Merz, Germano Olivotto and Franco Vaccari was inaugurated at the Centre for Contemporary Art Luigi Pecci in Prato. Through a retrospective analysis, this paper provides a methodological example taking into account the modus operandi and the steps of this new art-historical operation.

Keywords Reenactment. Gino De Dominicis. Luciano Fabro. Mario Merz. Germano Olivotto. Franco Vaccari. Gerry Schum.

Sommario 1 Energia. – 2 Focus sulla metodologia. – 3 Sincronicità.

1 Energia

Scrive Gino De Dominicis, nella *Lettera sull'immortalità* pubblicata nel 1971 sulle pagine di *Flash Art*:

Per esistere veramente le cose dovrebbero essere eterne, immortali, solo così non sarebbero solo delle verifiche di certe possibilità, ma veramente cose. [...] Dato che non esistono cose che rimangono eternamente nello stesso punto, smettono di essere degli oggetti, per diventare dei verificatori di certe possibilità spaziali quindi energia. (8)

Il titolo di questo saggio si ispira dunque a un estratto di quella lettera composta a Roma dall'artista Gino De Dominicis e dedicata a una «cara» (8) non nominata. È un testo così emblematico e al contempo rispecchian- te la sua pratica artistica, tanto pregna di tematiche essenziali all'umani-

tà quali l'immortalità, quindi la morte e la vita; l'invisibilità; la relazione tra tempo e spazio.

Ecco che mettere in scena il reenactment di una mostra significa 'verificare' nuovamente certe possibilità, relazionarsi con lo spazio ma, contemporaneamente, non dimenticare l'energia poetica che ha caratterizzato la nascita di quell'esposizione originale nel 1972. E cercare di ricreare, in maniera scientifica, la sua stessa atmosfera. Ciò comporta non solo ricostruire i fatti dell'epoca e riassemblare la costellazione di opere che l'hanno caratterizzata, ma anche comprenderne il significato storico. Di fatto la sezione *Comportamento* della Biennale di Venezia 1972 è stata una mostra epocale, non solo per gli artisti che vi hanno partecipato, divenuti poi dei nomi fondamentali della storia dell'arte italiana, ma anche per l'attenzione che la stampa le ha dedicato, dando luogo persino a uno spartiacque a livello della critica d'arte italiana e degli intellettuali di quel periodo.

Questo testo intende ripercorrere la pratica curatoriale e di ricerca applicata alla mostra *Comportamento. Biennale di Venezia 1972. Padiglione Italia*, curata nel 2017 da Renato Barilli, con opere di Gino De Dominicis, Luciano Fabro, Mario Merz, Germano Olivotto, Franco Vaccari, insieme a materiale documentario e video di Gerry Schum, tenutasi al Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci. Non solo, vuole anche porre delle questioni etiche.

Il Centro Pecci viene generalmente descritto come un luogo istituzionale considerato, insieme al Museo d'arte contemporanea Castello di Rivoli, tra i primi musei d'arte contemporanea in Italia. È nato nel 1988 in memoria di Luigi che ne dà il suo nome. Ha avuto origine, in seguito a un lutto familiare, grazie a una mente lungimirante e benevola, quella di Enrico Pecci accompagnato sempre dalla presenza di sua moglie Elda. Enrico Pecci è un uomo che viene descritto nei testi e negli articoli della stampa con la sua qualifica di Cavaliere del lavoro, ma oltre alle sue forti e innegabili capacità imprenditoriali nell'ambito del tessile, ha avuto un'altrettanta sagace qualità intellettuale ed emotiva nel trasformare il dolore in energia, convertendolo in una forma di bene comune. Si può dire, di conseguenza, che il Centro Pecci sia nato per amore, o per un vuoto causato dalla mancanza improvvisa di un amore.

Abbracciare le pratiche curatoriali significa, innanzitutto, occuparsi di cura e amore per l'arte, comporta stringere forti legami con temi etici e culturali, mettendosi al loro servizio, incentivando l'esposizione di alcune forme visive dense di significato e portatrici di testimonianze di intellettualità, create da artisti. Mi riferisco a certe passionalità ed energie sprigionate dalle opere, a volte anche ctonie, che non solo rendono ciò che facciamo (come curatori - o assistente curatrice in questo caso) necessario al nostro respiro, alla nostra coscienza, alla nostra libertà intellettuale, ma divengono anche fondamentali per lo sviluppo della comunità, per la crescita culturale del proprio Paese, per l'auspicio a una nuova forma di illuminismo e umanesimo contemporaneo. Ed è proprio quel senso di familiarità e di appartenenza a una comunità, non solo culturale, che andrebbe oggi riscoperto in maniera ancor più intensa nella gestione dei musei tutti. Ovvero nell'instillare una volontà di elevazione personale, ragionando sul passato e sul presente. In termini più tecnici, potremmo parlare anche dell'importanza di un *welfare* inclusivo.

Il Centro Pecci è nato con quest'idea di comunità. La famiglia Pecci fa parte di quella serie di menti illuminate da volontà di mecenatismo che hanno creato innovazione e supporto alla cultura italiana negli anni Ottanta,

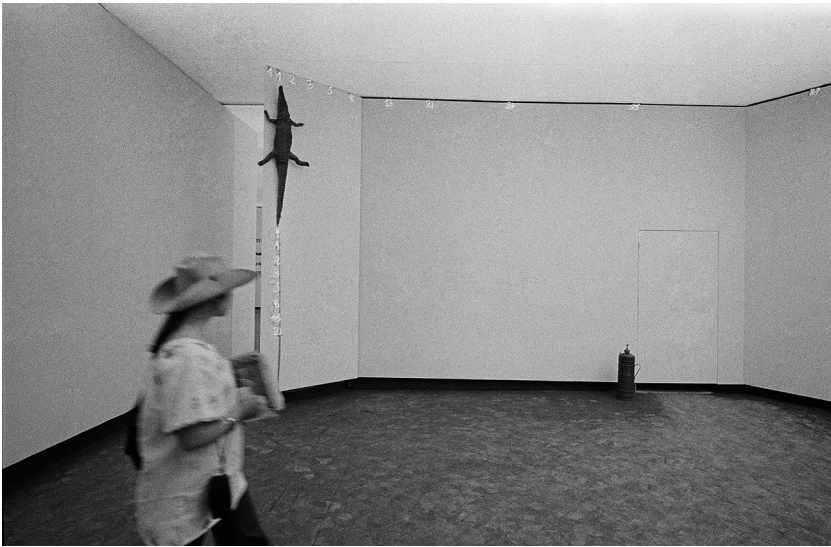


Figura 1 Allestimento della sala di Mario Merz alla mostra *Opera o Comportamento* alla Biennale di Venezia del 1972
© Archivio Claudio Abate

come lo stesso è stato fatto dal collezionista Giuliano Gori all'interno della sua Fattoria di Celle. Si tratta peraltro di due famiglie che si conoscevano bene e si scambiavano opinioni sul mondo dell'arte, pertanto non è un caso che alcune opere della collezione del Centro Pecci siano di artisti presenti anche nella stessa Celle. Sol LeWitt e Robert Morris ne sono solo alcuni esempi. Era un clima effervescente, quello degli anni Settanta e Ottanta in Italia, dove la Toscana, grazie anche all'industria manifatturiera ha vissuto situazioni di agio economico che hanno poi permesso grossi investimenti in arte e nuove forme di collezionismo contemporaneo non solo di grande livello, ma anche domestico e meno noto.

Riprendendo la lettera iniziale di De Dominicis sull'immortalità, emerge in maniera preponderante l'importanza dell'energia che si aggiunge, del resto, ad altri nuclei da lui sempre trattati, quali la gioventù e la vecchiaia, l'entropia, l'invisibilità. Ci troviamo chiaramente di fronte a un linguaggio di impronta alchemica, presente in pochi altri artisti come, a mio avviso, lo è palesemente in Kounellis, forse l'unico tassello mancante della cinquina invitata allora. Anche se Barilli con Kounellis aveva già lavorato nella mostra *Gennaio 1970*, curata insieme a Maurizio Calvesi e Tommaso Trini.

Come poter rimettere in scena una mostra del genere in pochi mesi di ricerca e operatività?

Solo con cura per il progetto, molta focalizzazione e determinazione. Ciò è certamente avvenuto anche grazie alle capacità di Fabio Cavallucci, allora direttore, che, sebbene non sia segnalato nei *credit* curatoriali in catalogo relativi alla mostra, non solo era il responsabile ufficiale del progetto, ma ha anche avuto un ruolo fondamentale nella gestione e realizzazione. Si potrebbe affermare che il suo sia un metodo curatoriale che si basa su una vivace intelligenza e profonda conoscenza della storia dell'arte, elementi amalgamati a visionarietà espositive e capacità adrenalinarie. Un altro apporto importante è stato anche quello di Stefano Pezzato, intellettuale di origine padovana e

conservatore della collezione, una delle poche figure presenti dagli inizi storici del museo.

2 Focus sulla metodologia

Questo testo intende ricostruire il metodo utilizzato quell'anno, mentre la parte più teorico-critica relativa agli artisti, la fase di ricerca e la complessità nella ricostruzione delle sale (cf. Pellicari 2017) è demandata già al catalogo di quel reenactment.

L'allestimento delle opere di De Dominicis, Luciano Fabro, Mario Merz, Germano Olivotto e Franco Vaccari si è dislocato nelle quattro sale appartenenti all'edificio iniziale di matrice polifunzionale progettato da Italo Gamberini, architetto razionalista di origine fiorentina, realizzato tra il 1985 e il 1988.

Per questo reenactment, è stato fondamentale partire da un'analisi del materiale descritto nel libro originale dell'esposizione che, come accade in tutti i cataloghi, raramente corrisponde alla mostra vera e propria perché pubblicato in anticipo. Successivamente sono passata a uno studio delle fonti per arrivare a compiere una ricerca, seguendo connessioni, studi bibliografici, documenti, testimonianze e fotografie. Sono delle pratiche affini a una Provenance Research. Si sono venute a creare molte relazioni e conseguenti richieste di prestito di opere, indirizzate a collezionisti, musei e gallerie private. In alcuni casi i lavori allestiti sono stati diversi rispetto agli originali, perché non più esistenti o non disponibili, ma simili nella loro tipologia. In questi casi le scelte finali vanno intese come curatoriali o in accordo con i vari referenti di quell'artista specifico, come ad esempio è avvenuto con la Fondazione Merz.

La metodologia del reenactment in oggetto è stata la seguente:

- studio del catalogo originale e analisi della bibliografia inerente al progetto;
- ricerca all'ASAC - Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia - dei documenti originali dell'epoca, dai verbali delle assemblee, alle schede degli allestimenti alla rassegna stampa;
- ricerca bibliografica sugli artisti e in particolare apporto del CID / Arti Visive del Pecci di Prato che ad oggi risulta essere una delle biblioteche più importanti d'Italia per quanto concerne l'arte contemporanea con oltre 60.000 volumi;
- presa in esame delle diverse fonti fotografiche e del materiale di fotografi quali Claudio Abate, Giorgio Colombo, Enrico Cattaneo, l'Archivio di Fondazione Fotografia Modena, Archivio Ugo Mulas e dello stesso Franco Vaccari;
- realizzazione di una lettura diversificata degli articoli di giornali legati alla mostra per definire gli eventi della mattinata dell'inaugurazione. La difficoltà maggiore rispetto al progetto nel suo complesso si basava sul fatto che la maggior parte dei testi fossero inerenti al caso di De Dominicis e pochi fossero focalizzati sugli altri artisti. Ne sono

stati però riscontrati alcuni interessanti sull'allestimento di Merz, in cui viene anche segnalata la presenza di Marisa Merz;¹

- analisi di fotografie, video RAI, schede di allestimento ed elenco delle opere in catalogo per poter avere una comprensione visiva dell'allestimento delle sale;
- creazione di una relazione tra le fonti e le testimonianze viventi di chi era presente all'epoca, come Renato Barilli, Franco Vaccari, il collezionista Perezani, alcuni fotografi, impiegati della Biennale come Angelo Bacci;
- confronto con gli archivi e gli eredi degli artisti, nello specifico: Fondazione Merz, Archivio Mulas, Archivio De Dominicis (nelle figure dell'avvocato Italo Tomassoni, la gallerista Lia Rumma, il collezionista Giovanni Perezani), Archivio Flash Art per il recupero di alcuni articoli, il figlio di Germano Olivotto, Sebastiano. La sala di Germano Olivotto era l'unica che corrispondeva nella sua totalità alle opere originali in mostra;
- individuazione di varie incongruenze tra il catalogo e le opere allestite: come, ad esempio, il caso specifico e più importante di Mario Merz (dato che quello di De Dominicis era stato per buona parte già trattato da precedenti pubblicazioni).²

Nel rifacimento di *Comportamento*, alle opere originali sono state aggiunte molte immagini di archivio, articoli di giornale e altri lavori non presenti inizialmente, ma voluti in questa versione dal curatore Renato Barilli. Ne è un esempio lampante il *Manifesto Mortuario* di Gino De Dominicis proveniente dalla Collezione Fabio Sargentini. Si è venuta a comporre una sorta di mostra al quadrato, una scatola cinese che conteneva l'esposizione originale ma allo stesso tempo la espandeva, rendendone testimonianza. Peraltro, a livello italiano quello di *Comportamento. Biennale di Venezia 1972. Padiglione Italia* risulta essere l'unico reenactment eseguito dal curatore stesso dell'epoca. Un caso che forse ci mette di fronte alle stesse sensazioni e cambiamenti che può subire un'opera d'arte contemporanea quando viene restaurata a distanza di anni dall'artista stesso che, in qualche modo, la rimaneggia.

Degli artisti presenti alla mostra originale, ossia De Dominicis, Merz, Fabro, Olivotto e Vaccari, solo quest'ultimo era l'unico con cui poter dialogare e avere un confronto diretto, in modo da poter definire una soluzione d'allestimento di comune accordo.

Franco Vaccari desiderava che venisse riportato in vita il momento iniziale della sua operazione relazionale dell'epoca, ossia una stanza sostanzialmente vuota (in questo caso divisa poi in due dalla compresenza di Olivotto) dove fossero presenti solo la macchina *photomatic* portata dal produttore originale, la scritta «Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo

¹ Cf. l'articolo di Biasion 1972, 28-9, in cui si può riscontrare anche il dato della presenza di Marisa Merz che ha accompagnato Mario: «Una bella ragazza passa dei pacchetti di tela a un giovanotto che sta dentro una barca malamente dipinta di bianco. Il giovane li dispone su una specie di 'igloo' alto non più di un metro», che è stato riportato anche in Pellicari 2017, 104. Questo articolo risulta interessante anche per il fotoreportage di Aldo Guidi.

Questo saggio è dedicato a Silvia e Malibù.

² Per la ricostruzione completa di tutte le sale e le opere rimando ai miei testi specifici sugli artisti presenti nel catalogo della mostra: Pellicari 2017, oltre al testo di Renato Barilli in questa pubblicazione.

passaggio» e la *strip* iniziale. Si tratta di una striscia fotografica originale di 4 × 20 cm che ha portato lui stesso il giorno dell'inaugurazione, attaccata poi personalmente al muro e che va vista come punto zero dell'inizio dell'operazione relazionale e della sua intrinseca processualità. Ci trovavamo, così, di fronte al testimone che incarnava in sé l'inizio della triade dei nuclei fondamentali caratterizzanti queste sue operazioni: temporalità, casualità e ritualità. A tal proposito, nell'intervista che gli avevo posto attorno a questi temi, ha sostenuto che «l'esistenza di una dimensione rituale garantisce che, indipendentemente dagli elementi di novità, quello che si sta facendo ha una sua tradizione» (Pellicari 2017, 53).

Anche rispetto all'esposizione stessa, l'artista propone una riflessione che vale la pena riportare:

Il tema dell'esposizione, "Opera o Comportamento", ha avuto il merito di individuare lo spirito del momento al punto da diventare emblematico. Occorrerebbe oggi, in tempi così confusi come i nostri, una visione così lucida capace di restituirci, finalmente in modo chiaro, il senso di quello che stiamo vivendo. (54)

La sala di Mario Merz è stata una situazione complessa a livello curatoriale, poiché nel catalogo risultavano segnalate alcune opere non più arrivate ai giorni nostri.

Venivano elencate le seguenti: *Alla deriva con i numeri di Fibonacci*, *Vascello Fantasma*; *Alla deriva con i numeri di Fibonacci*; *Cocodrillo e remo*; *Al bar: il King George IV, Kentish Town, London*. A queste corrispondevano: un'imbarcazione che era stata attraccata fuori dalla sala, sul rio, su cui correivano i numeri appartenenti alla serie Fibonacci scritti in maniera ossessiva; un igloo ad oggi non rintracciabile o scomparso, che appariva nelle fotografie dell'epoca ma non nel catalogo; un *Cocodrillo* di cui si erano perse le tracce e un *Remo* che, invece, pare non sia mai stato allestito, sebbene appaia in alcune immagini un oggetto a terra non chiaramente identificato; un corpus di fotografie che sono state prestate dalla Collezione Merz e installate da Mariano Boggia, architetto e storico assistente di Mario e Marisa Merz, attualmente colui che si occupa in maniera fidata di riallestire le opere. Si tratta di una serie di immagini particolarmente interessanti perché in esse compariva anche Mario Merz in persona.

Per l'allestimento dell'igloo ci siamo confrontati con la Fondazione Merz, nelle persone di Luisa Borio e Beatrice Merz, per comprendere quale potesse essere l'esemplare più simile a quello della Biennale. I due selezionati sono stati *Mai alzato. Pietra su pietra* del 1968, oggi al Brandhorst Museum di Monaco di Baviera, e il preziosissimo *Objet Cache-Toi* del 1968 appartenente al Kunstmuseum di Wolfsburg, poi effettivamente portato in mostra e assemblato in sede.

Sia l'igloo sia l'imbarcazione *Vascello Fantasma*, una tipica peata veneziana, sono presenti in numerose fotografie dei giorni dell'inaugurazione e ve ne è ampia testimonianza. Ad esempio si possono studiare quelle di Ugo Mulas che accompagnano una recensione di una giovane e brillante Jole De Sanna scritta sulla Biennale di Venezia per *Data* (cf. De Sanna 1972), storica rivista concepita da Tommaso Trini. Osservando, inoltre, alcuni provini del fotografo Giorgio Colombo, usati come materiale di ricerca, ho potuto notare che i numeri della serie sono stati scritti dall'artista non solo

sull'imbarcazione ma anche sui pacchettini con un pennarello.³ Riflettendo provino dopo provino, sembra quasi che nella progressione di questa scrittura numerologica emerga una sua labile componente performativa.

Nessuno fino ad allora aveva avuto modo di rintracciare una prova della presenza del *Cocodrillo* a cui si riferiva il catalogo della Biennale.

La mia più grande soddisfazione è stata quella di rinvenire l'immagine dell'animale all'interno di *Tortuga*, un documentario appartenente alle Teche RAI. Qui, in una frazione di tre secondi, si può vedere il cocodrillo appeso in verticale in alto su una parete insieme alla serie di Fibonacci sotto forma di neon. La prova della sua presenza ritorna anche in un provino del fotografo Claudio Abate, venuto a mancare in quel 2017, pubblicato in questo saggio grazie alla gentile concessione dell'Archivio.⁴ In quest'immagine possiamo vedere più chiaramente alcuni dettagli. Dalla coda sfocia una cascata numerologica fino al numero 21, mentre sulla parete alla sua destra è possibile contare sino al numero 89. Sono due assi cartesiani che compongono una cornice che dà vita a un'installazione finemente ambientale.

Mettendo a confronto i provini di Giorgio Colombo del 9 giugno 1972 con questa fotografia di Claudio Abate, possiamo solamente riscontrare la presenza dell'igloo nei primi, mentre nella seconda appare il cocodrillo, il che mi fa presumere che il cocodrillo sia stato posto successivamente all'inaugurazione, avvenuta l'8 giugno.

Un altro caso particolare riguarda il progetto di Luciano Fabro intitolato *Penelope*, ossia un'installazione composta da una serie di fili azzurri che correvano sul muro. Davano forma a un serpeggiamento a zigzag, poiché erano infilati all'interno di aghi posti in alto e in basso che, così, facevano loro da perno. Quest'opera non era chiaramente visibile nelle fotografie dell'epoca e nel materiale di documentazione, di conseguenza era complesso comprenderne la struttura a posteriori.⁵ La sala vedeva anche la presenza di una serie di grandi zampe in vetro di Murano coperte da gambali in seta shantung che non è stato possibile purtroppo presentare in mostra. Si è optato dunque, come in altre occasioni, per l'ingigantimento di una fotografia dell'allestimento dell'epoca, dove i piedi risaltano ieratici, radicati ed eleganti. Si tratta di un'immagine presa di fronte in primo piano da Ugo Mulas che è stata allestita insieme al materiale documentario e a un gruppo di sette fotografie di Luciano Fabro incorniciate insieme.

La sala di Gino De Dominicis era talmente complessa che ci siamo chiesti più volte se fosse possibile riattivare le performance dell'artista e rimetterle in atto, anche grazie all'attenzione di Fabio Cavallucci per i progetti performativi e al suo interesse verso il loro rifacimento.⁶ Dopo esserci confrontati con l'archivio De Dominicis, in particolar modo con Italo Tommasoni e la

³ Si vedano ad esempio i provini: N.0963c0002; N.0963c0003; N.0963c0004; N.0963c0005; N.0963c0006; del 9 giugno 1972. Ringrazio Giorgio Colombo per averci permesso di studiare il suo materiale durante la preparazione della mostra. Quest'aspetto viene riscontrato anche in Portinari 2018, 187.

⁴ Ringrazio particolarmente Giulia e Riccardo Abate per la corrispondenza, la loro gentilezza e la concessione della foto.

⁵ Riesco a proporre questa aggiunta rispetto ai testi precedenti grazie alla corrispondenza con Silvia Fabro, la figlia dell'artista, che ne detiene l'archivio e che ringrazio.

⁶ Cf. a riguardo la scheda in catalogo: Pellicari 2017, 63-5. Relativamente alla presenza di Fabio Cavallucci, è stata sua l'iniziativa di riproporre alcune performance di Fabio Mauri al Centro Pecci.

gallerista Lia Rumma, abbiamo in definitiva optato per lasciare lo spazio vuoto ed esporre piuttosto delle fotografie, dei documenti, il *Manifesto Funebre*, le singole opere che componevano la famosissima *Seconda soluzione di immortalità* con l'unica fotografia ritenuta autentica, accompagnate da una sedia vuota, come un grado zero. Ecco che l'entropia, così presente nella poetica di De Dominicis, in questo modo si manifestava nuovamente.

Il giornalista e intellettuale Valerio Riva aveva pubblicato per *l'Espresso* uno degli articoli maggiormente descrittivi a livello di cronistoria rispetto a ciò che si era verificato in quella sala, intitolato «Vecchi scandali per nuovi ricchi». Pertanto è stato di grande supporto insieme ai vari provini fotografici per comprendere la complessità degli avvenimenti e degli allestimenti. Qui, peraltro, riporta le critiche di grandi nomi come Lea Vergine, Francesco Leonetti ed Emilio Tadini che hanno definito De Dominicis «nazista» (Riva 1972), congelando per iscritto il momento in cui è nato il successivo manifesto di protesta. Inoltre, è tra i primi a toccare alcuni embrionali aspetti del rapporto tra mercato dell'arte e Biennale di Venezia:

I tre fanno un rapido giro delle sale, raccolgono una ventina di firme tra gente giustamente scandalizzata, tra scultori preoccupati perché la loro sezione è risultata poco eccitante, e mercanti che ce l'hanno con i concettuali perché se si dà retta a loro cosa si potrà più vendere ai collezionisti di Milano e di Ascona? Non certo un mongoloide col cartello al collo. (18)

Dal canto suo Lea Vergine, con la sua scrittura secca, diretta e forbita, in un pezzo che esce su *Il Manifesto* denigra telegraficamente quell'articolo così: «per tacere di un resoconto qualunquista e disinformato apparso, nei giorni caldi, a firma di un cronista dell'Espresso».⁷

Si tratta di un testo veramente pungente e prezioso per questi studi, uscito a ottobre di quell'anno, a conclusione della Biennale, dove mette in luce non solo le critiche all'istituzione, ma anche il suo carattere commerciale. Invero lo inizia enumerando le «ottocento opere vendute per un totale di circa 209 milioni» e chiama «fiere» queste «grandi rassegne a carattere internazionale» (Vergine 1988, 397-8).

Lo stesso Vaccari - grazie a quest'occasione di reenactment - mi ha fatto sapere che la performance di Paolo Rosa, il ragazzo con la sindrome Down protagonista dell'opera tanto contestata, è durata non più di venti minuti e mi ha confermato che De Dominicis risultava molto provato da quella situazione. Lo stesso De Dominicis, intervistato, all'epoca disse «la gente ha reagito in maniera impulsiva e non si è sforzata di capire» (Bortolon 1972). E ancora:

Il problema non esiste, è stato inventato [...] nel cinema si vedono nani e mostri. Qui nel padiglione americano, le fotografie di Diane Arbus presentano dei subnormali. Nessuno si indigna, perché sono immagini. Io ho messo la gente di fronte alla realtà ed è successa la fine del mondo.

Certamente rattrista molto leggere la parola 'subnormali' all'interno della sua dichiarazione, da contestualizzare negli anni Settanta. Un periodo in cui le famiglie con figli con la sindrome di Down non erano sicuramente agevo-

⁷ Quest'articolo viene riportato integralmente in Vergine 1988, 397-8.

late nella gestione della loro vita e di quella familiare, abitando un mondo in cui alcuni handicap venivano visti ancora come dei tabù dalla collettività e ghettizzati. Dove, sostanzialmente, non vi erano strutture di supporto sociale. Il termine, purtroppo, faceva parte del lessico dell'epoca.⁸ Il resto della frase ci mette di fronte al fatto che De Dominicis volesse mettere in mostra una forma di verità. Va anche ricordato che tutta la sala era costellata da persone che facevano delle azioni o recitavano testi.

La stampa di allora si era scagliata contro la performance di De Dominicis, citando sempre il «mongoloide». Un termine veramente infelice, perpetrato continuativamente anche dai migliori critici d'arte che ne hanno parlato.

Non deve più accadere.

3 Sincronicità

Poco prima dell'inaugurazione di *Comportamento. Biennale di Venezia 1972. Padiglione Italia*, si è tenuto al Centro Pecci *Compagnia compagnia*, un progetto performativo e danzante del coreografo francese Jérôme Bel, curato da Antonia Alampi. In quel tipo di lavoro il coreografo francese ha sempre inserito delle persone con disabilità.⁹ Tra i protagonisti del gruppo vi era Benedetta, una bambina con la sindrome di Down che ballava in maniera talentuosa sulle note del tormentone *Despacito* di Luis Fonsi e Daddy Yankee. Una giovane fata dal body celeste, portatrice di allegria e delicatezza. Ecco che in maniera sincronica si dipanava di fronte a noi, nello stesso anno e luogo, un dialogo tra lo scheletro di un'opera storica che aveva reso l'handicap uno scandalo e un'altra contemporanea che lo incorporava in una visione magica, dinamica e toccante.

Alcuni aspetti positivi rispetto al famoso caso Gino De Dominicis vengono pronunciati da Eugenio Montale al ritiro del Premio Nobel del 1975 quando lo riporta alla memoria, ritenendolo giustificabile ai fini dell'arte. Chiama Paolo Rosa l'«infelice», probabilmente descrivendo l'espressione del ragazzo apparsa sulle varie immagini nelle testate. Tuttavia dimostra un certo scetticismo importante verso l'arte contemporanea e le opere intese come nuova merce di consumo:¹⁰

Alla grande mostra di Venezia anni fa era esposto il ritratto di un mongoloide: era un argomento *très dégoûtant*, ma perché no? L'arte può giustificare tutto. Sennonché avvicinandosi ci si accorgeva che non di un ritratto si trattava, ma dell'infelice in carne ed ossa. L'esperimento fu poi interrotto *manu militari*, ma in sede strettamente teorica era pienamente giustificato. Già da anni critici che occupano cattedre universitarie pre-

⁸ La storia dell'attuale Anffas - Associazione Nazionale di famiglie e persone con disabilità intellettive e disturbi del neurosviluppo - nasce nel 1958 grazie al coraggio della signora Maria Luisa Ubershag Menegotto. Nel 1960 prende il nome di «Associazione Nazionale Famiglie di Fanciulli Subnormali», da cui deriva l'attuale sigla, sma al tempo si era ancora lungi dal formarsi di una coscienza collettiva e di una presa d'atto politica sul problema. Per maggiori informazioni sulla sua evoluzione si rimanda al sito: <http://www.anffas.net/it/chi-siamo/la-nostra-storia/>.

⁹ Per la correttezza dei termini mi sto rifacendo alla «Convention on the rights of persons with disabilities» del 2006 delle Nazioni Unite. Si veda il sito: <https://social.desa.un.org/issues/disability/crpd/convention-on-the-rights-of-persons-with-disabilities-crpd>.

¹⁰ Vorrei ringraziare Raoul Bruni per il confronto su questo passo di Eugenio Montale

dicavano la necessità assoluta della morte dell'arte, in attesa non si sa di quale palingenesi o resurrezione di cui non s'intravedono i segni. Quali conclusioni possono trarsi da fatti simili? Evidentemente le arti, tutte le arti visuali, stanno democraticizzandosi nel senso peggiore della parola. L'arte è produzione di oggetti di consumo, da usarsi e da buttarsi via in attesa di un nuovo mondo nel quale l'uomo sia riuscito a liberarsi di tutto, anche della propria coscienza. L'esempio che ho portato potrebbe estendersi alla musica esclusivamente rumoristica e indifferenziata che si ascolta nei luoghi dove milioni di giovani si radunano per esorcizzare l'orrore della loro solitudine. Ma perché oggi più che mai l'uomo civilizzato è giunto ad avere orrore di se stesso? (Montale 1975, 8)

L'integrazione, la coesione sociale, il bene comune e la cultura sono dei valori che dovrebbero essere sempre presenti all'interno dei musei e delle pratiche curatoriali.

Il museo stesso andrebbe ripensato non solo come spazio espositivo ma come luogo etico, di ricerca umanistica e scientifica, devoto all'interdisciplinarietà, all'interculturalità, all'integrazione e alla parità di genere, sensibile a tematiche come le politiche sociali e ambientali. E ai diritti dell'uomo. Finalmente anche ICOM - International Council of Museums - con l'ultima definizione di Museo, stilata il 24 agosto 2022 nell'ambito del congresso di Praga, ha dato risalto a temi imprescindibili quali l'inclusività e la sostenibilità, aggiornandosi.

Si veda la traduzione italiana ufficiale realizzata da ICOM Italia:

Il museo è un'istituzione permanente senza scopo di lucro e al servizio della società, che compie ricerche, colleziona, conserva, interpreta ed espone il patrimonio culturale, materiale e immateriale.

Aperti al pubblico, accessibili e inclusivi, i musei promuovono la diversità e la sostenibilità.

Operano e comunicano in modo etico e professionale e con la partecipazione delle comunità, offrendo esperienze diversificate per l'educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze.¹¹

L'arte dovrebbe divenire un aspetto integrante della società, ponendosi come specchio conoscitivo riferibile a tutti questi temi. Un *medium* per il benessere della comunità. Il museo dovrebbe allora essere pensato come un luogo di protezione e condivisione della cultura, con un'ottica di base dove quest'ultima non venga ritenuta un bene accessorio ma una forza motrice dello sviluppo dell'uomo.

Ecco che il Centro Pecci quell'anno aveva messo in luce delle questioni essenziali.

¹¹ La nuova definizione tradotta è riportata nel sito di ICOM Italia: <https://www.icom-italia.org/definizione-di-museo-scelta-la-proposta-finale-che-sara-votata-a-praga-2/>.

Bibliografia

- Barilli, R. (1972). «Franco Vaccari. Esposizione in tempo reale». *36a Biennale di Venezia = Catalogo della mostra* (Venezia, XXXVesima Esposizione internazionale d'arte, 11 giugno-1 ottobre 1972). Pollenza: La Nuova Foglio Editrice.
- Barilli, R. (1979). *Informale Oggetto Comportamento*. Vol. 2, *La ricerca artistica negli anni '70*. Milano: Feltrinelli.
- Barilli, R. (2006). *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*. Milano: Feltrinelli.
- Barilli, R. (a cura di) (2017). *Comportamento. Biennale di Venezia 1972. Padiglione Italia = Catalogo della mostra* (Prato, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, 6 maggio-24 settembre 2017). Milano: Silvana Editoriale.
- Barilli, R.; Francalanci, E.; Segato, G. (1989). *Germano Olivotto. Strutture e Sostituzioni. 1967-1974 = Catalogo della mostra* (Padova, Museo Civico agli Eremitani, 9 aprile-21 maggio 1989). Padova: Edizioni Panda.
- Bazzini, M.; Pezzato, S. (a cura di) (2009). *Centro per l'Arte contemporanea Luigi Pecci Prato. La collezione*. Firenze: Giunti Editore
- Biasion, R. (1972). «La mostra degli orrori. È appena cominciata e già divampano le polemiche sulla Biennale d'Arte di Venezia». *Oggi*, 24 giugno.
- Bonito Oliva, A. (a cura di) (2010). *Gino De Dominicis. L'immortale = Catalogo della mostra* (Roma, MAXXI, 28 maggio-7 novembre 2010). Milano: Electa.
- Bortolon, L. (1972). «Perché ho esposto un uomo. Come si difende l'autore della trovata alla Biennale di Venezia». *Epoca*, giugno.
- Celant, G. (1967). «Arte povera. Appunti per una guerriglia». *Flash Art*, 5.
- Celant, G. (a cura di) (1989). *Mario Merz = Catalogo della mostra* (New York, The Solomon R. Guggenheim, 28 September-26 November 1989). Milano: Electa.
- Charans, E. (2012). *Gino De Dominicis. 2a Soluzione di immortalità (l'universo è immobile)*. Milano: Scalpendi Editore.
- Christov-Bakargiev, C. (2005). *Arte Povera*. Londra: Phaidon.
- Christov-Bakargiev, C.; Schwarz, D. (a cura di) (2006). *Mario Merz*. Torino: Fondazione Merz.
- De Dominicis, G. (1971). «Lettera sull'immortalità». *Flash Art*, 25-6, 8-9.
- De Sanna, J. (1972). «Biennale di Venezia». *Data*, 5-6.
- De Sanna, Jole (1983). *Fabro*. Ravenna: Essegi.
- Fabro, L. (1971). «Questi piedi non sono un'idea». *Flash Art*, 24.
- Guercio, G. (2015). *L'arte non evolve. L'universo immobile di Gino De Dominicis*. Milano: Johan & Levi.
- Guttuso, R. (1972). «Opera e comportamento, La Biennale in coabitazione». *La Stampa*, novembre.
- Montale, E. (1975). «È ancora possibile la poesia? Discorso tenuto all' Accademia di Svezia il 12 dicembre 1975». Zampa, G. (a cura di), *Sulla poesia*. Milano: Mondadori Editore.
- Pasolini, P.P. (1972). «Il mongoloide alla Biennale è il prodotto della sottocultura italiana». *Il Tempo*, 1.
- Pellicari, G. (2017). «Gino De Dominicis, Luciano Fabro, Mario Merz, Sebastiano Olivotto, Franco Vaccari; Intervista ad Angelo Bacci. Una testimonianza storica; Intervista a Franco Vaccari. 1972/2017 Esposizione in tempo reale. 45 anni dopo». *Barilli 2017*, 53-6, 63-77.
- Portinari, S. (2018). *Anni Settanta. La Biennale di Venezia*. Venezia: Marsilio.
- Restany, P. (1971). «Germano Olivotto. Sostituzioni appena visibili». *Domus*, 496, 40-1.
- Restany, P. (1972). «Les Travaux et les Jours de Germano Olivotto». *Art International*, 6-7, 36-41.
- Tomassoni, I. (1988). «Il caso Gino De Dominicis». *Flash Art*, 144, 38-41.
- Tomassoni, I. (2011). *Gino De Dominicis. Catalogo Ragionato*. Milano: Skira.
- Vaccari, F. (1979). *Fotografia e inconscio tecnologico*. Modena: Punto e Virgola.
- Vergine, L. (1988). *L'arte in gioco. La funzione del critico. Il ruolo dell'artista. Dal '68 a oggi vent'anni di critica militante*. Milano: Garzanti editore.

È possibile il reenactment di un laboratorio d'artista?

L'esperienza della mostra *Bruno Munari: aria | terra*

Guido Bartorelli

Università degli Studi di Padova, Italia

Abstract A complex reenactment of Bruno Munari's workshops was held at Palazzo Pretorio in Cittadella (Padua) between 2017 and 2018. Munari's workshops were recognised works of art themselves, and therefore they needed to be exhibited in a condition of usability, in the same space with other works of art. However, usability implies performativity: this essay considers how to reconstruct similar events from a historical-philological point of view. The international art scene has already reflected on reenactment as an opportunity to re-create performances, but workshops would seem to offer some advantages for a reenactment: Munari has always delegated to others their conduction and even their development. The Bruno Munari Association, founded by the artist's son Alberto Munari and other collaborators, with the aim of protecting and passing on the workshops, was the reference for this reenactment, but it was from this collaboration that new criticalities emerged, which finally led to a final solution.

Keywords Exhibitions. Neo-Avantgarde. Performance. Philology. Authorship.

Sommario 1 Il laboratorio opera d'arte. – 2 L'ontologia performativa dei laboratori. – 3 Le Stanze dell'Associazione Bruno Munari.

1 Il laboratorio opera d'arte

Il presente intervento espone un tentativo di reenactment che ha visto personalmente coinvolto chi scrive in qualità di curatore della mostra *Bruno Munari: aria | terra*, tenutasi a Palazzo Pretorio di Cittadella (Padova) dal 9 aprile 2017 al 10 gennaio 2018 (Bartorelli 2017). Si è trattato dell'esito di un progetto di ricerca avviato nel 2015 condotto da un gruppo di studiosi di storia dell'arte, del cinema e del teatro entro il Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Padova. L'uscita in pubblico con una mostra è stata possibile grazie alla convenzione con cui il Dipartimento si è associato alla Fondazione che prende il nome dalla sede espositiva,

presieduta da Piergiuseppe Baggio. La partnership ha portato anche ad altre mostre, distribuite nell'arco di tempo compreso tra il 2015 e il 2018, tutte scaturite da studi accademici. Ma nel caso di Munari, niente sarebbe stato fatto senza l'apporto risolutivo di un terzo partner, l'Associazione Bruno Munari, sulla quale si dovrà tornare più avanti.

L'obiettivo era un'esposizione che offrisse uno sguardo sintetico sull'arte di Munari, certamente non esaustivo ma incardinato su una coppia di campi semantici, quali 'aria' e 'terra', che è sembrata particolarmente efficace nell'evocare la tensione totalizzante della sua 'opera-mondo'. Aria e terra suggeriscono infatti certe qualità sufficientemente orientate e poste in reciproca opposizione, o meglio in relazione bipolare. Sono inoltre due poli di senso che si prestano a essere estesi per via di metafora, divenendo per l'appunto totalizzanti nella loro interazione dialettica.

Con il concetto di 'aria' si è voluto rendere conto della leggerezza, concettuale e fisica, che contraddistingue l'intera opera di Munari, costituita dalle sue invenzioni squisitamente sottili, materializzate in realizzazioni lievi e vibranti. Questa caratteristica è onnipervasiva ma la si è voluta verificare tramite riscontri in senso stretto, vale a dire esponendo alcuni lavori in cui Munari ha chiamato in causa l'aria alla lettera, vuoi perché essa concorre alla realtà fisica dell'opera (*Macchine inutili*, *Concavo-convesso*), vuoi perché ne costituisce anche il soggetto (*Aria*, *Stazione meteorologica*, *Giocattolo per il vento*). Accanto a queste realizzazioni perfettamente centrate, ne sono state presentate altre per le quali ci si può ancora riferire all'aria ma in modo meno diretto, in quanto si ha a che fare con il volo (*Tempo nel tempo*, *UFO*), l'immaterialità della luce (*Proiezioni dirette*, *Lampada Falkland*), uno schema puramente matematico (*Curve di Peano*), la rarefazione portata al limite del vuoto (*Filipesi*).

Un altro aspetto qualificante il polo 'aria' ha riguardato l'allestimento, il cosiddetto *display* delle opere: sfruttando la suddivisione in stanze e celle di Palazzo Pretorio, a ogni opera o serie è stata assegnata un'area indipendente, uno spazio il più possibile 'arioso' dove essa ha potuto manifestarsi con il massimo risalto. Si potrebbe affermare che già l'allestimento ha cercato di essere un reenactment, a volte condotto per via di ipotesi, cercando cioè di trarre le giuste risposte dallo studio della poetica di Munari, il quale, con la sua ammirazione per le culture estremo-orientali, sposò un'estetica della riduzione; altre volte potendo avvalersi della documentazione sugli allestimenti storici, completa delle istruzioni dell'autore, quale quella attinente alle *Macchine inutili* reperita da Giovanni Bianchi presso l'ASAC di Venezia (2017, 157).

Si voleva in questo modo ritrovare quella fenomenologia originaria delle opere che nel tempo si è un poco intorbidata, e invece è decisiva nel rivelare l'attitudine dell'arte di Munari a offrirsi come 'ambiente' *in nuce*, a lanciarsi al di là dei propri contorni oggettuali tramite aperture, estroflessioni, cinetismi, proiezioni di ombre e luci. Tutte caratteristiche che sono fatte per dischiudere l'opera allo spazio, per far sì che questo ne sia inglobato e il visitatore venga coinvolto in un'esperienza immersiva.

Con il polo 'terra', la leggerezza squisita si addensa fino a precipitare in un fare. Una delle più ammirevoli istanze di Munari consiste nell'essersi dato la missione di far piovere le proprie intuizioni giù dalle altezze dell'arte, per fecondare il piano-terra delle pratiche comuni. In prima battuta egli ha presentato che l'arte, intesa come lavorazione manuale d'eccellenza, destinata per la sua rarità a essere privilegio d'élite, aveva ormai fatto il suo tempo

e se ne dovessero rinnovare le modalità integrandola con l'industria. Dal momento che l'industria si era dimostrata formidabile nel raggiungere l'intera popolazione, ma troppo spesso con oggetti scadenti e volgari, ecco che l'artista era chiamato, per Munari, a rinascere designer, immettendo tutto il suo valore nei processi di produzione seriale. Di conseguenza dagli anni Cinquanta del Novecento, quando ha avuto inizio la fervida collaborazione con la ditta Danese, egli si è speso al servizio dell'industria più illuminata allo scopo di diffondere la propria opera a una platea massimamente democratica. L'idea era far sì che ciascuno fosse messo nella condizione di partecipare alle gioie dell'estetica, ossia al godimento dell'opera. Ma ciò non bastava, perché non comprendeva le gioie ancor più profonde della creazione attiva. Per recuperare anche queste alla popolazione, a partire dagli anni Settanta Munari ha volto la propria attività di artista-designer verso la progettazione di laboratori didattici mirati a stimolare la creatività, con i bambini come destinatari naturalmente privilegiati - quelli per la Pinacoteca di Brera, considerati i primi compiutamente strutturati, datano al 1977. Da allora egli si è speso nel realizzare svariati laboratori basati su rigorosi criteri progettuali-operativi, il cosiddetto 'metodo', che risultano tuttora mirabilmente attuali, per non dire innovativi, e infatti riscuotono il consenso delle frange più sperimentali del mondo della scuola. Qui ci si può limitare a ricordare che si tratta di sequenze di azioni in forma di gioco, che permettono di esplorare la realtà a partire dalla sollecitazione di un fare attento e curioso, liberato dagli schemi prestabiliti. Ma sull'argomento si rimanda alla bibliografia specifica.¹

Oltre alla scuola, è ora che anche il mondo dell'arte recuperi a sé i laboratori munariani, finora non adeguatamente riconosciuti come opera d'artista. Non è infatti facile tenere il passo con la spinta in avanti che ha sempre proiettato Munari oltre le caselle dove ci si aspetterebbe di trovarlo. È necessario comprendere che egli ha continuato a riformulare il proprio ruolo approdando dapprima al design per giungere infine alla pedagogia, nella convinzione che il nuovo compito, cruciale, degli artisti attuali fosse educare tutti a essere artisti. Da tale didattica sarebbe scaturita, utopicamente, una società improntata alla creatività diffusa, che Munari ha vagheggiato come utopia senza ovviamente poterla verificare. Egli è scomparso nel 1998, quindi non ha potuto confrontarsi con l'attuale eccitazione social-digitale, che si presenta di fatto anche come fenomeno di creatività diffusa. C'è da scommettere che la democratizzazione degli antichi privilegi non gli sarebbe affatto dispiaciuta, ma allo stesso tempo lo avrebbe indotto a reclamare a gran voce una formazione su larga scala alla creatività, rilanciando l'urgenza del contributo, etico prima ancora che estetico, cui sono chiamati gli artisti. Conviene riportare per intero un brano meravigliosamente lungimirante di *Codice ovvio* (1971), vero e proprio libro d'artista che spicca nella produzione saggistica di Munari:

Se si vuole arrivare a un'arte di tutti (e non a un'arte per tutti, come scrisse recentemente un famoso critico francese) è necessario trovare degli strumenti che facilitino l'operazione artistica e, contemporaneamente, dare a tutti i metodi e la preparazione per poter operare. La Grande Ar-

¹ Oltre ai preziosi testi dello stesso Munari, tra i quali vedi in particolare 2005; 1981a; 1981b; 2004c, sono molto utili Bojani, Valli 2000; Restelli 2002; Nocchi Crocchio 2005; Sperati 2017.

te, di concezione borghese, fatta a mano dal Genio solo per i più ricchi, non ha più senso nella nostra epoca; l'Arte per tutti è ancora questo tipo di arte a un prezzo più basso, essa porta ancora con sé lo spirito del genio lasciando tutti gli altri nel loro complesso di inferiorità.

Le possibilità tecnologiche della nostra epoca possono permettere a chiunque di operare e di produrre qualcosa che abbia un valore estetico, possono permettere a chiunque abbia eliminato il suo complesso di inferiorità di fronte all'arte, di mettere in azione la propria creatività per tanto tempo umiliata.

Uno dei compiti dell'operatore visuale sarà quello di sperimentare, di cercare gli strumenti e di passarli al prossimo, con tutti i «segreti del mestiere» che possano facilitare l'operazione del fare. (Munari 2017, 97)

Il Munari pedagogo, come prima il designer, è l'artista che risponde alle esigenze sempre nuove della società. Egli non ha cambiato mestiere, semmai ha sviluppato una concezione dell'arte tra le più espanse, in base alla quale l'opera si spinge sino alla didattica e ai laboratori. Toglie ogni dubbio al riguardo la testimonianza della collaboratrice Pia Antonini, secondo cui Munari «negli ultimi anni, riferendosi ai Laboratori, diceva che erano la cosa più importante che egli avesse fatto nel corso della sua vita di uomo e di artista» (2000, 40).

I laboratori di Munari sono pertanto da considerarsi una modalità artistica originalissima e allo stesso tempo raffrontabile con quelle diffuse nello stesso periodo dalle neoavanguardie, che similmente stavano ripudiando l'oggetto a favore del processo, l'immagine a favore della pratica. Tra le modalità più affini ci sono senz'altro l'*happening*, del resto direttamente frequentato dallo stesso Munari, e la performance.

2 L'ontologia performativa dei laboratori

Occorreva questa lunga premessa per spiegare le ragioni per cui si è ritenuto che una retrospettiva sull'arte di Munari non potesse prescindere dai laboratori: non certo per offrire al pubblico un'appendice didattica alla mostra vera e propria, ma perché lì si sono riconosciuti, finalmente, in qualità di lavoro d'artista, anzi di punta avanzata, di *cutting edge*, del suo intero percorso. Ma assieme a ciò sorge appunto il problema del come esporre dei laboratori. E con 'esporre' si intende: presentare in mostra un qualcosa che sia accertato filologicamente e, alla pari delle altre opere esposte, sia sempre disponibile all'osservazione ma anche, in questo caso, alla pratica da parte del visitatore.

È evidente che l'esposizione di un laboratorio ponesse delle difficoltà. Per buona parte le difficoltà sono le medesime che si ripropongono ogniqualvolta si intenda presentare arte di natura processuale, effimera, senza risultanza di oggetti - al proposito suona esemplare la raccomandazione di Munari che al termine delle attività laboratoriali un eventuale prodotto oggettuale dovesse essere distrutto, perché quel che conta è l'esperienza maturata, l'aver acquisito una capacità viva che non deve essere tentata dall'imitazione del già fatto (Munari 2005, 143).

Dei laboratori resta invece una magnifica documentazione testuale e iconografica, rifluita nella collana di libri *Giocare con l'arte*, curata dallo stesso Munari e pubblicata da Zanichelli. La integrano numerosi video che

mostrano questo maestro fuori dal comune in azione tra i suoi piccoli allievi.² O meglio tutto ciò non costituisce solo una documentazione ma anche una brillante esplicitazione dei criteri progettuali-operativi, del cosiddetto 'metodo'. Purtroppo, però, la presentazione in mostra di questo materiale non avrebbe risolto il problema, in quanto sarebbe sfuggito il nocciolo stesso dei laboratori: l'impatto con il fare, la sperimentazione in prima persona. Il polo terra pretendeva che ci si sporcassero le mani! Si era quindi orientati verso il reenactment, la riattivazione dei laboratori resi costantemente fruibili per il pubblico della mostra, alla pari di qualsiasi altra opera esposta.

Ma come realizzarlo? Con grande sforzo si sarebbe potuto superare lo scoglio pratico del dispendio di risorse richiesto dalla realizzazione delle attività. I laboratori necessitano infatti di una strumentazione specifica, che va incessantemente rinnovata, e dell'assistenza costante di operatori appositamente formati - uno scoglio non da poco per una ricerca accademica associata all'impegno di una Fondazione ricchissima di buona volontà ma non altrettanto quanto a finanze. Ma le difficoltà prioritarie sono state di ordine teorico, riguardanti la legittimità per così dire 'ontologica' del reenactment dei laboratori munariani. Sulla questione ci si è infatti posti subito il problema della liceità del reenactment dei laboratori munariani potendo innanzitutto riflettere sui nodi teorici individuati dal dibattito critico internazionale relativo al reenactment delle performance, esploso in seguito ai *Seven Easy Pieces* eseguiti da Marina Abramović al Solomon R. Guggenheim di New York nel 2005.³

Come il reenactment delle performance, anche quello dei laboratori di Munari avrebbe presentato le seguenti criticità: assenza di un originale; assenza dell'artista; irriproducibilità del vissuto che si è espresso in queste pratiche, in quanto legato a un momento esistenziale inevitabilmente trascorso; trasformazione del contesto culturale, sociale e politico per il quale l'artista aveva progettato le azioni; trasformazione del pubblico cui le azioni erano indirizzate - noi e i bambini di oggi siamo molto diversi da quel che eravamo negli ultimi tre decenni del Novecento; interferenza di definizioni e concetti artistici sopraggiunti nel mondo dell'arte e precisatisi solo in seguito, primi tra tutti 'arte relazionale' e 'arte partecipativa', che potrebbero far deviare su di sé la percezione dei laboratori munariani - è giusto riconoscere la loro attualità ed è giusto che gli odierni artisti relazionali e partecipativi vi si rivolgano per trarne ispirazione, ma non si deve deformare quel che sono stati i laboratori considerandoli come 'anticipazione' dell'arte relazionale e partecipativa, ossia ponendoli in funzione di qualcos'altro e non di se stessi. Si sarebbero presentati infine, a riassumerli tutti, il problema dell'autorialità e quello di conciliare un fare con la sua storicizzazione, con la sua filologia.

Pur stanti queste criticità, si era incoraggiati ad andare avanti dal fatto che il mondo dell'arte sta mettendo a punto protocolli atti a garantire l'attendibilità delle *re-performances*, e più in genere del reenactment artistico, a partire dall'esplicitazione di metodologie, pertinenze e limiti delle ricostruzioni.

² Cf. Munari 1981a; 1981b; Munari, B. (1993). *L'arte come gioco*. Cofanetto di sei VHS. Milano: Metamorphosi.

³ Cf. Spector, Fischer-Lichte 2007. È utile ripercorrere il dibattito dalla posizione nettamente contraria alla riproducibilità espressa di Phelan 1993, alle successive aperture. Per quanto riguarda Abramović, vedi Biesenbach 2010; Sileo, Viola 2012; Galansino 2018. Vedi inoltre Jones, Heathfield 2012; Noordegraaf et al. 2013; Meloni 2013; Egger, Tricoli 2014.

Tanto più che i laboratori munariani presentano anche alcune peculiarità che potrebbero sembrare particolarmente vantaggiose in vista del loro reenactment: mantenendo l'approccio collaborativo tipico del designer, Munari non ha né progettato né realizzato i laboratori da solo, ma ha sempre affidato grandi responsabilità a un team di collaboratori; in molti casi i collaboratori hanno ricevuto la delega a operare in autonomia, il che ha permesso ai laboratori di diffondersi ben al di là della possibilità di arrivare del loro ideatore; la firma di Munari va quindi identificata nelle direttive fondamentali che costituiscono il metodo, che prevedeva di essere non solo applicato ma addirittura incrementato dai collaboratori, senza che per questa ragione metodo e laboratori smettessero di essere riconosciuti da Munari come propri. L'autorialità è stata quindi amministrata in modo rigoroso ma allo stesso tempo predisposto ad accogliere l'intervento altrui traendone vantaggio. Il che sembrava sgombrare dagli ostacoli ontologici la strada al reenactment.

3 Le Stanze dell'Associazione Bruno Munari

Mancato Bruno Munari, il figlio Alberto, psicologo ed epistemologo dalla prestigiosa carriera presso l'Università di Ginevra, ha costituito nel 2001 l'Associazione Bruno Munari (ABM) assieme a un gruppo di storici collaboratori del padre, tra i quali Silvana Sperati che attualmente la presiede. L'ABM si è data la missione di tutelare e tramandare i laboratori - e si noti che ai fini della tutela si è avvalsa pure della protezione legale del copyright. Come si legge nel relativo sito «scopo di ABM è quello di promuovere e sviluppare il Metodo nella Scuola, nei Musei, nelle Biblioteche, ovunque si ritenga importante lo sviluppo del pensiero progettuale creativo».⁴

Di fatto, grazie all'ABM, i laboratori di Munari non hanno mai smesso di essere *enacted*, continuando a essere aggiornati e riadattati per perseguire nel presente la loro finalità educativa. Quando sono attivati in un museo, proprio come è avvenuto a Brera per i laboratori originari, essi offrono al pubblico una didattica di mirabile intelligenza ed efficacia, senza aggiungersi essi stessi come opera alle altre opere esposte, e per giunta opera processuale di un artista scomparso, che un'esposizione dovrebbe pertanto gestire con estrema cautela. Ma bisogna riconoscere che è giusto così: grazie all'approccio pragmatico i laboratori sono ancora vivi e fedeli alle intenzioni del loro inventore, e non richiedono alcun reenactment perché sono sempre stati mantenuti in atto, oggetto di rilanci costanti, anche se l'ABM è ovviamente consapevole che essi sono anche un'opera storica. Come chiarisce Sperati all'inizio del suo saggio per il nostro catalogo, l'ABM non intende trattare Munari come avviene per altri «autori e correnti che quando smettono di produrre diventano solo materia da osservare, contestualizzare, comprendere però in una prospettiva legata a quel particolare periodo storico o alle circostanze che le hanno generate» (Sperati 2017, 18). Ciò è assolutamente lecito in riferimento agli scopi dell'ABM, che agisce in fondo come agirebbe lo stesso autore, che non andrebbe certo a chiudere ciò che è nato aperto. Ma dal punto di vista di un gruppo di storici universitari, la mostra non poteva che essere una retrospettiva che garantisse proprio l'identificazione più chiusa e definita possibile dell'opera, la dichiarazione di

⁴ <http://www.brunomunari.it/index2.htm>.

quanto ricostruito in base a ipotesi, la scrupolosa contestualizzazione storica, il vaglio della stessa tradizione che, tramandando l'opera, può averla adulterata, la valutazione critica anche in chiave, certo, di attualità. In sintesi, ci si proponeva di esporre i laboratori innanzitutto come opera storica, anche se – e qui sta il difficile – non si voleva certo strapparli a quell'atto performativo che costituisce la loro ontologia, ma che dal nostro punto di vista non poteva che essere un reenactment filologicamente controllato. Così, quando ci si è rivolti all'ABM, come è stato naturale, per chiederne la collaborazione, c'è stato un fitto scambio di punti di vista. L'ABM si era già dedicata a progetti per mostre d'arte su Munari ma dove, in linea con i suoi principi, i laboratori erano ospitati più che esposti.⁵ Alla fine, pur nel pieno accordo sulla necessità che una mostra rappresentativa dell'opera di Munari dovesse tenere conto anche dei laboratori, l'ABM ha escluso il loro reenactment non solo perché non convinta da questa forma di riproposizione, ma anche per l'improrogabile impedimento pratico costituito dal fatto che i laboratori avrebbero richiesto un tempo di fruizione eccessivo, totalmente sfasato rispetto a quel che si può chiedere al visitatore di una mostra. Pertanto, la risposta alla domanda del titolo è che no, i laboratori di Munari non si possono esporre – o, quanto meno, non si sono potuti esporre a Palazzo Pretorio. E così la mostra *Bruno Munari: aria | terra* ha dovuto rinunciare ai laboratori.

Ma un compromesso azzeccato, un 'lieto fine', si confida di averlo comunque trovato. Esclusi i laboratori, ci si è accordati che l'ABM progettasse qualcosa che fosse adeguato a un'esposizione e allo stesso tempo in grado di evocare un laboratorio di Munari, pur essendo altro. L'ABM, con la cura di Sperati, ha così ideato, in modo singolare, quattro originali *Stanze del fare*, basate su brevi sequenze di azioni semplici e nette, non ancora inserite in un'architettura laboratoriale, scelte tra quelle stesse illustrate da Munari nei suoi libri, o da lui utilizzate per comporre, ma con ben altri accorgimenti, alcuni laboratori – si noti infatti che esse non hanno riportato in didascalia, né in mostra né in catalogo, l'attribuzione a Munari. Non laboratori, quindi, ma singole cellule operative progettate per l'occasione da Sperati, atte a far saggiare, nell'economia della mostra, la modalità di una struttura ben più composita l'attribuzione a Munari. Commenta Sperati:

A Bruno Munari, comunque, sarebbe certamente piaciuto sapere che accanto a una mostra a lui dedicata fosse allestita la sorpresa dell'operatività, attraverso azioni di piacevole scoperta e sperimentazione che invitano il visitatore a esplorare il "cosa si può fare" con materiali e strumenti, senza il peso del giudizio che spesso inibisce lo sviluppo di un'attitudine più creativa. (Sperati 2017, 21)

Due delle azioni proposte dalle *Stanze del fare* erano del tutto attinenti al polo 'terra', si trattava infatti, rispettivamente, di osservare un sasso (*La strada dei sassi*) e imprimere un'impronta nell'argilla (*Lascia la tua impronta*); le altre due, libere dal tema, invitavano a trasformare in segno un filo di lana (*Il gioco del filo di lana blu*) e a proiettare la luce di una torcia elettrica

⁵ Ricordo i laboratori realizzati dall'ABM in occasione delle mostre su Munari, a cura di Beppe Finessi e Marco Meneguzzo, tenutesi rispettivamente alla Rotonda della Besana a Milano (2007-08) e all'Ara Pacis a Roma (2008-09). Vedi a proposito Sperati 2017, 19-20.

attraverso filtri costruiti con i materiali più vari (*Giochi di luce*). Che fossero azioni rapportabili all'opera di Munari è attestato dalle citazioni che sarebbero state riprodotte in mostra, una per *Stanza*, riferite nell'ordine a *Da lontano era un'isola*, *Il Laboratorio per bambini a Faenza*, *Design e comunicazione visiva* e *Fantasia* (Munari 2006; 1981b; 2012; 2005).

A questo punto, finalmente convinti tutti della validità del progetto, ci si è messi al lavoro e, provando sulla nostra pelle ogni possibile criticità derivante dal gestire dei processi invece che dei 'cari vecchi' oggetti, potendo d'altra parte contare sulle encomiabili operatrici della Fondazione Palazzo Pretorio e su un gruppo straordinariamente motivato di stagisti dell'Università degli Studi di Padova, è stata realizzata la mostra *Bruno Munari: aria | terra*, che ha vivacemente rumoreggiato di attività per tutti i dieci mesi della sua lunga apertura.

Bibliografia

- Antonello, P.; Nardelli, M.; Zanoletti, M. (eds) (2017). *Bruno Munari. The Lightness of Art*. Oxford: Lang.
- Antonini, P. (2000). «Da laboratorio nasce laboratorio: tappe dell'esperienza *Giocare con l'arte*». Bojani, Valli 2000, 38-44.
- Bartorelli, G. (a cura di) (2017). *Bruno Munari: aria | terra = Catalogo della mostra* (Cittadella, Palazzo Pretorio, 9 aprile 2017-10 gennaio 2018). Mantova: Corraini.
- Bianchi, G. (2017). «Bruno Munari, 'un creatore di forme' a Venezia, tra Biennali e altre occasioni espositive». Bartorelli 2017, 152-65.
- Biesenbach, K. (ed.) (2010). *Marina Abramović. The Artist Is Present = Exhibition catalogue* (New York, Museum of Modern Art, March 14-May 31, 2010). New York: Museum of Modern Art.
- Bojani, G.C.; Valli, D. (a cura di) (2000). *Munari arte come didattica = Atti del convegno di studi* (Faenza, 17 aprile 1999). Firenze: Centro Di.
- Eco, R. (a cura di) (1979). *Il rosso*. Bologna: Zanichelli.
- Egger, H.; Tricoli, A. (a cura di) (2014). *Web Performance Today. Representation, Reproduction, Repetition*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Finessi, B.; Meneguzzo, M. (a cura di) (2007). *Bruno Munari = Catalogo della mostra* (Milano, Rotonda di Via Besana, 25 ottobre 2007-10 febbraio 2008). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Finessi, B.; Meneguzzo, M. (a cura di) (2008). *Bruno Munari = Catalogo della mostra* (Roma, Museo dell'Ara Pacis, 9 ottobre 2008-22 marzo 2009). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Frigerio, C. (a cura di) (1979). *I segni*. Bologna: Zanichelli.
- Frigerio, C. (a cura di) (1991). *I laboratori teatrali di Coca Frigerio*. Bologna: Zanichelli.
- Gislon, M. (a cura di) (1980). *Il divisionismo*. Bologna: Zanichelli.
- Galansino, A. (2018). *Marina Abramović. The Cleaner = Catalogo della mostra* (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 settembre 2018-20 gennaio 2019). Venezia: Marsilio.
- Hájek, M.; Zaffarano, L. (eds) (2012). *Bruno Munari. My Futurist Past = Exhibition Catalogue* (London, Estorick Collection, September 19-December 23, 2012). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Jones, A.; Heathfield, A. (eds) (2012). *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*. Bristol: Intellect; Chicago: The University of Chicago Press.
- Meloni, L. (2013). *Arte guarda arte. Pratiche della citazione nell'arte contemporanea*. Milano: Postmedia.
- Meneguzzo, M. (1993). *Bruno Munari*. Roma-Bari: Laterza.
- Meneguzzo, M.; Quirico, T. (a cura di) (1986). *Bruno Munari. Opere 1930-1986 = Catalogo della mostra* (Milano, Palazzo Reale, 11 dicembre 1986-1 marzo 1987). Milano: Electa.
- Milite, T. (a cura di) (1980). *La texture*. Bologna: Zanichelli.
- Muheim, M. (a cura di) (1979). *I formati*. Bologna: Zanichelli.

- Munari, B. (a cura di) (1981a). *Il laboratorio per bambini a Brera*. Bologna: Zanichelli.
- Munari, B. (a cura di) (1981b). *Il laboratorio per bambini a Faenza*. Bologna: Zanichelli.
- Munari, B. [1981] (1996). *Da cosa nasce cosa. Appunti per una metodologia progettuale*. Roma-Bari: Laterza.
- Munari, B. [1980] (2004a). *Disegnare il sole*. Mantova: Corraini.
- Munari, B. [1978] (2004b). *Disegnare un albero*. Mantova: Corraini.
- Munari, B. (a cura di) [1985] (2004c). *I laboratori tattili*. Mantova: Corraini.
- Munari, B. [1977] (2005). *Fantasia. Invenzione, creatività e immaginazione nelle comunicazioni visive*. Roma-Bari: Laterza.
- Munari, B. [1971] (2006). *Da Lontano era un'isola*. Mantova: Corraini.
- Munari, B. [1971] (2010). *Artista e designer*. Roma-Bari: Laterza.
- Munari, B. [1966] (2011). *Arte come mestiere*. Roma-Bari: Laterza.
- Munari, B. [1968] (2012). *Design e comunicazione visiva. Contributo a una metodologia didattica*. Roma-Bari: Laterza.
- Munari, B. [1971] (2017). *Codice ovvio*. A cura di P. Fossati. Mantova: Corraini.
- Nocchi Croccolo, M. (2005). *Un progetto a lungo termine. I laboratori di Bruno Munari nel mondo. Da Brera 1977 a S. Paolo in Brasile 1995*. Pisa: ETS.
- Noordegraaf, J.; Saba, C.G.; Le Maitre, B.; Hediger, V. (eds) (2013). *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked. The Politics of Performance*. London: Routledge.
- Restelli, B. (2002). *Giocare con tatto. Per una educazione plurisensoriale secondo il metodo Bruno Munari*. Milano: FrancoAngeli.
- Sammicheli, M.; Rubino, G. (a cura di) (2015). *Munari politecnico. "Fare dell'arte con qualunque mezzo"*. Busto Arsizio: Nomos.
- Sileo, D.; Viola, E. (a cura di) (2012). *Marina Abramović. The Abramović Method = Catalogo della mostra* (Milano, PAC – Padiglione d'Arte Contemporanea, 10 marzo-10 giugno 2012). Milano: 24 Ore Cultura.
- Spector, N.; Fischer-Lichte, E. (a cura di) (2007). *Marina Abramović. 7 Easy Pieces*. Milano: Charta.
- Sperati, S. (1996a). *Dire, fare, baciare*. Bologna: Perdisa.
- Sperati, S. (1996b). *Giocoscoprendo: sperimentare la creatività nella scuola dell'infanzia*. Firenze: La Nuova Italia.
- Sperati, S. (2017). «Bruno Munari ovvero l'arte del fare per imparare». Bartorelli 2017, 18-25.
- Tanchis, A. (1981). *L'arte anomala di Bruno Munari*. Roma; Bari: Laterza.
- Tanchis, A. (1986). *Bruno Munari*. Milano: Idea Books.
- Urani, L. (a cura di) (1992). *Il laboratorio di Lidia Urani a Rio de Janeiro*. Bologna: Zanichelli.
- Viale, F. (a cura di) (1989). *I laboratori di Flora Viale a New York*. Bologna: Zanichelli.

Videoarte a Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1973-1979/2015. **Reenactment**

Lisa Parolo
Università degli Studi di Udine, Italia

Cosetta Saba
Università degli Studi di Udine, Italia

Abstract This essay aims to investigate the methodology that led to the exhibition *Videoarte a Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1973-1979/2015. Reenactment*, held at the Sale Benvenuto Tisi da Garofalo at Palazzo dei Diamanti in Ferrara. As the title suggests, the exhibition focuses on the homonymous exhibition held in the Foyer of the Chamber of Commerce in Turin in 1980 and curated by Janus, art and video art critic and curator. The 1980 exhibition was the instrument chosen to enhance the first part of the important video collection created by the Centro Video Arte and returned to the Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea of Ferrara; on the other hand, this occasion showed also the preservation and restoration activities carried out by La Camera Ottica laboratory of the University of Udine.

Keywords Video Art. Ferrara. Preservation. Analogue. Digital. Videoarte a Palazzo dei Diamanti. Ferrara 1973-1979/2015. Reenactment.

Sommario 1 Una premessa. – 2 La sezione *Videoarte* nella mostra di Janus. – 3 Reenactment. – 4 Analisi delle opere e scelte allestitivo.

1 Una premessa

È stata scelta la forma espositiva per presentare i primi esiti della ricerca e delle attività di preservazione e restauro digitale delle opere video monocolore e delle videodocumentazioni realizzate nel corso degli anni Settanta dal Centro Video Arte che sono parte dell'importante collezione delle Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara. Tale restituzione, in modalità *reenactment*, è avvenuta attraverso l'analisi di un altro momento espositivo, ossia la mostra *Videoarte a Palazzo dei Diamanti. Ferrara 1973/1979*

curata da Janus nel 1980, con l'intento di osservare, entro una prospettiva storica e su più piani, il primo periodo di attività del Centro (1973-79).¹

In Italia, nei primi anni Settanta, nel campo della videoarte, oltre al Centro Video Arte, operarono quasi simultaneamente lo Studio 970/2 (Varese, Luciano e Maud Giaccari), la Galleria L'Obelisco (Roma, Irene Brin, Gaspero Del Corso), L'Attico (Roma, Fabio Sargentini), art/tapes/22 (Firenze, Maria Gloria Biccocchi), la Galleria del Cavallino di Venezia (Venezia, Paolo Cardazzo). In generale, in momenti diversi di quel periodo, la pratica videografica in ambito artistico registrò culture visive gravitanti intorno all'arte povera, all'arte concettuale e alla performance (o 'comportamento'), come testimoniano la 3a Biennale internazionale della giovane pittura *Gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni* (Bologna, 1970), la 36a Biennale d'arte di Venezia (1972), gli incontri del Centro de Arte y Comunicación di Buenos Aires tenutisi a Ferrara (1975) e a Venezia (1979) e la Settimana internazionale della performance (1977) [figg. 1-2].²

In quel lasso temporale, la pratica artistica videografica si attivò nel campo della controinformazione, come documenta *Contemporanea* (1973-74); si insinuò negli spazi della comunicazione televisiva (si pensi a *Televisore che piange* di Fabio Mauri (*Happening* RAI TV2, 1972) o nella dimensione del design, come accadde a Eurodomus 3 con *Telemuseo. Una mostra + un dibattito in circuito chiuso televisivo* (maggio 1970, Milano); rese esperibile in chiave ludica lo stesso dispositivo video in circuito chiuso (35a Biennale internazionale d'arte, 1970); produsse estensioni ambientali e sconfinamenti disciplinari complessi, come evidenzia *Camere incantate, espansione dell'immagine*, mostra a cura di Vittorio Fagone (Palazzo Reale, Milano, 1980).³

In tale contesto, il Centro Video Arte - sotto la direzione artistica di Lola Bonora, con la direzione tecnica di Carlo Ansaloni e in collaborazione con Giovanni Grandi [fig. 3] - si attestò quale unico centro a carattere pubblico di produzione/disseminazione delle culture video e rimase attivo dal 1973-74 al 1994 in modo autonomo, per quanto in connessione con la Galleria Civica d'Arte Moderna di Ferrara, diretta da Franco Farina.

Le autrici hanno discusso ed elaborato insieme il piano del saggio. Cosetta Saba ha redatto le parti *Una premessa. La sezione "Videoarte" nella mostra di Janus e Reenactment*. Lisa Parolo ha redatto l'ultima parte *Analisi delle opere e scelte allestitivie*. La mostra si è tenuta nelle Sale Benvenuto Tisi da Garofalo a Palazzo dei Diamanti dal 26 settembre al 28 ottobre 2015. Mostra e catalogo sono a cura di Cosetta Saba, Chiara Vorrasi e Lisa Parolo (Parolo, Sasso 2015, 73-81).

1 La mostra-rassegna ha avuto luogo nel Foyer della Camera di Commercio di Torino nell'aprile del 1980 a cura di Janus (Roberto Janus Gianoglio). Non è casuale che nel 1979 anche Alessandro Silj abbia utilizzato il medium dell'esposizione per procedere a un primo bilancio dell'impatto culturale e artistico della pratica video nel corso degli anni Settanta in Europa, negli Stati Uniti d'America e in Canada (Silj 1979). Le iniziative del centro video durante il decennio sono le più varie e alla produzione si è affiancata, a partire dal 1977, la promozione attraverso le attività della Sala Polivalente di Palazzo Massari, sede di numerose manifestazioni ed eventi (Magri, Bonora 1995).

2 Sugli incontri del Centro de Arte y Comunicación cf. sul tema Glusberg 1975; 1979. *La 3a Biennale internazionale della giovane pittura, gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni* è stata curata da Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Tommaso Trini e Andrea Emiliani ed ha avuto corso, dal 31 gennaio al 28 febbraio 1970, al Museo Civico di Bologna (Barilli et al. 1970; Parolo 2017). Il riferimento alla 36a Biennale d'arte di Venezia (1972) concerne la sezione dedicata ai *Video-nastri* curata da Gerry Schum (1972, 31-4). Relativamente alla Settimana Internazionale della Performance (1977) cf. Barilli 1977.

3 Su *Contemporanea* (1973-74) cf. Bonito Oliva 1974; «L'altro video, incontro sul videotape» 1973; su *Televisore che piange* di Fabio Mauri, cf. Mari 2017; su *Telemuseo* cf. Trini 1970; sulla 35a Biennale internazionale d'arte cf. *35a Esposizione Biennale Internazionale d'Arte* 1970; su *Camere incantate* cf. Fagone 1980.



Figure 1-2 Allestimento dei video del Centro Video Arte alla Settimana Internazionale della performance. Bologna, 1977



Figura 3 Foto con Carlo Ansaloni, Lola Bonora e Giovanni Grandi

2 La sezione *Videoarte* nella mostra di Janus

Il Centro Video Arte è dunque l'oggetto della mostra-rassegna retrospettiva curata da Janus ed è dalla messa in rilievo delle principali modalità operative del Centro che, secondo un'ottica curatoriale, egli faceva discendere i criteri distintivi delle cinque sezioni - *Videoarte*, *Videoregistrazioni*, *Videodibattiti*, *Videosociale*, *Videodittatica* - in cui si articolava il programma espositivo.⁴ Quest'ultimo mirava a esplicitare i contesti e gli orientamenti socio-culturali (gli immaginari, le estetiche, le sensibilità politiche) rispetto ai quali, nell'Italia di allora, 'l'uso del video' tendeva ad attestarsi tanto nelle pratiche quanto nelle teorie (di cui sono traccia le lessicografie e i primi tentativi tassonomici).⁵

Attraverso l'analisi del discorso curatoriale di Janus e la reinterpretazione documentale della sola sezione *Videoarte*, il reenactment da un lato ha evidenziato come, nel processo compositivo videografico, forme espressive

⁴ Criteri distintivi che verranno sostanzialmente confermati da Gillo Dorfles ne *I venti anni di Lola Bonora* (Magri, Bonora 1995).

⁵ Cf. Giaccari 1975, 77-81.

differenti (azione performativa, musica, disegno, pittura, cinema) siano entrate in reciproca relazione e, dall'altro, ha messo in rilievo come tutto ciò si sia reso possibile attraverso gli assetti tecnologici e le modalità operative del Centro Video Arte.

Inoltre, l'intento è stato quello di rendere nuovamente esperibili la dimensione 'estetica' e i modi di ricezione inscritti nelle opere visualizzate su monitor a tubo catodico ed esposte nella sala Benvenuto Tisi da Garofalo al Palazzo dei Diamanti di Ferrara, secondo molteplici percorsi di visione-lettura.

La mostra curata da Janus introduceva una narrazione teorico-metodologica e una descrizione (piuttosto che una classificazione) dei modi operativi della prima fase del Centro Video Arte, secondo una concezione 'allargata' della pratica video.⁶ Significativamente, nella fase d'avvio dell'attività del Centro non emerge la ricerca di un'essenza o di un nucleo concettuale unificante del video come medium, ma viene in luce la continua sperimentazione delle intersezioni che il 'nuovo' mezzo tecnico andava dischiudendo nella pluralità delle pratiche artistiche degli anni Settanta e con essa si traccia la molteplicità degli usi, delle tecniche e dei linguaggi attraverso i quali la forma video-espressiva si è manifestata e diffusa in quel decennio.⁷

Nell'attività del Centro, quindi, emergono degli orientamenti che non definiscono degli ambiti settoriali di ricerca, ma degli snodi operativi aperti e interconnessi rispetto ai quali, tuttavia, quello artistico prende ad assumere un rilievo che si preciserà in modo prevalente nel corso degli anni Ottanta e Novanta. Anche per questa ragione si è scelto di presentare i primi esiti delle attività di preservazione digitale dei videotape prodotti e diffusi dal Centro attraverso il reenactment della sola prima sezione della mostra curata da Janus, proprio in quanto concernente la *Videoarte*.⁸ Attraverso il corpus di opere raccolto in tale sezione si rendono leggibili, infatti, le peculiari condizioni di produzione del Centro nei tempi, nei modi, negli ambiti in cui 'il video' trovava declinazione secondo la molteplicità e l'interdisciplinarietà delle pratiche artistiche.⁹ La sezione consisteva in un insieme composito di opere monocolore nel cui processo elaborativo l'uso del video (quale mezzo tecnico di composizione, di registrazione e di veicolazione) andava introducendo un'inedita espressività 'audiovisuale' che, da un lato, presentava in modo plurale e multiforme i tratti distintivi dell' 'autonomia estetica' e che, dall'altro, agiva - nella storia delle immagini pittoriche, fotografiche, cinematografiche - come una forza espansiva dell'immagine

⁶ In Italia la riflessione teorica poggiava spesso su ordini tassonomici. Si veda, ad esempio, la classificazione dei metodi di impiego del videotape in arte operata da Luciano Giaccari (1972-75) che distingueva l'utilizzo diretto da parte dell'artista del mezzo ('videotape' *stricto sensu*, 'videoperformance' e 'videoenvironment') dall'impiego indiretto, quando era il lavoro dell'artista a essere ripreso in chiave documentaria attraverso il mezzo ('videodocumentazione', 'videoreportage', 'videodittica', 'videocritica'). Ripresa nel catalogo della mostra Berger (de Sanna 1974), la classificazione venne presentata nel 1975 da Gillo Dorfles all'Espace Cardin di Parigi nel quadro degli Incontri Internazionali del Video (Giaccari 1975, 77-81).

⁷ Valentini, Saba 2016; Valentini 2003; Bordini 1995; Lischi 2001.

⁸ Sezione *Video-artistica* quasi interamente trasposta nella mostra *Camere Incantate. Video cinema fotografia e arte negli anni '70*, curata da Vittorio Fagone sempre nel 1980, in rappresentanza degli artisti del Gruppo Videoarte Ferrara. Fagone 1980, 131-52.

⁹ Gli artisti coinvolti durante la mostra di Janus sono stati: Fabrizio Plessi, Claudio Cintoli, Maurizio Bonora, Elio Marchegiani, Christina Kubisch, Claudio Zoccola, Guido Sartorelli, Giuliano Giuman, Lorenzo Lazzarini, Armando Marocco, Maurizio Cosua, Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian, Franco Goberti, Lola Bonora, Klara Kuchta, Nanda Vigo, William Xerra, Gretta Sarfatty e Janus.

stessa (Dubois 2011). Il corpus di opere scelto da Janus rendeva conto della sperimentazione del mezzo videografico intrapresa dal Centro e condivisa con gli artisti che in quel momento sceglievano di utilizzare questo 'nuovo' mezzo tecnico-espressivo nella loro pratica.

La sezione *Videoarte* presentava inoltre dei videotape monocanale dall'ontologia incerta, sospesa tra la dimensione della video-opera e quella della video-documentazione e che, per di più, esprimevano un accentuato carattere performativo. Si trattava, in effetti, di una questione problematica che ineriva all'orizzonte di apparizione del video all'incrocio delle arti visive e performative e che, contemporaneamente, concerneva i processi di documentazione in ambito artistico, ponendo a tema la relazione di differenza, variazione e, talvolta, di problematica identità tra l'opera e il suo documento. Tali *limina* incerti, tuttavia, non intaccavano l'ordine del discorso curatoriale di Janus che, ai modi operativi del Centro, faceva corrispondere le etichette classificatorie delle cinque sezioni della mostra sopra citate, tracciando rispetto a esse precise soglie di inclusione/esclusione dei videotape selezionati, definendo così implicitamente i criteri di selezione adottati.

Sul piano istituzionale, Janus poneva attenzione al raccordo operativo del Centro con la Galleria Civica d'Arte Moderna, sottolineando, a quelle date, il potenziamento della funzione del Museo impegnato nella propria attività non solo in termini di diffusione culturale delle opere d'arte, ma anche in termini di produzione.

Nel complesso, dunque, la mostra *Videoarte a Palazzo dei Diamanti. Ferrara 1973/1979* restituisce un punto di vista prismatico sull'attività del Centro Video Arte che, più in generale, rende possibile osservare da un lato l'espandersi della definizione di 'video opera' dalla dimensione di 'video-oggetto' a quella più complessa di 'progetto, azione, situazione' e che, dall'altro, porta a evidenza le problematiche interrelazioni tra un uso intenzionalmente 'artistico' e un uso 'non artistico' (o documentale) del mezzo videografico e del dispositivo che lo supporta e media (Schum 1972).

3 Reenactment

I criteri sottesi alla differenziazione tipologica concernete la sezione *Videoarte* sono stati indagati rispetto al discorso curatoriale di Janus perché quest'ultimo intende oggettivare e descrivere - come si è detto - i metodi operativi del Centro e i modi enunciativi delle 'opere'. In tale prospettiva, questi criteri sono stati indagati e mantenuti nel reenactment in quanto essi stessi sono documento di uno snodo cruciale della storia espositiva del Centro Video Arte.

Il reenactment, in quanto operazione metadiscorsiva e quale strumento di indagine, non ha affatto implicato l'assetto ri-espositivo come 'calco' o 'impronta' o, ancora, come 'remake' della mostra curata da Janus. Si è trattato, piuttosto, di 'ri-esporre un'esposizione' in modo non mimetico e senza la pretesa di restituzione dell'originario, introducendo programmaticamente in chiave documentale delle variazioni puntuali all'impianto della mostra/rassegna curata da Janus nel 1980, della quale peraltro, allo stato della ricerca, non vi è documentazione fotografica.

In conseguenza di ciò, quindi, si è intervenuti, aggiornandoli, tanto sul sistema di relazioni intercorrenti tra le opere e i loro apparati documentari, quanto sui rapporti tra le opere, i documenti e il pubblico. In tal senso,

l'operazione metadiscorsiva ricomprende il concetto di reenactment non solo come strumento di indagine, ma anche quale concetto che, su differenti livelli e registri enunciativi, ha operato nella mostra del 2015 (rispetto alla mostra del 1980).

In primis, si è posta a tema la risoluzione di questioni concernenti i modi di presentazione/visualizzazione di opere e di documentazioni analogiche prodotte mediante tecnologie *time-based* obsolete, poi migrate (video-preserved) in digitale. Sul piano teorico-metodologico il reenactment mirava a far sì che i modi di esistenza 'analogica' di queste opere (materia elettronica, luce emissiva e instabile) - anche attraverso la trascrizione/rimediazione digitale - potessero persistere nell'esperienza spettatoriale tanto della dimensione testuale quanto nella dimensione percettiva. Si trattava, inoltre, di ricostruire tale situazione esperienziale in chiave documentaria includendo - oltre ai documenti *stricto sensu* (carteggi, bozzetti, *storyboards* e materiali vari sulla prassi produttiva del Centro Video Arte) - i monitor a tubo catodico e le teche con la strumentazione tecnologica dell'epoca. Così il dispositivo di visualizzazione e di ascolto delle opere video monocanale, che secondo il programma della mostra-rassegna del 1980 avrebbero dovuto essere trasmesse ciclicamente da un unico monitor, è stato rimodulato e moltiplicato in più postazioni, su sei monitor a tubo catodico (di 'generazione' successiva al b&n).

Su queste basi si è trattato di ricostruire complessivamente un insieme di relazioni tra le opere e gli apparati tecnologici (analogici e digitali) e tra le opere e i documenti attraverso un'operazione di 'montaggio' capace di restituire, in orizzontale, la storia del Centro Video Arte intrecciata alle ricerche degli artisti e, in verticale, di far percepire ai visitatori e alle visitatrici i rapporti, gli spostamenti combinatori, le permutabilità dello smontare e del rimontare l'apparato documentale che attengono propriamente al *display* ri-espositivo.

Si è cercato di mostrare attraverso un preciso 'montaggio' tali relazioni e rapporti, vale a dire li si è 'esposti'. La mostra ricostruita non è stata solo un 'medium' o un 'supporto mnemonico', non ha riguardato cioè la riattivazione del passato né, tantomeno, ha sottolineato le differenze che la ripetizione comporta, ma ha ripristinato le condizioni di visibilità/leggibilità di ciò di cui, al contempo, si era e si è in presenza. In tal senso, l'analisi della modalità espositiva della mostra del 1980, attraverso la sua riproposizione, ha consentito di 'far fare' ai visitatori e alle visitatrici un'esperienza attiva e critica dei modi di percezione sensoriale dell'epoca e di sperimentare una diversa sensibilità che attiene alla 'storia dello sguardo' nella cornice della storia dell'arte.

4 Analisi delle opere e scelte allestitive

In funzione del reenactment e delle scelte relative all'allestimento, non essendo stata ritrovata la documentazione sull'assetto espositivo del 1980, si sono resi indispensabili sia l'analisi delle metodologie allestitive dell'epoca sia, in particolare, l'approfondimento delle modalità adottate dal Centro Video Arte nel contesto della Settimana Internazionale della Performance all'allora Museo Civico di Bologna (Barilli 1978). Queste scelte sono state poi condivise con Lola Bonora e Carlo Ansaloni, i quali hanno confermato la necessità di un ambiente espositivo *White Cube* e 'povero', ove ognuno dei monitor a tubo catodico trasmettesse più opere e fosse posto all'altezza dello sguardo di una persona in piedi (Glusberg 1975). L'ascolto è stato predisposto dalle postazioni video in cuffia, fatta eccezione per una parte della documentazione audio di *Third International Open Encouter on Video* (1975) che, dato il deterioramento del segnale video, si è scelto di veicolare solo in sonoro e in modo diffuso nello spazio espositivo.

Le diciotto opere (più due video di cui si dirà) presentate durante la mostra del 1980 sono state ri-allestite tentando, ove possibile, di mantenere una certa coerenza rispetto alle modalità video-espressive e alla cronologia. In questo modo è emersa l'estrema eterogeneità sincronica delle pratiche e delle tecniche attraverso le quali la videoarte si è manifestata nel corso degli anni Settanta.

Come si è anticipato, il reenactment della mostra è stato anche l'occasione di valorizzare la preservazione svolta sul fondo video del Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti a partire dal protocollo d'intervento del Laboratorio la Camera Ottica dell'Università di Udine. In seguito alla prima fase che ha previsto il restauro tecnico e la digitalizzazione - consentendo in questo modo un nuovo accesso ai contenuti altrimenti non più visibili a causa dell'obsolescenza dei dispositivi di lettura e del decadimento dei supporti - sono state messe in campo specifiche metodologie per l'identificazione, l'analisi e lo studio dei video (Parolo, Sasso 2015, 73-81). Quasi tutte le opere, infatti, presentavano problematiche, a cominciare da *Travel* (1974) [fig. 4] di Fabrizio Plessi, la prima, in ordine cronologico, a essere trasmessa a Torino nel 1980 (Parolo 2015b, 85-113). Il video, secondo alcune fonti, avrebbe inaugurato la produzione videoartistica del Centro ferrarese; secondo altre si tratta invece della seconda opera di Plessi, realizzata dopo *Acquabiografico* (1973 I° vs; 1974 II° vs). Il problema, in questo caso, riguardava sia la questione del primato sia quella della datazione che oscilla tra il 1973 e il 1974 a seconda delle attribuzioni. Chiarire questo punto era fondamentale sia per la preservazione dell'opera in sé sia per determinare, una volta per tutte, l'anno di inizio della produzione ferrarese di opere in video, anch'esso oscillante tra il 1972 e il 1974. È stata l'intervista con Bonora e Ansaloni a far concludere che *Acquabiografico* è stato realizzato tra l'ottobre e il dicembre del 1973, all'interno degli spazi di Palazzo Massari e rifatto nel 1974, poco dopo la realizzazione di *Travel*, a causa di un 'disturbo' sull'immagine video che ne pregiudicava la visione.¹⁰

¹⁰ Cf. Saba, Parolo 2015, 43-58. Allo stato attuale è stata individuata solo una delle due realizzazioni di *Acquabiografico* conservata in diversi supporti (1/2" open-reel, U-matic, VHS). Carlo Ansaloni ipotizza che si tratti della seconda versione, ma non si hanno allo stato attuale prove a sostegno di questa tesi. Anche per quanto riguarda il disturbo si hanno pochi indizi. Ansaloni parla del fatto che in fase di *editing* si rovinò la qualità delle immagini.



Figura 4
Fabrizio Plessi, *Travel*, 1974

Dopo aver risolto la questione relativa a quale fosse stata la prima opera realizzata dal Centro, si è scelto di aggiungere, rispetto alla selezione di opere del 1980, anche *Acquabiografico*. Questo ha consentito, da un lato, di far luce sulla storia produttiva del Centro e, dall'altro, di esplicitare il processo di ricerca messo in campo. Per lo stesso motivo, all'interno dello spazio espositivo è stato collocato un pannello che riportava la cronologia delle attività svolte dal Centro durante gli anni Settanta, al fine di contestualizzare l'operato della produzione ferrarese, precisare le problematiche storiografiche e definire i rapporti con gli altri centri di produzione video italiani e internazionali.

Un altro aspetto fondamentale tanto del progetto di preservazione quanto del nuovo allestimento è stato lo studio approfondito delle biografie e delle poetiche degli artisti per comprenderne le pratiche al di là dell'uso del video. Un caso esemplare è stato quello dell'opera in video *Proporzione alla memoria* (1975) di Guido Sartorelli, per la cui comprensione si è resa indispensabile l'analisi della produzione pittorica parallela dello stesso artista. Si è scoperto così, anche grazie al coinvolgimento diretto di Sartorelli, che il video in questione, molto particolare e distinto dalla produzione coeva del Centro, era stato realizzato in funzione della mostra personale dell'artista *Tempo Spazio Superficie*, curata da Franco Farina nel 1976 presso il Centro Attività Visive di Palazzo dei Diamanti di Ferrara. L'opera consisteva in una carrellata sul pannello grafico omonimo [fig. 5] e poneva «in relazione la superficie reale dello schermo [...] lo spazio illusorio della scena rappresentata e il tempo reale che, quale protagonista di questo mezzo espressivo, svolge la funzione di dare significato alla rappresentazione» (Janus 1980, 128-9). Il video è costruito, come il pannello grafico, a partire da tre 'superfici' alternate a tre 'spazi illusori' ottenuti con metodi grafici diversi. Una linea mediana pone in relazione le diverse rappresentazioni e allo spettatore spetta il compito di ricomporre la serie frammentata dai limiti dello schermo, 'memorizzando' quanto appena visto e ricongiungendolo con quanto ancora da vedersi.¹¹ Poiché il video e il pannello grafico erano stati allestiti in-

¹¹ Un altro aspetto fondamentale e spesso sottovalutato è quello dell'accompagnamento musicale, che in questo caso era stato composto dal musicista, compositore e amico Giovanni Morelli proprio in funzione del video. Cf. Parolo 2015b, 85-113.

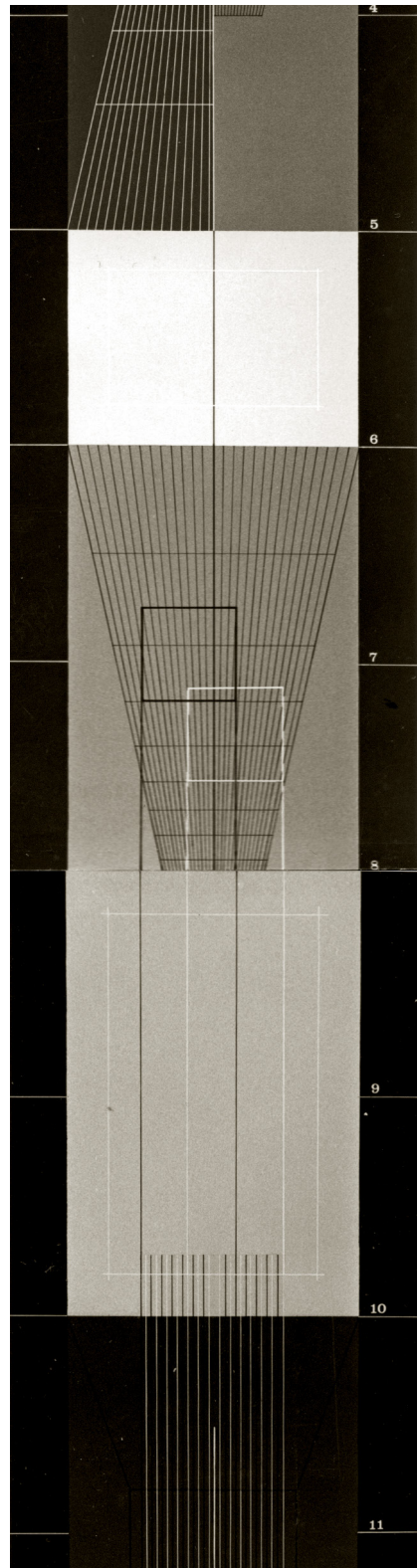


Figura 5
Guido Sartorelli, *Proporzione alla memoria*. 1975.
Tecnica mista, tempera industriale, china, trasferibili su tela
applicata su telaio di legno, 331 x 42 cm.
Collezione Guido Sartorelli

sieme negli spazi del Centro Attività Visive, si è scelto, nel reenactment, di affiancarli nuovamente anche se questo non era stato previsto durante la mostra torinese del 1980. In questo modo però si è potuto porre in rilievo la tecnica produttiva, la ricerca artistica di Sartorelli e l'importanza di un approccio multidisciplinare per l'analisi delle opere in video.

Un altro problema che si è posto durante il recupero del fondo video del Centro Video Arte e la fase di progettazione del reenactment ha riguardato l'impossibilità di reperire le opere, com'è accaduto nel caso del video *Rito al grande fiume* (1976) di Lorenzo Lazzarini.¹² Per lo studio si è reso quindi fondamentale disporre della documentazione paratestuale in forma di testi scritti (sinossi, testimonianze dell'artista o di altri), grafici (storyboard, disegni, progetti) o fotografici (still da video, foto di *backstage*). Confrontando la descrizione dell'opera da parte di Janus nel catalogo della mostra del 1980 e la documentazione fotografica del Centro Video Arte conservata presso le Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea è stato possibile identificare alcuni *stills* (fotogrammi) del video di Lazzarini insieme a quelli ritrovati in archivio e provenienti dalle altre opere in mostra.¹³ Durante le scelte allestitivo, in assenza dell'opera, si è scelto di mostrarne i fotogrammi, per rendere conto così di quanto andato perduto e allo stesso tempo per emulare le modalità allestitivo dell'epoca. Per quest'ultimo motivo si è scelto, inoltre, di aggiungere agli still di *Rito al grande fiume* anche quelli ritrovati in archivio e provenienti dalle altre opere in mostra.

L'intervento di preservazione ha fatto emergere il caso di un'opera che era originariamente costituita da tre diversi video sebbene, presumibilmente, durante la mostra del 1980 ne sia stato esposto solo uno in forma monocolore. Si tratta di *s* (1977) [fig. 6], che nasce come una sorta di *happening* da un'idea di Bonora, Ansaloni e Grandi al fine di far fronte a un improvviso cambiamento di programma durante le attività svolte alla Sala Polivalente di Palazzo Massari a Ferrara, sede di diverse manifestazioni (Parolo 2015b, 85-113). Non volendo deludere il pubblico arrivato per assistere a un evento poi cancellato, la direttrice e i tecnici del Centro decisero di volgere l'obiettivo verso i presenti inconsapevoli. Si coprirono i gradini della sala - costringendo così le persone a rimanere in movimento - e si allestì il palco con una copia di una statua classica e con alcuni pannelli fotografici. Dietro di essi, in alto, sul palco, in direzione della statua e al suo interno, furono nascoste tre telecamere. Gli spettatori furono fatti entrare e si disse loro di aspettare lì. Per mezz'ora - la durata dei *tapes* - le telecamere registrarono le reazioni dei presenti che, in un primo momento, si diressero in massa a osservare la statua, poi i pannelli fotografici e che infine si volsero

¹² Nonostante sulla custodia di uno dei nastri appartenenti al fondo fosse riportata la presenza dell'opera, in seguito alla digitalizzazione del contenuto si è constatato che l'opera non era registrata all'interno, probabilmente perché sovrascritta; non è stato inoltre possibile recuperare una copia dallo stesso artista per irreperibilità dello stesso. Cf. Parolo 2015b, 85-113.

¹³ Janus 1980, 33: «una bianca figura avanza lungo il greto d'un fiume - che è il Po Ferrarese - cinto in lontananza da alberi e da scarse nuvole. [...] Lazzarini [è, N.d.A.] davanti alla natura nel più assoluto silenzio - il video non ha musica. Una tunica lo copre svolazzante nel vento. Distende per terra un lenzuolo, cosparge tutto intorno la sabbia con benzina a cui dà fuoco. [...] Colloca a terra una lastra di vetro sul lenzuolo bianco dopo averlo passato sulla fiamma come a sottolinearne la trasparenza. [...] L'autore assume spesso atteggiamenti ieratici, contemplativi. [...] Si allontana dal luogo [...] cammina nelle acque (non sulle acque), vi colloca la tavoletta di legno che affida alla corrente, inginocchiato nel fiume».



Figura 6 Lola Bonora, *Respectable people*. 1977



Figura 7 Greta Alegre Sarfaty,
Evocative Recollections. 1979

indietro, verso l'uscita.¹⁴ Data l'importanza dei video per la documentazione dell'evento e in virtù della stretta relazione tra due delle tre registrazioni emerse,¹⁵ in occasione del reenactment si è scelto di trasmetterle entrambe su monitor adiacenti in sincrono, al fine di evidenziarne il rapporto e la dimensione complessa che va oltre la forma monocanale e che si manifesta in modalità installativa.

La scelta di esporre *Respectable People* apre la serie di problemi già trattati nella prima parte di questo saggio e relativi alla definizione di 'videoarte'.¹⁶ Com'è stato possibile definire 'opera' i video e l'happening ideati non da artisti ma dagli stessi tecnici e dalla direttrice del Centro Video Arte? In modo diverso, la stessa difficile definizione riguarda anche altri video esposti come 'opere' durante la mostra del 1980. Se, infatti, nonostante le rispettive scelte linguistiche, è chiaro che l'artisticità nei video di Sartorelli e di Plessi si situa 'dentro' e non 'fuori' dallo schermo televisivo, nel caso del video *Biondo veneziano* (1978) [fig. 7] di Klara Kuchta è più difficile dare un valore di 'opera' a ciò che si osserva: con un lungo piano sequenza si registra una performer intenta a tingere di 'biondo veneziano' la chioma di un'altra performer (si tratta di un'antica tecnica di colorazione dei capelli tipica del territorio lagunare). Dal catalogo di Torino si deduce che è la stessa artista a chiedere all'operatore di muovere la telecamera attorno alle performer con un andamento a spirale; questo spinge a pensare che il video abbia a tutti gli effetti valore di 'opera' e tale Janus l'ha considerata, visto che l'ha inserita nella sezione *Videoarte*. Nel catalogo della mostra *Venezia-Revenice* (1978) - manifestazione durante la quale viene realizzato - *Biondo veneziano* è invece classificato come performance e non viene fatto nessun riferimento al video che per questo sembra aver avuto una funzione meramente documentaria (Restany 1978). Lo stesso problema riguarda molti altri casi in cui i video sono stati realizzati a partire da happening e performance, ma

¹⁴ I video sono incompleti dell'audio, anche se nel catalogo di Janus si parla di un sottofondo musicale in filodiffusione: cf. Janus 1980, 35.

¹⁵ Dei tre video registrati nel 1977 sono emersi solo due video provenienti dalle prime due postazioni, manca la parte ripresa dall'interno della statua: Parolo 2015b, 85-113.

¹⁶ Si veda § 2, *infra*.



Figura 8 Claudio Cintoli, *Il filo di Arianna*. 1974



Figura 9 Armando Marocco, *Sconcerto*. 1976

che tuttavia vengono selezionate da Janus in qualità di 'opere', come *Il filo di Arianna* (1974) [fig. 8] di Claudio Cintoli, *Il gioco dell'oca* (1975) di Maurizio Bonora, *Sconcerto* (1976) [fig. 9] di Armando Marocco, *Vive* (1978) di William Xerra e *Venezia è un'illusione cosmica* (1978) di Nanda Vigo.

Viceversa l'artista Federica Marangoni ha posto criticamente a tema e all'attenzione delle curatrici della mostra del 2015 la distinzione tra 'videoarte' e 'documentazione' rispetto a una delle versioni della sua opera intitolata *Box of Life*.¹⁷ Quest'ultima nel catalogo della mostra curata da Janus è definita infatti come azione o 'performance', eppure l'opera-documento presenta caratteri non dissimili da *Biondo Veneziano* (1978) [fig. 10] o da *Evocative Recollections* (1979) [fig. 7] di Gretta Alegre Sarfaty (Parolo 2015b, 85-113).

A chiudere il percorso espositivo e 'riflessivo' della prima sala e al fine di sottolineare l'importanza della documentazione 'paratestuale' non solo per l'intervento di preservazione, ma anche più in generale per lo studio delle opere e per ricostruirne la storia produttiva, espositiva e conservativa, si è scelto di allestire al centro della prima sala anche due teche dedicate ai materiali d'archivio. La prima, a destra, illustrava i documenti (corrispondenze, dépliant, bozze di stampa) relativi alla storia del centro negli anni Settanta; la seconda, a sinistra, era invece corredata di documentazione proveniente sia dal fondo documentale delle Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, sia dagli archivi degli artisti coinvolti, nei quali erano stati individuati disegni preparatori, storyboard, corrispondenza...

La seconda sala di Palazzo dei Diamanti è stata invece allestita non in funzione del reenactment ma a scopo didattico, al fine di illustrare l'intervento di preservazione. Si è scelto da un lato di realizzare un pannello che mettesse in luce il protocollo adottato dal Laboratorio La Camera Ottica, dall'altro di predisporre un monitor con le opere *Viaggio di la Rose* (1975) ed *Essence* (1975) restaurate digitalmente in collaborazione con gli autori Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian. I video sono stati quindi esposti due volte, la prima all'interno della sala del reenactment privi dell'intervento di restauro, la seconda come documenti delle potenzialità di un protocollo

¹⁷ L'opera viene presentata sia alla Sala Polivalente nel maggio del 1978, sia a Palazzo Grassi nel contesto della mostra *Venezia/Revenezia*, cf. Restany 1978; Magri, Bonora 1995.

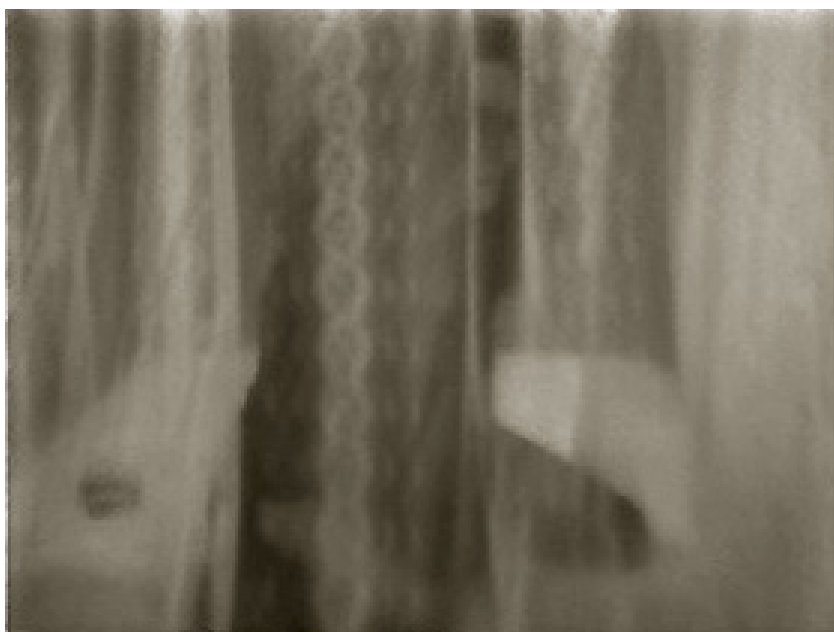


Figura 10 Klara Kuchta, *Biondo veneziano*. 1978

che coinvolga gli artisti, approfondisca gli aspetti testuali e intervenga su quelli materiali delle opere distinguendone gli errori (dovuti ai limiti tecnologici nella fase di produzione e *editing* del video), le modifiche/errori (in fase di copiatura dei nastri) e i guasti (dovuti al decadimento del supporto).

La seconda sala, inoltre, presentava due teche predisposte per documentare l'apparato tecnologico usato per la produzione delle opere allestite. In questo modo si portava a evidenza: la distanza tra le tecniche analogiche dell'epoca e quelle attuali digitali, con le conseguenti implicazioni sulle pratiche produttive, espositive e conservative; il rischio che in assenza di un'attenzione specifica ai supporti originali - soprattutto in sede espositiva - il pubblico (e in particolare a quello 'nativo digitale') non riconosca la complessità insita nel recupero, nella preservazione, nel restauro e nel riallestimento di opere in video.

A chiudere il percorso espositivo, comunque libero, si è scelto di predisporre un ultimo monitor con due registrazioni, entrambe rappresentative del 'dibattito sul video' che ha accompagnato la produzione negli anni Settanta. Una consisteva nella seconda parte della documentazione della Tavola Rotonda tenutasi durante il Third Open Encounter on Video (1975) a testimoniare il contesto sociale, culturale e politico in cui si è situata la produzione ferrarese. L'altra, *ABCVideo* (1978), non era stata allestita durante la mostra/rassegna di Torino perché, essendo stata realizzata alla galleria del Cavallino di Venezia (gennaio-febbraio 1978),¹⁸ non faceva parte della produzione del Centro Video Arte. Si è ritenuto tuttavia fondamentale presentare questo documento in occasione del reenactment perché esemplificativo

18 Cf. Parolo 2015a, 59-72; Marangon 2004.

del passaggio tra anni Settanta e Ottanta e delle riflessioni di Bonora, Ansaloni e Cosua – uno degli artisti più legati al Centro Video Arte – sulla (tropa) eterogeneità delle opere video. Bonora spiega che *ABCVideo*

non vuole essere una critica a tutta la produzione fin qui conosciuta, bensì un invito ad operare un'analisi [...] scientifica [e ad aprire, *N.d.A.*] un dibattito vero e proprio [...] per verificare il grado di comunicazione e di informazione corretta che si riesce a fare con un mezzo tanto tecnologicamente avanzato ma, a parer mio, usato troppo spesso secondo schemi viziati dalla cinematografia. (Janus 1980, 126)

Bibliografia

- Barilli, R.; Trini, T.; Calvesi, M. (a cura di) (1970). *3a Biennale internazionale della giovane pittura, gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni = Catalogo della mostra* (Bologna, EBMA, 31 Gennaio-28 Febbraio 1970). Bologna: Alfa stampa.
- Barilli, R. (a cura di) (1978). *La performance oggi. Settimana internazionale della performance = Catalogo della mostra* (Bologna, Galleria Comunale di Arte Moderna, 1-6 giugno 1977). Bologna: La Nuova Foglio.
- Berger, R.; De Sanna, J. (éds) (1974). *Impact Art, Video Art '74. 8 Jours video = Catalogo della mostra* (Losanna, Musée des Arts Décoratifs). Losanna: Musée des Arts Décoratifs.
- Bonito Oliva, A. (a cura di) (1974). *Contemporanea = Catalogo della mostra* (Roma, Parcheggio di Villa Borghese, Incontri Internazionali d'Arte, novembre 1973-febbraio 1974). Firenze: Centro Di.
- Bordini, S. (1995). *Videoarte & Arte. Tracce per una storia*. Roma: Lithos.
- Dubois, P. (2011). *La question vidéo: entre cinéma et art contemporain*. Crisnée: Éditions Yellow Now.
- Fagone, V. (a cura di) (1980). *Camere incantate. Video, cinema, fotografia e arte negli anni '70 = Catalogo della mostra* (Milano, Palazzo Reale, 15 maggio-15 giugno 1980). Milano: Cordiano.
- Glusberg, J. (ed.) (1975). *Third International Open Encounter on Video = Catalogo della rassegna di video a cura del CAYC e del Centro Video Arte* (Ferrara, Centro Video Arte, 25 maggio-29 febbraio 1975). Buenos Aires: Center of Art and Communication.
- Glusberg, J. (a cura di) (1979). *The Art of Performance = Catalogo della rassegna* (Venezia, Palazzo Grassi, 8-12 agosto 1979). Icasa: New York University.
- Giaccari, L. (1975). «È nata l'arte dell'era televisiva. Veni, Video. Vici?». *Bolaffi Arte*, 49, 77-81.
- Janus (1980). *Videoarte a Palazzo dei Diamanti Ferrara 1973/1979 = Catalogo della mostra* (Torino, Foyer della Camera di Commercio, aprile 1980). Torino: Novalito.
- «L'altro video, incontro sul videotape» (1973). *Quaderno informativo*, 44 (Pesaro, 9 Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 12-19 settembre 1973).
- Lischi, S. (2001). *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*. Venezia: Marsilio.
- Magri, L.; Bonora, L. (a cura di) (1995). *Centro Video Arte 1974-1994: Videoarte, performance, partecipazioni*. Ferrara: Gabriele Corbo.
- Marangon, D. (2004). *Videotapes del Cavallino*. Venezia: Edizioni del Cavallino.
- Mari, C. (2017). «Arte e televisione negli anni Settanta. Un esempio di intervento negli spazi della programmazione scolastica della RAI: l'happening di Fabio Mauri *Il televisore che piange*». Casero, C.; di Raddo, E.; Gallo, F. (a cura di), *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società anni Settanta*. Milano: Postmedia Books, 59-69.
- Parolo, L. (2015a). «Il centro Video Arte, la Galleria del Cavallino e art/tapes/22». Saba, Vorrasi, Parolo 2015, 73-81.
- Parolo, L. (2015b). «Schede delle opere». Saba, Vorrasi, Parolo 2015, 73-81.
- Parolo, L. (2017). «Le fonti, i metodi e le narrazioni della storia della video arte in Italia negli anni Settanta. La Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura, gennaio '70». *Sciami/Ricerche*, 2, 86-110.

- Parolo, L.; Sasso, G. (2015). «Il protocollo di video-preservazione del fondo Centro Video Arte di Ferrara e il restauro digitale dei video *Viaggio di La Rose* ed *Essence* di Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian». Saba, Vorasi, Parolo 2015, 70-85.
- Restany, P. (a cura di) (1978). *Venezia. Revenice. Ambienti sperimentali/Environmental Conference = Catalogo della mostra* (Venezia, Palazzo Grassi, luglio 1980). Venezia: Palazzo Grassi.
- Saba, C.; Vorrasi, C.; Parolo, L. (a cura di) (2015). *Videoarte a Palazzo dei Diamanti 1973-1979. Reenactment = Catalogo della mostra* (Ferrara, GAMC, 26 settembre-18 ottobre 2015). Ferrara: Fondazione Ferrara Arte Editore.
- Saba, C.; Parolo, L. (2015). «Videoarte a Palazzo dei Diamanti 1973-1979. Lola Bonora e Carlo Ansaloni in conversazione con Cosetta G. Saba e Lisa Parolo». Saba, Vorrasi, Parolo 2015, 43-58.
- Schum, G. (1972). «Video-nastri». *36a Esposizione Biennale Internazionale d'Arte = Catalogo della mostra*. Venezia, 31-4.
- Silj, A. (1979). *Video '79 Video-The First Decade Dieci Anni di Videotape = Catalogo della mostra* (Roma, Museo del Folklore Romano, 8-24 maggio 1979). Roma: KANE Editore.
- Trini, T. (1970). «Telemuseo». *Domus*, 488, 49-51.
- Valentini, V. (a cura di) (2003). *Le storie del video*. Roma: Bulzoni.
- Valentini, V.; Saba, C. (a cura di) (2016). *Medium senza Medium. Cannibalizzazione e amnesia: il video degli anni '90*. Roma: Bulzoni.
- 35ª Esposizione Biennale Internazionale d'Arte* (1970) = *Catalogo della mostra* (Venezia, 24 giugno-25 ottobre 1970). Venezia.

The Artist in Present. Il reenactment come pratica curatoriale e azione d'artista

Stefania Portinari

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Reenactment as curatorial practice or re-presentation of performances is a much-debated issue. Between the 1990s and the 2000s a particular increase in these interests led critics and scholars to deal with the re-staging of famous exhibitions – such as *Live in Your Head. When Attitudes Become Form* – or re-performances of artists active in the 1960s and 1970s. Through case studies, such as certain episodes at the Venice Biennale or Yoko Ono and Marina Abramović's actions, this essay compares opinions and issues, and is an attempt to examine if reenactments are truly creative acts or just 'a parody'.

Keywords Reenactment. Performance. Magiciens de la Terre. When Attitudes Become Form. Venice Biennale. Harald Szeemann. Germano Celant. Renato Barilli. Yoko Ono. Marina Abramović.

Esercizio pratico di re-immaginazione, messa in scena, allestimento e vivificazione del passato, il reenactment come termine e come pratica nasce in ambito anglosassone, con pretese storico-*educational* che non esulano anche da intenzioni di intrattenimento, per ricreare nel presente momenti storici o eventi legati all'ambito militare, come famose battaglie o parate in costume ma che, per l'apporto teatralizzato, alcuni studiosi legano persino a situazioni invero più vicine alla realizzazione di *tableaux vivants* in abiti 'all'antica', come le foto pittorialiste di Julia Margareth Cameron.¹

Non si tratta dunque di ripristinare una singola opera d'arte perduta o di autorizzarne un rifacimento, come per certe creazioni delle avanguardie riattivate in seguito a ricostruzioni autorizzate come i *Proun* (1919-27) di El Lissitzky, le maquette del *Monumento alla Terza Internazionale* (1917) di Vladimir Tatlin o i *ready-mades* voluti dallo stesso Marcel Duchamp (Grazioli 1993; Kamien-Kazhdan 2018, 243-6) o di situazioni in cui gli artisti

¹ Cf. Rex 1977; Arns, Horn 2008; Magelssen 2014; Morgan 2010 e Agnew, Lamb, Tomann 2019; sull'intento di realizzare un reenactment del pensiero degli uomini del passato come teorizzato dallo storico e archeologo inglese Robin George Collingwood (1889-1943), cf. Dray 1995.

acconsentono a 'riparare' o totalmente sostituire alcune parti, ad esempio per lavori del *nouveau réalisme* o dell'arte povera, oppure di citazionismo o reinvenzioni con apporti digitali,² ma di un processo di reificazione complesso che si avvicina a quanto avviene al cinema col *remake* (Balsom 2013) e ambisce a riproporre una mostra o più spesso una performance, ambito nel quale si ha probabilmente l'impatto più impressionante – come evidenzia Rebecca Schneider (2011), pioniera negli studi di tale settore – ma che riguarda anche l'architettura con edifici o parti di essi ricostruiti in scala 1:1 (Mannell 2006, 29-42).

Se, per quanto concerne il riallestimento delle mostre, capostipiti eccentrici di questo fenomeno nel cercare di rievocare sensazioni e percezioni possono essere considerate le *period rooms* di ambito ugualmente anglosassone (Bertolone, Biggi, Gavrilovich 2015) – un'area nella quale peraltro questi fenomeni hanno più larga e primeva accoglienza – o i musei allestiti con approccio storicista tra fine Ottocento e primi Novecento, questa pratica come esercizio di studio e di ricerca scientifica, di indagine critica e di 'invenzione in astratto' è invece ovviamente ampiamente praticata nella storia della critica d'arte, della ricezione del gusto e degli *exhibition studies*. La pratica curatoriale del reenactment però a fini non solo di mera riconsiderazione storica eseguita da storici dell'arte e critici con valenza di confronto anche estetico, quanto piuttosto con un apporto di riappropriazione curatoriale e talora reinterpretazione, è una procedura che ha visto un significativo intensificarsi tra anni Novanta e primo decennio del Duemila, che vira ora più a riflessioni postcoloniali o femministe.

Si verificano inoltre non solo casi in cui sono sottese intenzioni filologiche, come quelli attivati da molte università americane fin dagli anni Ottanta e segnalati già da Rosalind Krauss in testi fondanti come *The Originality of the Avant-Garde. A Postmodern Repetition* (1984), ma congiunture complesse addirittura di *mise en abyme*, come in occasione delle riflessioni compiute venticinque anni dopo l'allestimento di quella che è stata definita una 'esposizione manifesto', *Magiciens de la Terre* curata da Jean-Hubert Martin al Centre George Pompidou e alla Grande Halle de la Villette a Parigi nel 1989, in cui su 113 artisti – tra nomi noti come Barbara Kruger, Louise Bourgeois, Christian Boltanski e Marina Abramović – una cinquantina erano originari da Haiti, Zaire, Papuasias, Tibet, Madagascar e Nuova Guinea, rivelando un panorama d'arte molto sconosciuto. Nel 2014 infatti *Magiciens de la Terre ou la Naissance de l'Art Mondialisé* non si è configurato come un effettivo reenactment, ma nelle forme di una mostra di documenti e taccuini di viaggio prodotti al tempo dai commissari coinvolti, con video e fotografie anche di riproduzioni di opere allora allestite, accompagnate inoltre da un convegno per indagare come siano state recepite quelle che sono state chiamate le «culture invisibili» portate all'attenzione in tale occasione, ed è significativo che sia stata strutturata in tale modalità da una docente universitaria di storia, Annie Cohen-Solal, che ricopriva il ruolo di commissaria generale delegata all'operazione, e non dal primevo curatore (Cohen-Solal, de Rubercy 2014).

La pratica delle 'ripetizioni' delle mostre e delle performance pone però delle questioni etiche e procedurali anche se eseguita dal loro stesso

² Su *remix*, *crowdsourcing*, modelli *open source*, *hacking* e nuove tecnologie cf. *Reff. Roma-Europa Fake Factory. La reinvenzione del reale attraverso pratiche critiche di remix, mashup, ri-contestualizzazione, reenactment* (2010), in particolare i contributi critici di Valentina Tanni e Stefano Coletto; sul citazionismo postmodern cf. Bois et al. 1986.

curatore o artista, come avviene quando un'opera d'arte è restaurata non da un professionista ma dallo stesso creatore, una evenienza che apre alla concreta possibilità che essa non risulti poi ripristinata com'era, ma trasformata in qualcosa d'altro, qualcosa di nuovo che aggiunge all'espressione originale delle istanze legate al momento che l'autore stesso sta vivendo in quella specifica 'altra' sua età e nel contesto in cui si trova a operare e che può risultare, a seconda delle posizioni critiche, un tradimento o un'aggiunta di valore, comunque una nuova interpretazione. Nel reenactment di processi performativi è più probabile riscontrare la regia degli artisti che li hanno originariamente ideati, anche pur delegando a studenti o a persone altre quello che fu il loro ruolo operativo di corpo 'agente', quando alcuni mitici episodi della neoavanguardia vengono prelevati dalla memoria e trasferiti decenni dopo in contesti istituzionali, museali o accademici (cf. Conwell 2012, 201-10; O'Doherty 1986, 87). Per il riallestimento delle mostre invece è interessante e disturbante insieme la questione che si pone quando un altro curatore o uno storico dell'arte si introducono nel cantiere esperienziale e mentale di un altro curatore, corteggiando il rischio di una «ambivalent appropriation», invocando il paradosso della ripetizione che Arthur Danto esprime in *Art After the End of Art* (1993, 62-9) laddove, evocando una frase di Karl Marx che cita Hegel nel punto in cui dichiara che ogni grande fatto storico si ripete due volte, uno come tragedia e uno come farsa, auspica che la ripetizione sia sempre solo una necessità storica piuttosto che una rievocazione farsesca, dato che non crede nelle ripetizioni storiche (cf. Godfrey 2007, 140-72).

La storia della Biennale di Venezia ci offre dei casi aurorali di reenactment parziali e spuri, che riguardano soprattutto delle singole opere, seppur complesse, e dei contesti storico-artistici: dopo che nel 1968 alla mostra *Linee della ricerca* era stato ricostruito l'*Ambiente* di Fontana del 1949, nel 1970 per la sezione *Proposte per una esposizione sperimentale* curata da Umbro Apollonio e Dietrich Mahlow accanto alle opere originali vengono proposte alcune installazioni delle avanguardie e opere cinetiche quali il *Modello del monumento per la Terza Internazionale* (1920) di Tatlin proveniente dal Museo di Arte Moderna di Stoccolma, che l'ha ricostruito nel 1968; il *Modulatore della luce e dello spazio* (1921-30) di Moholy-Nagy ricreato per questa occasione grazie all'autorizzazione della vedova Sybil Moholy-Nagy su intervento di Thomas Messer, direttore del Guggenheim Museum di New York, dopo la richiesta di Apollonio; un progetto di El Lissitzky, tra vari suoi altri, con un ambiente per mostre di Hannover (1927-28) e una replica del 1961 di *Rotor* (1920) di Duchamp. Nel 1976 con *Ambiente/Arte* di Germano Celant vengono poi poste in essere opere ambientali storiche, tra gli altri, di Kandinskij, El Lissitzky, Balla, Mondrian, Arman, Klein, assieme a quelle di tredici contemporanei realizzate *site-specific* (Portinari 2018) e il critico genovese avvia quella che diverrà una sua pratica curatoriale peculiare.

L'episodio della mostra *Opera o Comportamento* alla Biennale del 1972, curata da Francesco Arcangeli e Renato Barilli, l'uno per la parte pittorica e l'altro per quelle ricerche che possono essere intese anche come gesto o processo che conduce alla realizzazione dell'opera, dà inoltre la rara opzione di un reenactment eseguito dal curatore stesso, esplicitato in questo volume in prima persona da Barilli con il compimento di *Comportamento. Biennale di Venezia 1972. Padiglione Italia 2017* al Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato nel 2017. E proprio lo scandalo più tuonante dello scomparto *Comportamento*, l'operazione folgorante di Gino de Dominicis che a sua volta

ha avuto varie filiazioni successive inscenate sia dallo stesso artista che in versione postuma (come pure *Esposizione in tempo reale* di Franco Vaccari presente in quella medesima sezione),³ ha dato origine a un video girato in quei giorni da Gerry Schum (che già esponeva con una mostra nella sala a fianco), quasi a compensazione della chiusura della stanza dell'italiano dopo le proteste per 'l'esposizione' del ragazzo con sindrome di Down, che il 25 giugno 1972 riapre vuota, con solo un monitor che proietta questa *Terza soluzione di immortalità. Gino De Dominicis vi vede*, in cui l'artista guarda fisso nella telecamera per 27 minuti, accompagnato dalla didascalia: «De Dominicis is present, he is just looking».

Otto anni dopo, nel 1980, Barilli scrive un testo visionario intitolato *Irreversibilità della Performance*, in occasione del festival *Perfor/mance. Settimana della performance art americana* curato con Pamela Zulli, che ne è la proponente principale, oltre a Francesca Alinovi, Jane Bell e Rossella Bonfiglio, presso il teatro Affratellamento di Firenze dall'1 al 6 marzo, dove agiscono Laurie Anderson, Chris Burden, Julia Heyward, Paul McCarthy e Martha Wilson & Disband. «Quale significato, quale peso culturale ha oggi la performance? Mantiene essa una sua attualità?» si domanda: sebbene il pubblico talora si senta «offeso» da certe sue caratteristiche, in primis quella della «perdita di aura, di sacra distanza che essa comporta, la pretesa di far scendere l'arte tra noi», essa «è un'attività del tempo piuttosto che dello spazio» connotata da immediatezza e povertà, e la intende dunque come «un capitolo, o un paragrafo della più vasta impresa globale di recupero del corpo». Sebbene alcuni critici giudichino quelle istanze sorpassate, cadute in prescrizione a causa dell'irrequieto succedersi delle mode, gli pare che invece pur all'interno di nuovi trend globali resistano delle «microonde o onde di assestamento» provenienti da quelle esperienze e che dopo un tempo di concettuale e poi di adozione di mezzi tecnologici come foto e video e poi in quel momento presente nel mezzo del ritorno del colore e della pittura, resistano ancora quei valori perché «in ogni caso la scoperta della dimensione performativa appare, per l'umanità, e per lunghi anni a venire, come una scelta irrinunciabile» (Barilli 1980, 11-13) che porterà infatti a una sua prepotente riaffermazione negli anni Novanta, con nuove istanze, e a rafforzare la pratica del reenactment.

Una circostanza eclatante in cui è stata 'esposta un'esposizione' è stata la riproposizione di *Live in Your Head. When Attitudes Become Form. Works - Concepts - Processes - Situations - Information* curata da Harald Szeemann a Berna nel 1969 nelle forme di *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* presso la sede di Venezia della Fondazione Prada, con la direzione di Germano Celant nel 2013. La chimerica mostra della Kunsthalle di Berna (che prevedeva come sede anche una scuola posta di fronte all'edificio) con la presenza degli artisti della process art, così dirompente e fondante nel *modus operandi* curatoriale, nell'allestimento e anche nella composizione del catalogo, che avrebbe dovuto rimanere aperta

³ L'azione di De Dominicis *Seconda Soluzione di immortalità* (1972), nella stanza che a sua volta aggrega anche altre azioni/opere presentate altrove in precedenza, è ripetuta alla mostra *Contemporanea* a Roma nel 1973 (col titolo *Gino De Dominicis vi vede. Terza soluzione di immortalità*) e, mancato l'artista nel 1998, alla Biennale di Venezia del 1999 a cura di Italo Tomassoni e Harald Szeemann, riallestita nel 2006 a Londra alla Frieze Art Fair da Maurizio Cattelan, Ali Subotnick e Massimiliano Gioni, tramite la loro galleria-associazione The Wrong Gallery col titolo *Second Solution of Immortality: The Universe Is Immobile* (cf. Tomassoni 2011; Barilli, Pellicari 2017); su Vaccari cf. Vaccari 1973.

dal 22 marzo a 27 aprile 1969, ma aveva chiuso già il giorno 23 aprile, si poneva come itinerante poi tra l'Haus Lange Museum di Krefeld tra maggio e giugno e l'Institute of Contemporary Art di Londra tra agosto e settembre, prevedendo quindi una mutevolezza sia nella presenza delle opere che nella loro disposizione. La ri-composizione veneziana, strutturata a seguito dei raffronti fotografici consentiti da vari archivi, da quello di Claudio Abate a quello di Harry Shunk, e dalle carte di Szeemann, ha portato a una operazione di portata grandiosa, comprensiva di complesse diplomazie con i depositari dei diritti degli artisti coinvolti, di prestiti importanti che hanno garantito opere la cui presenza era commovente per fragilità e consistenza, ma anche ad ampi tradimenti, lacune, sostituzioni in facsimile, soprattutto laddove veniva ovviamente a mancare la presenza processuale e performativa nella creazione dei lavori al tempo realizzati *site-specific* (come in *Splash Piece* di Richard Serra o *Fettecke/Fat Corner* di Joseph Beuys), nel tentativo di porre le opere come e dove erano a Berna, collocandole invece nel palazzo Ca' Corner della Regina grazie all'allestimento di Rem Koolhaas.

L'ampio catalogo è uno *statement*: ricchissimo di pagine con foto in bianco e nero dell'evento-madre, poste su fondo nero come a delineare il passato e accompagnate da mappe e dettagliate legende e schemi a spiegazione di dove fossero collocati i pezzi e se fossero o meno presenti e in che modalità di ricreazione nel reenactment, seguite a loro volta da nuove immagini a colori, nell'aspetto si offre a garanzia di una operazione filologica, risultando invero una operazione curatoriale che elenca una esposizione ricca di meraviglia come una galleria seicentesca, ma non apporta uno studio di storia dell'arte (ambito in cui invece Celant vorrebbe posizionarsi con reiterate dichiarazioni) quanto piuttosto una ipertrofia di indicazioni tecniche e una ricostruzione delle concessioni ottenute, in una serie di giustapposizioni, privo di una storiografia su come quella mostra si fosse coagulata, di una interpretazione anche relativa ai motivi di scandalo, di un giudizio a posteriori, di un approfondimento sulla ricezione critica e sui valori fondanti dell'apporto di Szeemann, risultando una operazione estetica e un cannibalismo, una appropriazione della memoria resa glamour e abbagliante dalla *location*, più che una meditata esperienza relazionale sul potere della curatela sciamanica esercitata in un luogo mesto e spoglio in quell'oramai vintage 1969 dal collega tedesco, mancato nel 2005. I testi sono giustificazioni e spiegazioni dell'operazione, ma non prevedono l'affiancamento di studiosi che con microstorie ricostruiscono il periodo e i protagonisti, come il critico attuerà invece nella sede di Milano nel 2018 con *Post Zang Tumb Tuuum. Art Life politics. Italia 1918-1943*.

Celant, in una conversazione con Thomas Demand, Rem Koolhaas, il team della Fondazione Prada e degli amici giornalisti, trascritta in catalogo, ribadisce che l'idea sia nata nel 2010 dal remake delle opere d'arte come edizioni e multipli posti in mostra a *Small Utopia. Ars Multiplicata*, tenutasi a Ca' Corner della Regina nel 2012; ma è opportuno ricordare che già in precedenza aveva seguito questo processo curatoriale alla Biennale del 1976 con la ricostruzione di ambienti quali il *Salon de Madam B* a Dresda (1926) di Piet Mondrian, il *Caffè Aubette* (1926-28) di Theo van Doesburg, *Abstrakte Kabinett* (1928) di El Lissitzky. I quesiti che Celant e la sua squadra si sarebbero posti, ovvero «come sarebbe stato possibile esporre un'esposizione?» e pensando alle mostre che hanno segnato una svolta epocale hanno scelto *When Attitudes Became Form* in quanto «esempio fondante di un nuovo linguaggio curatoriale» (*Perché e*

come? *Una conversazione con Germano Celant* 2013, 652-3), mettendo in atto un *restaging* delle opere che servisse a visualizzare anche le relazioni che si sono create tra di esse, secondo quanto Terry Smith ha definito *exhibition setting* e giustificando il suo assurgere al ruolo di Szeemann in questa operazione, che parrebbe essere stata proposta in primis da Miuccia Prada, per un «minimo carattere di condivisione autobiografica», perché il suo volume *Arte Povera* è stato pubblicato in quello stesso 1969 sia negli USA che in Europa e per essere stato invitato da Szeemann stesso a tenere «il discorso introduttivo alla mostra».

In questo suo atteggiamento curatoriale va letta piuttosto una continuità con la modalità di approccio che Giuliano Sergio (2011, 10) ha già evidenziato rispetto alla sua relazione con l'arte povera, con la teorizzazione dei principi posti nel testo *Per una Critica Acritica* che Celant pubblica su *Casabella*, di cui è redattore per l'arte, proprio in quello stesso 1969 che vede l'apparire di cataloghi apparentemente demandati ai materiali degli artisti, mentre il curatore si pone come mero registratore di eventi, tra cui quello stampato da Marcello Rumma a seguito della mostra *Arte Povera più Azioni Povere* tenutasi ad Amalfi nel 1968, quello di Szeemann a Berna composto come uno schedario, quello della mostra *Op Losse Schroeven (Situations and Cryptostructures)* allestita nel 1969 allo Stedelijk Museum di Amsterdam con testi di Piero Gilardi e Szeeman e lo stesso volume ampiamente fotografico *Arte Povera* (1969) di Celant. Il critico genovese dunque rinuncia anch'egli al giudizio critico, ma controlla in modo perentorio la modalità con cui viene trasmessa l'immagine delle opere e la creazione di un archivio, come strumenti di potere in grado di conferire un posizionamento nel nuovo sistema dell'arte. La soluzione alla crisi della critica, all'incapacità o all'impossibilità di accompagnare le opere con spiegazioni o discorsi idonei, che già aveva asserragliato i fiancheggiatori dell'arte informale e che in quel presente hanno già percepito ma sviluppano in modo differente personalità sensibili come Carla Lonzi e Achille Bonito Oliva, si risolve per lui - che aveva iniziato invece con quella sorta di manifesto *Arte Povera. Appunti per una guerriglia* sul *Flash Art* del novembre-dicembre 1967, con una scelta dunque ancora legata a una pratica dell'avanguardia che risale ai futuristi, che a loro volta nella lettura di Giovanni Lista e Scott Sheridan si rifacevano ai mazziniani del Risorgimento (Lista, Sheridan 1996) - sulla strada tracciata da Szeemann, non utilizzando più l'interpretazione ma la mera documentazione che conferirebbe obiettività alla narrazione. Si tratta però di una presunta obiettività, di una posa intellettuale con cui si esprime la loro militanza critica, perché nessuna scelta, tantomeno quella di cosa mostrare e conservare, cosa escludere, è mai neutrale.

Se il reenactment di mostre non è mai un rifacimento totale, per cause fisiologiche legate all'impossibilità di ottenere tutte le opere o per decisione curatoriale, dà comunque come risultato una mostra con dentro la memoria dell'altra, è l'esito di una ri-manipolazione ma è accomunato a quello delle performance dalla motivazione, che consiste nel miraggio di ricreare una situazione straordinaria, l'emozione che si stia assistendo a un accadimento eccezionale.

Quella che Helena Reckitt (2011, 58-63) chiama la «reenactment's resurgence», una moda che si acuisce attorno agli anni Duemila sia negli USA che in Europa, non trova sufficiente appagamento nella visione filmica di materiali storici perché a suo avviso quello che si va cercando è un legame 'affettivo' con l'evento originario, pur senza l'illusione di poterlo avere

fedelmente, ma «by staging affective relationships with historical figures and events, seeming to process them through the bodies of the living». I corpi dei viventi diventano dunque dei conduttori, rendono tangibilmente presenti situazioni che erano parzialmente esperibili solo tramite foto o video spesso deteriorati. La studiosa pone anche dubbi paradossali, come se vi sia un tempo adeguato da lasciar trascorrere prima di rimettere in scena una performance, come quando si denomina vintage un capo di abbigliamento dopo almeno 25 anni, così che si possa consentire una visione che sia uno specchio sia sul passato che sulla nostra ricezione nell'oggi, e se si possano generare nuove opere da quel che resta di una azione, come *I Miss Everyone Who Has Ever Gone Away* (1991) di Dario Robleto che consiste in un *mobile* creato con le carte di caramella provenienti da un lavoro di Félix González-Torres.

Il rischio di creare «another aesthetic trope» alberga a suo avviso in situazioni come i *Seven Easy Pieces* attuati da Marina Abramović nel novembre 2005 al Solomon R. Guggenheim Museum in New York, con le performance di Nauman, Acconci, Valie Export, Gina Pane e Beuys, che le pare sortiscano l'effetto di convertire «time-based works into tableaux vivants» per la fissità con cui sono attuati – tanto che Robert Blackson (2007, 39) li avvicina più a pose pronte per essere fotografate – incapaci di restituire la vitalità degli originali. L'attenzione eccessiva alla documentazione dell'evento, che rischia di prendere il sopravvento nei media rispetto a quelli originali, che vengono comunque interpretati modificandoli con il rischio di concretizzare anacronismi, tautologie, appropriazioni in senso freudiano piuttosto che uno spirito di omaggio sembrano più il risultato del fatto che «the ego wants to incorporate this object into itself».⁴

La performance stessa d'altronde cambia nel tempo anche quando interpretata dall'autore, come *Cut Piece* (1964) di Yoko Ono, avvenuta a Kyoto e Tokyo nel luglio e agosto del 1964, alla Carnegie Recital Hall a New York nel marzo 1965, due volte di seguito in due serate al simposio *Destruction in Art Symposium* tenutosi presso l'Africa Centre a Londra nel settembre 1966 col titolo *Two Evenings with Yoko Ono*, poi diretta da lei secondo quella che viene chiamata la 'delega della performance' demandandola ad altri, specificando che possono essere indifferentemente maschi o femmine, fino a una sua nuova interpretazione nel 2003 al Ranelagh Theatre di Parigi.

Lo storico dell'arte americano Kevin Concannon (2008, 83) evidenzia come nelle interviste rilasciate da Ono lei affermi che ha sempre avuto la consapevolezza che ogni volta il lavoro si sarebbe trasformato in qualcosa di diverso, «not from any authentic original, but from an idea into an experience, each one distinct from the others». Malgrado le interpretazioni femministe assegnate a posteriori a quel lavoro, una esegesi che lei non rifiuta e che ha integrato con gli anni nell'intento dell'opera, dichiara infatti che né nel suo intento né nelle letture dei critici del tempo era quello il messaggio perseguito, quanto piuttosto un senso di rabbia, il fatto che anche il pubblico

⁴ Si tratta dei reenactment di Bruce Nauman, *Body Pressure* (1974), che nasce però come una azione che chiede al singolo visitatore di premersi contro un muro; Vito Acconci, *Seedbed* (1972); Valie Export, *Action Pants, Genital Panic* (1969); Gina Pane, *The Conditioning, first action of Self-Portrait(s)* (1973); Joseph Beuys, *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965), oltre alla sua *Lips of Thomas* (1975) e a una sua nuova opera commissionata dal museo, intitolata *Entering the Other Side*. Ogni azione è durata 7 ore (dalle 17 alle 24) ed esse si sono svolte una dopo l'altra per 7 sere consecutive (dal 9 al 15 novembre 2005).

potesse prendere qualcosa dall'artista, non solo donare il suo sguardo all'artista, mentre nell'ultimo reenactment del 2003 compiuto come auspicio per la pace nel mondo dopo gli eventi dell'11 settembre 2001 intendeva anche agire «against ageism, against racism, against sexism, and against violence», coinvolgendo tutto il pubblico poiché nel frattempo sono mutati il contesto sociale e la sensibilità dell'artista.

Una interpretazione non femminista dei suoi lavori la dichiara anche Abramović, che trasforma la serie di ventidue performance *Nightsea Crossing* attuata con Ulay dal 1981 al 1987 in quello che è stato uno degli eventi mediatici più clamorosi degli anni Duemila, la performance *The Artist is Present* della durata di tre mesi (14 marzo-31 maggio 2010) tenutasi nel Donald B. and Catherine C. Marron Atrium del MoMA, in occasione della sua retrospettiva curata da Klaus Biesenbach. La riproposizione della posizione frontale delle due persone sedute, con un tavolo di mogano posto tra loro, poi rimosso dopo qualche settimana dalla versione al MoMA, che come altre azioni poteva sembrare un lavoro sui conflitti e le assonanze di una coppia, viene inteso dall'artista invece senza implicazioni relazionali, ma piuttosto come una sfida personale al passare del tempo, per mettere alla prova le capacità conferite da esperienze con la filosofia buddista e gli aborigeni australiani.

La mostra *Marina Abramović. The Artist is Present*, oltre a una parte documentativa con fotografie, video, oggetti impiegati nelle azioni, prevedeva anche una sezione in cui performer e danzatori operavano *live* reenactments di sue opere degli anni Settanta la cui presenza la storica dell'arte Amelia Jones (2011, 16-45) giudica controversa - collocandosi su argomentazioni affini a quelle di Claire Bishop (2012, 91-2) sull'impiego di persone altre chiamate a impersonificare quei ruoli - e in un testo che mira a dimostrare il paradosso dell'«Impossibility of Presence» contesta che sia in *Seven Easy Pieces* che in questa azione

what her recent projects expose, in spite of claims in the media to the contrary, is that there cannot be a definitively 'truthful' or 'authentic' form of the live event even at the moment of its enactment - not even (if this could be imagined) as lodged within the body that originally performed or experienced it. There cannot, therefore, be a re-enactment that faithfully renders the truth of this original event.

In un tempo che sta avvalorando un'istituzionalizzazione del recupero della storia delle performance a un livello che definisce ironicamente industriale, reclama che «what we get in the re-enactment is a willed aestheticization of the original versions». Se la tensione che si crea al momento delle performance deriva proprio dalla peculiarità della presenza di un corpo, di un evento, che si scontra con l'impossibilità di trattenerlo veramente nello spazio e nel tempo, nemmeno al momento del reenactment si può attuare il desiderio di trattenerlo il tempo, è una esperienza sempre fallimentare malgrado la ripetizione e anzi vi può essere un concorso di colpa del mercato dell'arte nello spingere a queste operazioni o un desiderio del curatore o dello studioso di assicurarsi una ottima carriera scrivendone, e incoraggia a rassegnarsi che «their ephemerality makes them forever inaccessible to full knowledge».

Mentre Abramović dichiara di credere profondamente nel potere della riproposizione della performance e che rifarla significhi anche «the only real

way to document a performance art piece» (Abramović 2007, 11), sebbene poi si affidi a una complessa registrazione documentaria per detenere un assoluto controllo della sua immagine, affidata ad esempio nel caso del MoMA alla regista Babette Mangolte (Blackson 2007, 39),⁵ e ha raccontato che da una reazione incollerita al veder ricreata per la prima volta una sua performance da cinque ragazze ad Amsterdam che avevano intitolato, in omaggio a lei, *Marina Positions* quella che era stata *Art Must Be Beautiful*, *Artist Must Be Beautiful* (1975), era subito passata all'idea che fosse «fantastico» pensare alla performance come a una musica di Mozart alla quale, pur rispettando l'originalità del pezzo, si può dare la propria interpretazione una volta chiesti i permessi (Kaplan 1999, 14).

Altri artisti invece sono contrari a questa pratica, a partire da Allan Kaprow, che per primo impiega il termine *happening* per le sue azioni, e in *The Legacy of Jackson Pollock* (1957) definisce quell'attività un'avventura che coinvolge un certo numero di partecipanti in cui non c'è distinzione tra audience e performers, ma specifica che ogni happening è unico e non può essere ricreato, sebbene questo sia invece avvenuto spesso con le sue opere, soprattutto da parte di università e accademie americane e dopo la sua morte nel 2008 siano stati creati restaging dei suoi happening in occasione della retrospettiva *Allan Kaprow: Art as Life* al Museum of Contemporary Art di Los Angeles.

Chris Burden non ha voluto che Abramović rifacesse la sua *Trans-Fixed* (1974) tra le *Seven Easy Pieces* perché essa doveva rimanere un evento unico per sempre, fermo in quel passato, perché avesse un senso o - dichiara in una intervista nel 2010 - «it becomes a parody and I think stupid» (Jones 2011, 35) e anche Ulay nel 2010 aveva dichiarato al *New Yorker*: «I don't believe in these performance revivals. They don't have the ring of truth about them» (O'Hagan 2010). Christo, interrogato sulla durata limitata dei suoi progetti, aveva ugualmente risposto: «I don't believe any work of art exists outside of its prime time, when the artist likes to do it, when the social, political, economic times fit together» (Koddenberg 2021). Christian Boltanski invece avvicina le sue opere a un concetto di ri-creazione molto praticato nei paesi asiatici, dove architetture e giardini vengono sostituiti con un diverso senso della conservazione, e confida che le sue opere possano essere rifatte da altri quando saranno danneggiate dal tempo, anche se si tratta di oggetti materiali spera che dopo la sua morte qualcuno «incarni» la sua opera, «la 'reciti', la rimetta in scena di nuovo» (Bertola 2010, 27).

Nella complicata disamina tra casi e intenzioni differenti, resta comunque preziosa l'affermazione di Robert Blackson (2007, 39):

regardless of its context, to sample from various models of constructing history, rather than a repetitive struggle of maintaining appearances, reenactment is a creative act.

⁵ Sulla questione delle strategie di documentazione cf. anche Santone 2008; il Solomon R. Guggenheim Museum possiede nei suoi *Archives* anche una *Performances and Public Programs Collection*; nell'aprile di quel 2005 a New York si è tenuto anche il convegno *Re-presenting Performance* che ha dibattuto di gerarchie tra tipologie di documentazioni che rimangono dopo le performance, anche rispetto al mercato dell'arte. Nota è la vicenda di Abramović contro il gallerista italiano Luciano Inga Pin per la vendita di fotografie delle sue performance, che pure era stato tra i primi a realizzare.

Bibliografia

- Abramović, M. (2007). *7 Easy Pieces*. Milano: Charta.
- Agnew, V.; Lamb, J.; Tomann, J. (2019). *The Routledge Handbook of Reenactment Studies*. London: Routledge.
- Arns, I.; Horn, G. (2008). *History will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der Zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance*. Frankfurt am Main: Revolver.
- Balsom, E. (2013). *The Remake. Old Movies, New Narratives*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Barilli, R.; Pellicari, G. (a cura di) (2017). *Comportamento. Biennale di Venezia 1972. Padiglione Italia = Catalogo della mostra* (Prato, Centro arte contemporanea Luigi Pecci, 7 maggio-24 settembre 2017). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Barilli, R. (1980). «Irreversibilità della Performance». Barilli, R.; Zulli, P. (a cura di), *Per/for/mance. Settimana della performance art americana*. Firenze: Comune Ufficio Arti Visive.
- Bertola, C. (2010). «Christian Boltanski. Come ci si può salvare?». *Flash Art*, 289, dicembre 2010-febbraio 2011, 34-5.
- Bertolone, P.; Biggi, M.I.; Gavrilovich, D. (a cura di) (2015). *Performing Arts Museums and Exhibitions*. Roma: UniversItalia.
- Bishop, C. (2012). «Delegated Performance: Outsourcing Authenticity». *October*, 140, 91-112.
- Blackson, R. (2007). «Once More... with Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture». *Art Journal*, 66(1), 28-40.
- Bois, Y.-A. et al. (1986). *Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*. Boston: Institute of Contemporary Art; Cambridge (MA): MIT Press.
- Cohen-Solal, A.; de Rubercy, E. (2014). «Magiciens de la terre' ou la naissance de l'art mondialisé». *Revue des Deux Mondes*, Juillet-Août, 110-21.
- Concannon, K. (2008). «Yoko Ono's *Cut Piece*. From Text to Performance and Back Again». *A Journal of Performance and Art*, 30(3), 81-93.
- Conwell, D. (2012). «Overflow: A Reinvention of Allan Kaprow's *Fluids* by the LA Art Girls». *Getty Research Journal*, 4, 201-10.
- Danto, A.C. (1993). «Art after the End of Art». *Artforum*, April, 62-9.
- Dray, W.H. (1995). *History as Re-Enactment. R.G. Collingwood's Idea of History*. Oxford: Clarendon Press.
- Godfrey, M. (2007). «The Artist as Historian». *October*, 120, Spring, 140-72.
- Grazioli, E. (a cura di) (1993). *Marcel Duchamp*. Milano: Marcos y Marcos.
- Lista, G.; Sheridan, S. (1996). «The Activist Model; or, the Avant-Garde as Italian Invention». *South Central Review*, 13(2-3), 13-34.
- Jones, A. (2011). «'The Artist is Present': Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence». *TDR/The Drama Review*, 55(1), 16-45.
- Kamien-Kazhdan, A. (2018). *Remaking the Readymade. Duchamp, Man Ray, and the Conundrum of the Replica*. London: Routledge.
- Kaplan, J.A. (1999). «Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramović». *Art Journal*, 58, 2, Summer, 6-21.
- Koddenberg, M. (2021). *Christo and Jeanne-Claude in Paris*. <https://rb.gy/wfmra>.
- Krauss, R. (1984). «The Originality of the Avant-Garde: A Postmodern Repetition». Wallis, B.; Tucker, M. (eds), *Art after Modernism: Rethinking Representation*. New York: New Museum of Contemporary Art; Boston: Godine.
- Magelssen, S. (2014). *Simming. Participatory Performance and the Making of Meaning*. Michigan: University of Michigan Press.
- Mannell, S. (2006). «Architectural Reenactments at 1:1 Scale». *Journal of Architectural Education*, 60(2), 29-42.
- Morgan, R.C. (2010). «Thoughts on Re-Performance, Experience, and Archivism». *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 32(3), 1-15.
- O'Doherty, B. (1986). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica: Lapis Press.
- O'Hagan, S. (2010). «Interview: Marina Abramović». *The Observer*, 3 October.

- «Perché e come? Una conversazione con Germano Celant» (2013). Celant, G. (a cura di), *When Attitudes Become Form: Bern 1969/ Venice 2013 = Catalogo della mostra* (Venezia, Ca' Corner della Regina, 1 giugno-3 novembre 2013). Milano: Progetto Prada Arte, 23-6.
- Portinari, S. (2018). *Anni Settanta. La Biennale di Venezia*. Venezia: Marsilio.
- Reckitt, H. (2011). «To Make Time Appear». *Art Journal*, 70(3), 58-63.
- Reff. *Roma-Europa Fake Factory. La reinvenzione del reale attraverso pratiche critiche di remix, mashup, ricontestualizzazione, reenactment* (2010). Napoli: Derive Approdi & FakePress.
- Rex, M. (1977). *Historical Explanation. Re-enactment and Practical Inference*. Ithaca: Cornell University Press.
- Santone, J. (2008). «Marina Abramović. Seven Easy Pieces: Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History». *Leonardo*, 41(2), 147-52.
- Schneider, R. (2011). *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London: Routledge.
- Sergio, G. (2011). «Arte Povera. A Question of Image. Arte Povera, A Question of Image. Germano Celant and the Critical Representation of the Neo-Avant-Garde». *Études Photographiques*, 28 novembre. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3471>.
- Tomassoni, I. (2011). *De Dominicis. Catalogo Ragionato delle opere*. Milano: Skira.
- Vaccari, F. (1973). *Esposizione in tempo reale: la fotografia come azione e non come contemplazione*. Pollenza: La Nuova Foglio Editrice.

Verifica 8+1: trent'anni di esposizioni

Per una proposta di reenactment

Marianna Rossi

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This essay illustrates the history of the exhibitions organised by the artistic group Verifica 8+1, based in Mestre (Venice, Italy) from 1978 to 2008. Among the numerous self-managed exhibitions realised over the years, the research focuses on the three major events held on the 10th, 20th and 30th anniversary to celebrate the activities of the group. The purpose of the analysis is aimed at developing a project for the reenactment of those exhibitions, based on the study of catalogues and documents of the Fondo Verifica 8+1 archive collection.

Keywords Verifica 8+1. Fondo Verifica 8+1. Archive. Collection. Reenactment. Mestre. Venezia.

Nell'aprile del 1987, all'interno dell'appartamento di una palazzina in prossimità del centro cittadino di Mestre, nella terraferma veneziana, viene allestita la prima mostra collettiva del Centro Ricerche Artistiche Contemporanee Verifica 8+1, che raccoglie i lavori degli artisti - meglio definiti come operatori estetici -, Sara Campesan, Franco Costalonga, Aldo Boschini, Maria Pia Fanna Roncoroni, Maria Teresa Onofri, Nadia Costantini, Nino Ovan, Rolando Strati. Insieme a Sofia Gobbo, impegnata nell'organizzazione e nel coordinamento delle attività, essi costituiscono i nove soci fondatori dell'associazione, formatasi nei primi mesi di quell'anno e presentata al pubblico attraverso questo 'evento pilota' che avvia una storia assai vitale e duratura, terminata nel 2008.

Come si riscontra dalla bibliografia più recente sul tema, così come da cataloghi e testimonianze documentarie prodotti dal Centro, nel corso degli anni, il sodalizio mestrino, oltre ad acquisire nuovi componenti in qualità di soci ordinari, come Renato De Santi, Celestino Facchin, Rizziero Giunti, Luciano Rizzardi, incoraggia un costante flusso di scambi e confronti con altri artisti ospitati in occasione delle mostre allestite, entrando nella vita artistica della terraferma veneziana come una realtà unica; un luogo che, come riconosce Riccardo Caldura nel catalogo della mostra *Biasi, Campesan, Munari e altri amici di Verifica 8+1* tenutasi presso la Fondazione Bevilacqua

La Masa nel 2017, «non ha paragoni in città e probabilmente nemmeno in Italia per la coerenza e la costanza con cui ha saputo mantenere nel tempo l'assetto delle proposte espositive, realizzate al ritmo di una decina all'anno, e dalla durata di circa di 3/4 settimane ognuna» (Caldura 2017, 148).

L'associazione si distingue infatti per la continuità dell'operato lungo un trentennio, comprovato dalla serrata programmazione di eventi espositivi (circa 254 in tutto) che, anno per anno, ne scandiscono il percorso, accrescendone al contempo la riconoscibilità, sia per gli indirizzi espressivi perseguiti, sia per le peculiari modalità organizzative. I membri del collettivo, così come gli altri autori che gravitano attorno a essi, pur non aderendo a linee programmatiche comuni e sperimentando in piena libertà formale e metodologica, provengono per la maggior parte da ricerche afferenti a linguaggi di matrice astratto-geometrica e neo-concreta, in cui si riverberano i più lontani antecedenti dell'astrattismo delle avanguardie russe, di de Stijl, della scuola del Bauhaus, assommata alle influenze derivanti dalle esperienze dei gruppi operativi nel campo dell'arte cinetica e programmata degli anni Cinquanta e Sessanta.

L'eredità di queste ultime vicende appare particolarmente significativa per alcuni di essi, come ad esempio Sara Campesan e Franco Costalonga che nel corso degli anni Sessanta avevano esposto al Centro operativo Sincron di Brescia stringendo amicizia con Bruno Munari, invitato a realizzare il logo dell'associazione e ospitato in occasione della prima mostra presso la sede di via Mazzini 5, dall'8 al 30 maggio nel 1978, dopo quella inaugurale dei fondatori. Ancora Campesan e Costalonga, inoltre, avevano partecipato al gruppo Dialettica delle Tendenze, attivo tra il 1964 e il 1967 attorno alla Galleria Numero in Campo Santo Stefano a Venezia, attraverso cui sembrano saldarsi i prodromi della successiva esperienza della fine degli anni Settanta.¹ Come osserva infatti Emilio Isgrò nella presentazione nell'opuscolo della mostra *Dialettica delle Tendenze*, allestita presso la Galleria Bevilacqua La Masa nel 1967, il valore del lavoro svolto collettivamente nell'ambito di questa esperienza non è fondato sull'idea di «gruppo come monolito», in cui gli operatori risultano legati a un programma comune e preventivamente sottoscritto, bensì su un «dissenso organizzato» che conduce con originalità a «uno scambio proficuo tra operatori di estrazione diversa» (Isgrò 1967). In questi aspetti, emerge la vicinanza agli indirizzi operativi verso cui si orienterà Verifica 8+1, maturati dai suoi componenti proprio a partire, tra le altre, da questa esperienza, in cui si scorge l'allontanamento dalla più rigida impostazione dei sodalizi italiani dell'arte cinetica e programmata, come ad esempio il padovano Gruppo N o il milanese Gruppo T, ormai arrivati al tramonto della loro stagione. In più, se per tali formazioni l'opera continuava a essere, sebbene «secondo rinnovate modalità operative, una produzione d'arte, più o meno aperta alla partecipazione dell'osservatore», ma «pur sempre un'opera d'arte esposta nei luoghi deputati alla sua fruizione», per il Centro mestrino, così come per le differenti realtà collettive coeve, si configurano nuovi modi e spazi d'azione.

In accordo con il clima di contestazione che anima il panorama sociale e culturale fin dal 1968, le esposizioni e le iniziative dell'associazione sono realizzate infatti in regime di autogestione - perciò di autofinanziamento -, da cui affiora con evidenza la volontà di autonomia e partecipazione sottesa

¹ Cf. in merito Cara 1965; Bianchi 2003; Cara, Montini 2017.



Figura 1
Cartolina del Centro Ricerche
Artistiche Contemporanee
Verifica 8+1.
Venezia-Mestre, Biblioteca VEZ,
Fondo Verifica 8+1

dai gruppi che andavano formandosi parallelamente in quei decenni in ambito nazionale e internazionale.²

La situazione del Centro Verifica 8+1, emergendo nell'ambiente culturale dell'entroterra veneziano per la singolare coesione di intenti finalizzati a «documentare sistematicamente le più significative esperienze artistiche realizzate in Italia e all'estero» (Viani 1981), si inserisce dunque al contempo nel più ampio contesto artistico italiano della fine degli anni Settanta,

² Cf. Meloni 2020, 174-91: esiste una capillare e fitta rete di relazioni promossa tra gli stessi collettivi, in particolare dai centri autogestiti, dimostrata da un'intensissima attività espositiva e di documentazione che, per le realtà più longeve, perdura nei successivi decenni. La 1ª Rassegna dei gruppi autogestiti in Italia, organizzata dallo Studio d'Arte Il Moro di Firenze nel corso della stagione espositiva 1979-80, testimonia ad esempio la spiccata vitalità del fenomeno. Pur rimanendo un censimento parziale delle realtà presenti sul territorio nazionale, la mostra documenta quattordici gruppi operativi in Italia: Il Cronotipo (Perugia), Il Portello (Genova), Centro Lavoro Arte (Milano), Ti.Zero (Torino), Campo Immagine (Roma), Il Brandale (Savona), Spazio Alternativo (Roma), Verifica 8+1 (Mestre-Venezia), Magazine (Prato), Teatro La Morte La Maschera (Caserta), Linea Continua (Caserta), Inter/media (Ferrara), Associazione AM (Roma) e lo Studio d'Arte Il Moro, promotore dell'iniziativa a Firenze. Inoltre, dalla pubblicazione del 1986 realizzata da Fernanda Fedi, che ha pure partecipato alle mostre di Verifica 8+1, *Collettivi e gruppi artistici a Milano. Ideologie e percorsi 1968-1985*, si ricava l'esistenza di diverse realtà collettive attive in Europa tra Francia, Germania, Spagna, Paesi Bassi e Gran Bretagna. Cf. 1ª *Rassegna dei Gruppi autogestiti in Italia* 1980; Fedi 1986.

animato da una pluralità di voci, molte delle quali provenienti tra l'altro da sodalizi che, già dall'inizio del decennio, operavano oltre i confini del sistema ufficiale dell'arte. Queste realtà, che vanno a comporre una costellazione eterogenea di situazioni vivacissime, sviluppano ricerche formali legate a differenti indirizzi e tendenze e, risultando accomunate dalla «pratica militante tesa all'intervento diretto nelle strutture del sociale», sono guidate dal proposito di coinvolgere la cittadinanza, «ritenendo che l'operazione estetica» fondi il proprio valore «all'interno di una comunicazione estesa, condivisa e democratica» (Meloni 2020, 128). Se da un lato esse lavorano ai margini dei grandi circuiti dell'arte cercando piuttosto la cooperazione degli enti locali, dall'altro, propagando l'eco sollevato dalle contestazioni destinate a mettere in crisi i modelli politici, economici, sociali e culturali del tempo, vengono osservate e accolte in occasione di rassegne di rilievo, come ad esempio la Biennale di Venezia del 1976, dove Enrico Crispolti e Raffaele De Grada curano la mostra *Ambiente come sociale*, allestita presso il padiglione italiano e destinata a mettere a fuoco, seppur in un resoconto parziale, la situazione di pratiche e linguaggi legati a una visione 'partecipativa' dell'arte.³

L'influenza di tali vicende appare altresì evidente nella genesi e nell'operato del gruppo Verifica 8+1 che, costituitosi due anni più tardi rispetto a quell'edizione della Biennale, dimostra sin da subito un forte impegno didattico, rivolto in particolare alle nuove generazioni. Questo interesse, caro ai soci fondatori che per la maggior parte erano insegnanti nelle scuole del territorio, viene coltivato cercando il rapporto diretto con il pubblico in occasione delle mostre allestite, dove era garantita la presenza degli artisti per tutta la durata dell'esposizione «così da mantenere un carattere partecipativo ed educativo» e assicurare al visitatore «la possibilità di confrontarsi direttamente con gli artisti» (Saccà 2012, 42).

La corrispondenza di questo atteggiamento con la più ampia situazione già delineata nell'ambito della Biennale del 1976 si riscontra ad esempio nel volume pubblicato in occasione dei primi dieci anni di attività, in cui Attilio Marcolli evidenzia il modo di resistere ai «processi di massificazione» del Centro, come, tra le altre, alle imperanti istanze delle nuove figurazioni o della Transavanguardia, e osserva come nel perseguire il rapporto «arte-didattica» avesse conservato «all'arte moderna la sua funzione sociale», cercando tuttavia di elevare «l'arte al ruolo di procedimento di 'educazione estetica', come fondamento indispensabile dell'educazione civile».⁴

Oltre a ciò, occorre poi tenere presente come la prospettiva di avvicinamento alla comunità perseguita dall'associazione, animata da questo sentire diffuso negli anni Settanta, risponda anche all'incerta situazione culturale della città di Mestre che, mancando di istituzioni pubbliche con funzione espositiva o museale, realizzate attraverso lunghe manovre solo a partire dalla fine degli anni Novanta, viene animata per lo più dall'iniziativa privata, di cui l'associazione Verifica 8+1 rappresenta punto di riferimento per il settore dell'arte contemporanea (Caldura 2012, 8).

³ Tra i collettivi presenti all'esposizione si annoverano: il Laboratorio di Comunicazione Militante, il Collettivo Autonomo Pittori Porta Ticinese, il Gruppo 8 marzo, il Collettivo Lavoro Uno, il Comitato Promotore Piazzetta Sesto San Giovanni (Milano); il Gruppo Salerno 75; l'Humor Power Ambulante (Campania), il Gruppo di coordinamento (Roma). Cf. Crispolti 1976; Crispolti 1977; Portinari 2018.

⁴ Si veda in merito Marcolli 1989, 6. Cf. anche Caldura 2017, 152.

Il ruolo assunto dal collettivo mestrino rispetto al panorama artistico locale, nazionale e internazionale è pertanto imprescindibile dall'attività espositiva svolta, il cui studio permette di tracciare i contatti e le relazioni mantenute negli anni e di indagare al contempo scelte, obiettivi e interessi che guidano il Centro, permettendo di collocare il relativo operato all'interno di un'epoca.

Se una trattazione esaustiva di tutte le oltre 250 mostre realizzate - senza contare quelle organizzate in sedi esterne - meriterebbe una disamina ben più ampia, con il presente affondo ci si propone intanto di analizzare le tappe fondamentali dell'intera vicenda espositiva dell'associazione, costituite dalle mostre organizzate per celebrare i decennali di attività, ovvero *8+1=10! Dieci anni alla ricerca dell'arte. Immagine, parola, musica: l'esperienza di 139 operatori italiani e stranieri* e *8+1=20! Vent'anni alla ricerca dell'arte. Immagini, parole, musica. L'esperienza di operatori italiani e stranieri*, rispettivamente tenutesi nel 1988 e nel 1999, seguite da un ultimo contributo costituito dalla pubblicazione del 2008, *8+1=30! Trent'anni alla ricerca dell'arte. Immagine, parola e musica*, in merito alle quali appare possibile formulare un'ipotesi di reenactment, ampliando gli studi su questa esperienza da una prospettiva non ancora considerata e che possa al contempo sollecitare ulteriori spunti di approfondimento a riguardo.

A tale scopo, torna utile considerare le pubblicazioni realizzate dal sodalizio in occasione di questi eventi espositivi che, come osserva Riccardo Caldura riferendosi in particolare ai volumi relativi al primo e secondo decennale, «costituiscono gli strumenti indispensabili per comprendere il percorso dell'associazione mestrina» (Caldura 2012, 8). I cataloghi in questione forniscono infatti un resoconto generale delle attività compiute nel periodo di riferimento attraverso una schedatura cronologica delle mostre realizzate in sede, elenchi delle mostre allestite fuori nei medesimi anni e contributi critici, costituendo una testimonianza non tanto dei contenuti della specifica mostra che punteggia il traguardo raggiunto, bensì del lavoro complessivamente svolto.

Da queste pubblicazioni emerge inoltre il valore attribuito all'evento espositivo inteso quale 'strumento di verifica', come si apprende ad esempio dal testo di Simone Viani nel catalogo del 1988, in cui il termine 'Verifiche' indica le mostre che attestano gli esiti delle ricerche in corso, oppure, nel contributo di Giò Ferri, che nel medesimo volume sottolinea come pure altre iniziative, quali incontri con poeti, letture, esposizioni di poesia viva e concreta, di foto-scrittura, performance gestuali o dedicate al grafismo musicale, fossero considerate «parte programmatica di un processo di verifica», a cui gli autori erano invitati a partecipare «per verificare (sovente insieme, intrecciandosi tra di loro e con le coerenti presenze artistiche dell'8+1)» l'autenticità delle ricerche, «il loro punto di relazione e realizzazione», così come «la loro proposta futuribile» (Ferri 1989, 7).

Il concetto dunque di 'verifica', chiaramente espresso sin dalla scelta del nome dell'associazione, viene assunto in quello che, come annota Nicola Cisternino, definisce il «ruolo di raccordo» del sodalizio tra «varie esperienze nei diversi territori linguistici» e, oltre a determinare un'«espressione di veridicità e di controllo», si coniuga «soprattutto con l'accadimento... con ciò che si verifica» (Cisternino 1989, 10).

Se quindi da un lato le singole mostre allestite intendono documentare le sperimentazioni in corso, dall'altro, le retrospettive allestite in occasione dei decennali rappresentano una sorta di 'verifica della verifica', attraverso

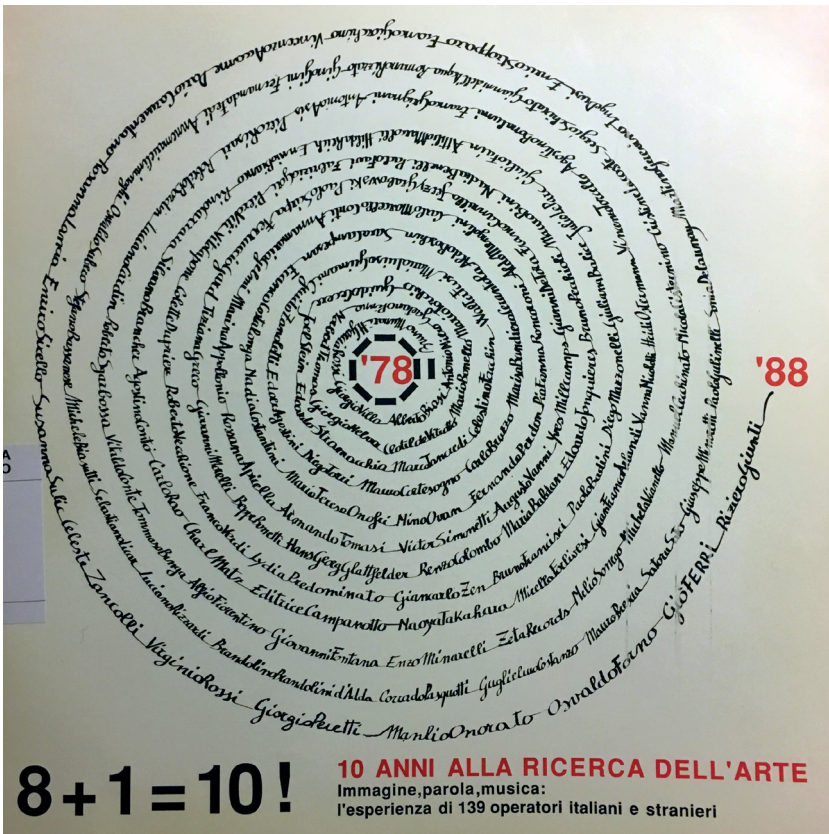


Figura 2 Catalogo della mostra 8+1=10! Dieci anni alla ricerca dell'arte. Immagine, parola, musica: l'esperienza di 139 operatori italiani e stranieri. 1988

cui l'Associazione, offrendo una panoramica delle ricerche condotte dagli operatori in quegli anni, compie al contempo una riflessione su sé stessa e sull'operato svolto.

Tra la documentazione d'archivio presente nel *Fondo Verifica 8+1* conservato presso la Biblioteca Civica di Mestre, che comprende inoltre una collezione di oltre quattrocento opere donate dagli artisti a seguito delle mostre tenute presso il Centro, si rintracciano ulteriori materiali che permettono un avvicinamento ai decennali presi in esame.⁵

Occorre chiarire che i documenti e le notizie reperite non consentono di approcciare a una restituzione completa e filologica delle mostre considerate, risalendo ad esempio a informazioni precise relative ai pezzi esposti, ma aiutano piuttosto a riscontrare la partecipazione degli artisti presenti e a dare evidenza dell'articolato programma attorno all'esposizione, accompagnata da performance, concerti, letture, nonché della ricezione degli stessi attraverso la rassegna stampa.

⁵ Cf. *Verifica 8+1.VeDo* (2012). https://www.comune.venezia.it/sites/comune.venezia.it/files/cultura/documenti/schede-cultura/VeDo_01.pdf.



Figura 3 Catalogo della mostra 8+1=20! Vent'anni alla ricerca dell'arte. Immagini, parole, musica. L'esperienza di operatori italiani e stranieri. 1999

D'altro canto, qualora risultasse anche possibile raggiungere un'effettiva ricomposizione di tutte e tre le rassegne, risulterebbe difficile portarla a compimento nella medesima occasione, considerando che, ad esempio, ciascuna di esse presentava oltre cento artisti, e dunque almeno altrettante opere. Inoltre, da un punto di vista teorico, la pretesa di una tale ricostruzione risulterebbe, forse, persino forzata se si tiene conto del fatto che le mostre riviste nel presente, come osserva Elena Di Raddo nel suo saggio *A proposito della ripetizione della Ripetizione differente: il reenactment delle mostre*, «assumono connotati differenti, attingono a una dimensione 'altra' rispetto a quella originaria» (2015, 8), trattenendo perciò, necessariamente, al di là dell'approccio storico-critico, uno sguardo a posteriori che attribuisce valori propri del momento attuale.

Appare quindi più ragionevole l'elaborazione di un progetto espositivo rivolto a testimoniare le vicende dei decennali attraverso l'ausilio e la 'verifica' dei documenti, supportato naturalmente dalla presenza delle opere, senza tuttavia la pretesa di riunire tutte quelle in mostra all'epoca, con l'obiettivo piuttosto di restituire il clima di lavoro e di interesse diffuso dall'associazione attraverso questi eventi, che possono essere riutilizzati oggi come strumento di studio.

La prima mostra retrospettiva del gruppo, *8+1=10! Dieci anni alla ricerca dell'arte. Immagine, parola, musica: l'esperienza di 139 operatori italiani e stranieri*, di cui conservano alcune foto a colori dell'allestimento, si tiene presso la sala espositiva comunale di via Einaudi 16, a Mestre, dal 20 novembre al 15 dicembre 1988 e viene presentata la mattina del giorno inaugurale dal critico Attilio Marcolli, autore del contributo in catalogo già citato, a cui si uniscono scritti di Simone Viani, Bruno Munari, Giò Ferri, Eva Viani, Nicola Cisternino, Sofia Gobbo.

Si nota come, a differenza dei consueti eventi espositivi, questa rassegna, così come poi accadrà per la successiva, viene allestita fuori dalla sede di via Mazzini per approdare a spazi cittadini più istituzionali, ottenendo tra l'altro il patrocinio del Comune di Venezia, dell'Assessorato alla cultura e del Consiglio di Quartiere S. Lorenzo, come segnalato nella brochure di invito al vernissage della mostra, su cui peraltro è segnalato il logo della Cassa di Risparmio di Venezia, probabilmente sponsor della mostra. Si apprende dunque come il 'grande' evento, rappresentando il traguardo di una «fatica decennale e ardua» e di un impegno svolto al di là delle mode e del mercato, sia riconosciuto e sostenuto come tale in città, dando prova dell'effettiva affermazione raggiunta dall'associazione già durante i suoi primi dieci anni di vita.⁶

I nomi di tutti gli espositori in occasione della retrospettiva, sebbene non sia accompagnato da un resoconto delle relative opere, si ricavano da un *Elenco degli artisti presenti in mostra*, emerso dallo spoglio dei materiali d'archivio, che si identificano con gli operatori accolti in sede nei precedenti anni di attività.⁷

Tra essi spiccano i nomi di Bruno Munari e Alberto Biasi, così come quelli di rilevanti presenze internazionali quali Julio Le Parc, Horacio Garcia Rossi, esponente del Group de Recherche d'Art Visuel (GRAV) o Oswaldo Subero, da cui si rimarca la costante attenzione alla produzione sudamericana, che vede il Centro particolarmente impegnato nei contatti con il Venezuela.

Tra la rassegna stampa in cui viene commentata positivamente l'inaugurazione della mostra e lodato il lavoro del gruppo, distintosi nel tempo per «qualità» e «serietà»,⁸ un articolo del 23 novembre pubblicato su *La*

6 Cf. M.S. (1998). «Verifica 8+1». *Il Gazzettino*, 25 novembre.

7 Venezia-Mestre, Biblioteca VEZ, Fondo Verifica 8+1, b. Foto e documenti relativi anche alle mostre dei 10 e 20 anni: *Elenco degli artisti presenti in mostra*: Marina Apollonio, Vincenzo Accame, Edoer Agostini, Arlandi Gianfranco, Maria Baldan, Giuliana Balice, M. Bandiera Cerantola, Ennio Bianco, Alberto Biasi, Beppe Bonetti, Silvano Brancher, Aldo Boschin, Mario Bonello, Roberto Bordin, Sara Campesan, Franco Costalonga, Nadia Costantini, Renzo Colombo, Luciano Cardin, Anne Marie Ciminaghi, Franco Cannilla, Nicola Cisternino, Manuel Cecchinato, Guglielmo Costanzo, Rino Carrara, Carlo Marcello Conti, Dario Carmentano, Vito Capone, Guido Cecere, Gianni Dell'Acqua, Sonia Delaunay, Colette Dupriez, Gianni De Tora, Inge Dusi, Bruno Francisci, Alfio Fiorentino, Giulio Fain, Osvaldo Forno, Walter Fusi, M. Pia Fanna Roncoroni, Fernanda Fedi, Mirella Forlivesi, Celestino Facchin, Franco Grignani, H. Georg Glattfelder, Gino Gini, Martino Gerevini, Anna Maria Gelmi, Maria Luisa Grimani, Ferruccio Gard, Rizziero Giunti, Rosanna Lancia, Julio Le Parc, Bruno Munari, Aldo Mengolini, Diego Mazzonelli, Yves Millecamps, Attilio Marcolli, Giorgio Nelva, Vanna Nicolotti, Giuseppe Minoretti, Antonio Niero, Manlio Onorato, M. Teresa Onofri, Nino Ovan, Lidia Predominato, Giorgio Peretti, Fernanda Perdon, Hilda Reich, Romano Rizzato, Horacio Garcia-Rossi, Virginio Rossi, Luigi Rossi, Luciano Rizzardi, Piero Risari, Roberto Sgarbossa, Paolo Scirpa, Nello Sonego, Rolando Strati, Oswaldo Subero, Edoardo Stramacchia, Enrico Stropparo, Sergio Schirato, Satoru Sato, Victor Simonetti, Mario Torchio, Marco Tancredi, Naoya Takahara, Armando Tomasi, Norbert Thomas, Diego Tossi, Clotilde Vitrotto, Walter Valentini, Anna Vancheri, Michela Vianello, Piero Viti, Giorgio Villa, Augusto Vanni, Roberto Vecchione, Guido Zanoletti, Celeste Zancolli.

8 M.S. (1998). «Verifica 8+1». *Il Gazzettino*, 25 novembre.

Nuova Venezia segnala più precisamente alcune opere in mostra, come una composizione nero su nero, *Frammentazione di una tripla spirale*, assai complessa di Sara Campesan; un «interessante» *Labirinto* di Maria Pia Fanna Roncoroni; l'«imponente struttura metallica» di Franco Costalonga, così come la presenza di Sonia Delaunay. Si annota poi la partecipazione dei membri di altri collettivi italiani come Mario Bonello, Mario Torchio, Giorgio Nelva e Clotilde Vitrotto del gruppo Ti.Zero di Torino, oppure, Marcello Conti, legato alla rivista *Zeta* di Udine, che realizza «curiosi dischi-oggetto». Si assommano inoltre le testimonianze del versante musicale con i disegni-spartito di Nicola Cisternino e Manuel Cecchinato, di poesia visiva, con «testi tradotti in armonie segniche» di Vincenzo Accame e Alfio Fiorentino, oltre a fotografie, ceramiche e tessuti (Facchinelli 1988).

Rispondendo alla sensibilità dimostrata fin dagli inizi dall'associazione verso le ricerche di poesia visiva e sonora e musica sperimentale, come già desumibile dal titolo della mostra, oltre alle cento opere di pittura, scultura e arte applicata, durante il periodo di esposizione viene elaborato inoltre un ciclo di iniziative per dare spazio anche a questi altri linguaggi espressivi.

Il programma dettagliato degli eventi è riportato sul medesimo dépliant di invito, in cui vengono illustrate date, orari, attività e contenuti delle manifestazioni collaterali, destinate ad animare le serate dei sabati del mese di apertura presso la sede espositiva.

Il 26 novembre è previsto un concerto su musiche degli autori Silvano Bussotti, Stefano Bassanese, Giacinto Scelsi, Nicola Cisternino, Luciano Berio, Fabio Vacchi, eseguite dai musicisti Dario Bisso (chitarra), Nicola Bulfone (clarinetto), Michele Biasutti (flauto), Roberto Barbieri (percussioni) - questi ultimi tre esponenti del gruppo Contempo Ensemble, nato a Venezia nel 1985 e composto da giovani musicisti orientati alla sperimentazione di partiture contemporanee -, e la percussionista Annunziata Dellisanti, accompagnata dal danzatore Mario De Bei, su coreografia di Ulderico Manani. Fuori programma, come rivelano le recensioni di quei giorni, è la danza su musica registrata del ballerino De Bei che avrebbe dovuto invece giocare con la partitura mentre Dellisanti suonava *Exotic Song* (1987) di Nicola Cisternino, una rappresentazione dell'acqua tuttavia non eseguita live per l'assenza della musicista ammalata, con il risultato di una performance meno convincente. Nonostante ciò, l'impegno dell'associazione nella promozione della musica contemporanea viene apprezzato con entusiasmo, proprio in virtù dell'interesse in realtà suscitato nel pubblico da tali espressioni. Della serata si conservano due emblematiche fotografie in bianco e nero: una, che ritrae De Bei mentre danza; l'altra, in cui si vedono Nicola Bulfone e Michele Biasutti mentre stanno probabilmente eseguendo *Solo* (1966) di Silvano Bussotti, un lavoro a tre strumenti per cui il Contempo Ensemble impiega flauto, clarinetto e marimba, dove, si legge ancora dallo stesso articolo, «le percussioni indiovolate e grintose dell'ottimo Roberto Barbieri si schiantano su una quantità di suoni paralleli ma non consequenziali» (Scarpa 1988).

Il successivo 3 dicembre si tiene una conferenza con proiezioni condotta da Giancarlo Da Lio dal titolo *Arte come ricerca, immagini e testimonianza*, mentre, per l'ultima data del 10 dicembre, è organizzata una serata di poesia con Brandolino Brandolini d'Adda, Giò Ferri e Carlo Rao.

La seconda mostra, *8+1=20! Vent'anni alla ricerca dell'arte. Immagini, parole, musica. L'esperienza di operatori italiani e stranieri*, realizzata dal 13 marzo al 9 aprile 1999, analogamente alla precedente raduna i lavori degli

autori che espongono presso la «piccola e preziosa galleria in via Mazzini», dall'ottobre 1988 al maggio 1998, annoverando «pittori, scultori, designers, operatori della Computer Art, di Fiber Art, ricercatori sul rapporto arte-scienza, arte-matematica», per lo più rappresentativi delle linee di ricerca astratto-concrete condivise dai fondatori del Centro, nonché esponenti della poesia visiva e dell'arte tessile. L'esposizione, che marca dunque i vent'anni di attività del Centro, è allestita presso gli spazi della neonata Galleria Contemporaneo, ricavata dal restauro dell'ex biblioteca di via Piave in piazzetta Mons. Olivotti, che aveva inaugurato nei mesi precedenti con una mostra dello scultore Alberto Viani, seguita dalla rassegna dedicata al fotografo americano Stephen Shore, ponendosi quale luogo d'elezione per l'arte contemporanea e di confronto con le esperienze internazionali. Un'intera sala della mostra è dedicata ai soci, mentre nelle altre, seppure non si riscontrino maggiori dettagli, figurano gli artisti italiani e stranieri ospitati nel tempo nella sede di via Mazzini.

Come di ricava dal positivo bilancio della pluriennale attività offerto da contributi in catalogo, l'associazione conferma anche nella sua seconda decade la capacità di rimanere fedele, come osserva Alberto Veca, ai suoi «presupposti di lavoro originali», senza tuttavia assumere una «dogmatica asserzione di principi cui uniformarsi», trovando piuttosto la «chiave vincente» nell'apertura a molteplici sperimentazioni, raggiungendo una proficua «più fantasiosa verifica della eterogeneità» (Veca 1999, 8). Ciò accade, ad esempio, nell'avvicinamento, «con entusiasmo curioso», ai «nuovi strumenti della telematica», rilevato da Francesca Brandes, che annota l'attenzione del Centro rivolta al mondo della «video-immagine, ravvivando il dibattito locale tra arte e scienza», di cui emblematica suggestione era già stata avanzata dalla Biennale di Venezia del 1986 dedicata al medesimo tema.⁹

L'attenzione del Centro per l'ibridazione dei linguaggi emerge in questo secondo decennio anche attraverso la collaborazione, specialmente per quanto riguarda i percorsi sonori, con le proposte del territorio veneziano e mestrino. A questo proposito, Nicola Cisternino nel suo testo ricorda il lavoro congiunto svolto nell'ambito del progetto *SONOPOLIS*, «un'articolata e 'nomade' iniziativa nell'ambito della musica contemporanea», prodotta da ENDAS fino al 1997, (poi dall'Associazione Sonopolis), dal Gran Teatro La Fenice, dall'Università e dal Comune di Venezia, a cui Verifica 8+1 interviene quale referente per quello che riguarda «gli aspetti visuali dell'esperienza musicale contemporanea».¹⁰

Omaggio finale dedicato alla storia espositiva dell'associazione è la pubblicazione *8+1=30! Trent'anni alla ricerca dell'arte. Immagine, parola e musica*, in cui viene riportata una sintesi delle mostre ospitate dall'associazione tra il mese di ottobre 1998 e il mese di maggio 2008. Nel testo di presentazione a cura di Sofia Gobbo, viene segnalata l'interruzione delle attività tra la fine del 1999 e l'inizio del 2001, finalizzata alla «catalogazione e l'archiviazione delle opere di pittura, scultura e oggettistica» raccolte nel corso degli anni per «porre le basi per un Archivio di Arte Contemporanea a Mestre».¹¹

⁹ Brandes 1999, 10. Cf. 42. *Esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia 1986*.

¹⁰ Cf. Cisternino 1999, 13-14.

¹¹ *8+1=30! Trent'anni alla ricerca dell'arte. Immagine parola musica. L'esperienza di operatori italiani e stranieri 2008*.

In quel momento, connotato da un clima e da una situazione artistica e culturale ormai radicalmente mutata rispetto agli inizi del 1978, come dichiara la stessa Sofia Gobbo in un'intervista a Giuseppe Saccà, il «compito di rottura» dell'associazione «era stato in parte assolto» e la città poteva godere di maggiori spazi e iniziative artistiche e culturali di carattere sia privato, sia istituzionale (Sacca 2015, 43). In accordo, dunque, con le finalità educative e didattiche sempre perseguite, le vicende dell'associazione mestrina si chiudono con il lascito in favore al Comune di Venezia dell'intero *Fondo Verifica 8+1*, avvenuto nel 2008 a seguito dello scioglimento del collettivo, quale ultimo atto di adeguamento a un tempo ancora nuovo, compiuto con l'auspicio che il 'sogno' potesse, così, continuare.

Bibliografia

- 1a Rassegna dei Gruppi autogestiti in Italia* (1980). Firenze: Studio d'arte Il Moro.
- 8+1=10! *Dieci anni alla ricerca dell'arte. Immagine, parola, musica: l'esperienza di 139 operatori italiani e stranieri* (1989) = *Catalogo della mostra* (Mestre, Sala espositiva comunale via Einaudi, 20 novembre-15 dicembre 1988). s.l.: s.n.
- 8+1=20! *Vent'anni alla ricerca dell'arte. Immagini, parole, musica. L'esperienza di operatori italiani e stranieri* = *Catalogo della mostra* (Mestre, Galleria Contemporaneo, 13 marzo-9 aprile 1999). Mestre: Verifica 8+1.
- 8+1=30! *Trent'anni alla ricerca dell'arte. Immagine parola musica. L'esperienza di operatori italiani e stranieri* (2008). s.l.: s.n..
42. *Esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia. Arte e scienza* = *Catalogo della mostra* (Venezia, 26 giugno-28 settembre 1986). Milano: Electa.
- Bianchi, G. (2003). «La galleria Numero a Venezia». Manno Tolu, R.; Messina, M.G. (a cura di), *Fiamma Vigo e 'numero'. Una vita per l'arte* = *Catalogo della mostra* (Firenze, Archivio di Stato, 7 ottobre-20 dicembre 2003). Firenze: Centro di, 108-20.
- Brandes, F. (1999). «Presenze». 8+1=20! *Vent'anni alla ricerca dell'arte. Immagini, parole, musica. L'esperienza di operatori italiani e stranieri*, 9-10.
- Caldura, R. (2012). «Per una riflessione sui linguaggi della modernità a Mestre: Verifica 8+1 (1978-2008)» *Verifica 8+1*, 1, 6-37. https://www.comune.venezia.it/sites/comune.venezia.it/files/cultura/documenti/schede-cultura/VeDo_01.pdf.
- Caldura, R. (2017). «Un centro per le ricerche artistiche contemporanee a Mestre». Granotto, G. (a cura di), *Biasi, Campesan, Munari e altri amici di Verifica 8+1* = *Catalogo della mostra* (Venezia, Istituzione Fondazione Bevilacqua La Masa Galleria di Piazza San Marco, 28 luglio-8 ottobre 2017). Vittorio Veneto: Dario De Bastiani Editore, 148-55.
- Cara, D. (1965). *Dialettica delle tendenze* = *Catalogo della mostra* (Milano, Galleria Arte Centro, 5-14 ottobre). Milano: Galleria Arte Centro.
- Cara, D.; Montini, W. (a cura di) (2017). *Da Dialettica delle Tendenze a Verifica 8+1. I protagonisti* = *Catalogo della mostra* (Lugano, The Art Gallery, 2 febbraio-6 aprile 2017). Milano: Prearo editore.
- Cisternino, N. (1989). «Diario di bordo n. 4». 8+1=10! *Dieci anni alla ricerca dell'arte. Immagine, parola, musica: l'esperienza di 139 operatori italiani e stranieri* 1989, 13-14.
- Cisternino, N. (1999). «Percorsi sonori nel vent'anni di verifica». 8+1=20! *Vent'anni alla ricerca dell'arte. Immagini, parole, musica. L'esperienza di operatori italiani e stranieri*, 7.
- Crispoliti, E. (1976). *L'ambiente come sociale. Proposte, azioni, esperienze, documenti per nuovi modi di intervento creativo nell'ambiente sociale* = *Catalogo della mostra* (Venezia, 18 luglio-10 ottobre 1976). Venezia: la Biennale.
- Crispoliti, E. (1977). *Arti vive e partecipazione sociale*. Vol. 1, *Da "Volterra 73" alla Biennale 1976 (1-25)*. Bari: De Donato.
- Di Raddo, E. (2014). «A proposito della ripetizione della Ripetizione differente: il reenactment delle mostre». *Ricerche di S/Confine*, VI(1), 243.
- Facchinelli, L. (1988). «Dieci anni di Verifica 8+1». *La Nuova Venezia*, 23 novembre.

- Fedi, F. (1986). *Collettivi e gruppi artistici a Milano. Ideologie e percorsi 1968-1985*. Roma: Endas.
- Ferri, G. (1989). «Dieci anni di verifiche strutturali». *8+1=10! Dieci anni alla ricerca dell'arte. Immagine, parola, musica: l'esperienza di 139 operatori italiani e stranieri*, 5-6.
- Isgrò, E. (1967). «Dialettica delle tendenze». *Dialettica delle tendenze = Catalogo della mostra* (Venezia, Galleria Bevilacqua La Masa, 8-21 luglio 1967). S.l.: s.n.
- Marcolli, A. (1989). *8+1=10! Dieci anni alla ricerca dell'arte. Immagine, parola, musica: l'esperienza di 139 operatori italiani e stranieri = Catalogo della mostra* (Mestre, Sala espositiva comunale via Einaudi, 20 novembre-15 dicembre 1988). S.l.: s.n.
- Meloni, L. (2020). *Le ragioni del gruppo. Un percorso tra gruppi, collettivi, sigle, comunità nell'arte in Italia dal 1945 al 2000*. Milano: Postmedia books.
- Saccà, G. (2012). «Trent'anni di cultura a Mestre. Conversazione con Sofia Gobbo». *Verifica 8+1*, 1, 38-43. https://www.comune.venezia.it/sites/comune.venezia.it/files/cultura/documenti/schede-cultura/VeDo_01.pdf.
- Scarpa, A. (1988). «Brindisi per Verifica 8+1. Un bel concerto di musica d'oggi nella sala di via Einaudi». *La Nuova Venezia*, 28 novembre
- Portinari, S. (2018). *Anni settanta. La Biennale di Venezia*. Venezia: Marsilio.
- Veca, A. (1999). «Alla soglia del terzo decennio». *8+1=20! Vent'anni alla ricerca dell'arte. Immagini, parole, musica. L'esperienza di operatori italiani e stranieri*, 7-8.
- Viani, S. (1981). «Verifica 8+1». *Arte come ricerca = Catalogo della mostra* (Venezia, Galleria Bevilacqua La Masa, 20 giugno-3 luglio 1981). S.l.: s.n.

Reenactment, autorialità e *copyright infringement*: alcune riflessioni sull'*Homenaje a Ana Mendieta (1985-96)* di Tania Bruguera

Federica Stevanin
Università degli Studi di Padova, Italia

Abstract The controversial homage of Cuban artist Tania Bruguera (1968) to her compatriot Ana Mendieta (1948-85) is a particular case of reenactment. In fact, by reenacting the works of Mendieta, Bruguera wishes to re-establish a link between the past and the present of Cuban art, but on the other hand, due to the particular ways in which it is conducted, ends up forcing the very limits and possibilities of reenactment.

Keywords Cuban art. Tania Bruguera. Ana Mendieta. Reenactment. Performance.

All'interno delle pratiche artistiche contemporanee, il riconoscimento da parte dei giovani artisti dell'importanza dell'operato degli autori che li hanno preceduti può talvolta tradursi in un *reenactment* da parte dei primi dei lavori realizzati da questi ultimi. Il controverso omaggio dell'artista cubana Tania Bruguera (1968) alla connazionale Ana Mendieta (1948-85) è un interessante caso di studio, in quanto si tratta di un'operazione artistica che, attraverso il reenactment, desidera da un lato ristabilire un collegamento tra il passato e il presente dell'arte cubana, ma dall'altro, per le particolari modalità con le quali essa è condotta, finisce per forzare i limiti e le possibilità stesse del reenactment.

L'idea di tributare un omaggio ad Ana Mendieta risale al 1985, due anni prima dell'ingresso di Tania Bruguera all'ISA - Instituto Superior de Arte dell'Avana, ed è in parte frutto della conoscenza dell'opera di due tra i più importanti esponenti della cosiddetta 'Generazione degli anni Ottanta', ovvero Tomás Sánchez (1948) e Flavio Garciandía (1954), un gruppo di artisti cubani che, tra la fine degli anni Settanta e la metà degli anni Ottanta, ha contribuito al rinnovamento dell'arte nell'isola, reclamando «il diritto a guardare a ciò che si stava facendo al di fuori di Cuba» (Camnitzer 2003,

14)¹ iniziando a «sperimentare con altre possibilità dell'arte, come la *performance*, e anche a esprimere la loro critica al sistema» (Ramsdell 2009, 194). In un rinnovato clima di apertura sancito dal Ministero della Cultura con l'istituzione nel 1984 della Biennale dell'Avana, il confronto con quanto sta accadendo nel mondo dell'arte internazionale avviene anche grazie ai brevi rientri a Cuba, spesso nella forma dello scambio culturale, di artisti da tempo espatriati per motivi politici. Questi soggiorni permettono agli artisti più giovani di entrare in contatto con alcuni degli autori più rappresentativi della scena artistica cubana degli anni Settanta e Ottanta: tra questi, Ana Mendieta, artista che incarna tutte le contraddizioni, le privazioni e le sofferenze subite da numerosi artisti ed esponenti della cultura cubana. Mendieta diventa dunque «l'ideale mediatrice tra la Generazione degli anni Ottanta e l'esterno» (Camnitzer 2003, 89) e «un doppio vettore di informazioni sull'arte tra Cuba e gli Stati Uniti» (Camnitzer 2003, 90). Essendo figlia di oppositori politici, Mendieta si trova infatti a vivere fin dall'infanzia in una condizione di sradicamento dalla propria madrepatria. Nel 1961, per mezzo dell'«Operazione Peter Pan», Ana e la sorella Raquelín vengono mandate dai genitori a vivere negli Stati Uniti nella promessa di un futuro ricongiungimento. È dunque in America che Mendieta cresce (diventandone, tra l'altro, cittadina naturalizzata nel 1970), compiendo la propria formazione artistica all'Università dell'Iowa, dove ottiene il Master of Fine Arts nel 1972. Nel periodo tra il 1973 e il 1977 la frequenza ai corsi dell'Intermedia Program, condotti da Hans Breder (1935-2017) nella medesima università, determina lo spostamento di ricerca di Mendieta dalla pittura alla performance, un cambiamento che trova espressione nelle *Siluetas* (1973-80), interventi di *earth-body art* ispirati alle leggende e agli antichi culti latino-americani per mezzo dei quali l'artista cerca di ritrovare le proprie radici e la propria identità. Nel 1980 Ana Mendieta ha la possibilità di ritornare a Cuba grazie a uno scambio culturale: questo è il primo di una serie di viaggi da lei compiuti nella propria terra d'origine in un arco di tre anni. Una volta nell'isola, il suo ritrovarsi a vivere «tra due culture» (cit. in Wilson 1980, 71) la rende un punto di riferimento importante per gli artisti cubani che, per suo tramite, vengono aggiornati sulle novità artistiche internazionali. Allo stesso tempo, Mendieta contribuisce alla creazione di relazioni a lungo termine tra gli artisti cubani e quelli americani; tuttavia, a causa del suo status di esule cresciuta in America, per lo Stato essa non è altro che un'emigrata, il cui destino, come quello di tanti altri espatriati, è di essere estromessa dalla memoria nazionale. Ecco dunque che riportare al centro della riflessione non solo artistica, ma anche politica, l'opera di un'artista condannata all'oblio, come ha fatto Tania Bruguera con il suo *Homenaje a Ana Mendieta / Tribute to Ana Mendieta* (1985-96), è «un atto politico» (cit. in Stocchi 2008, 190) di resistenza, se non di insubordinazione, nei confronti di ciò che stava accadendo a Cuba tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta. Il ritorno, infatti, a un clima di repressione e censura, unito alla crisi politica ed economica connessa allo *Special Period* (1990-94 ca.) e al collasso dell'Unione Sovietica, sta causando in quegli anni una nuova fuga dal Paese di esponenti culturali, artisti e docenti dell'ISA. Molti artisti cubani avrebbero perciò vissuto sulla propria pelle lo stesso destino di emarginazione riservato ad Ana Mendieta, la quale «rappresenta la

1 Traduzioni dell'autrice.

‘nazione estesa’ creata dalla diaspora nella maggior parte dei paesi dell’America Latina» (Camnitzer 2003, 90).

Nello scritto *Postwar Memories* (2003), Bruguera racconta di essere venuta a conoscenza dell’opera di Mendieta assistendo a una conferenza di Gerardo Mosquera tenutasi all’Avana nel 1986 (cit. in Osman, Fuentes 2013), anche se il suo lavoro le è già noto grazie ai cataloghi, alle riviste e alle testimonianze dei suoi insegnanti, tra i quali ricordiamo Juan Francisco Elso Padilla (1956-88). In tale occasione Bruguera apprende della morte dell’artista, avvenuta tragicamente nel settembre 1985: un evento che la tocca profondamente e che innesca in lei il desiderio di comprendere meglio la poetica e il vissuto della connazionale. Come spiega Bruguera, in seguito a quella conferenza:

Mi colse un senso di perdita. Sembrava ingiusto che un così potente corpo di opere d’arte dovesse rimanere incompleto.

Volevo fare un omaggio. Iniziai a cercarla. La sua morte aveva frustrato ogni tentativo di poterla incontrare. La cercai attraverso il suo lavoro, attraverso i segni che essa aveva lasciato in quelli che la conoscevano. Ho immaginato che avrei potuto eliminare l’idea della sua morte se [solo] la sua opera avesse potuto continuare. (Bruguera 2003, 169)

Da quel momento, come la stessa Bruguera racconta, Ana Mendieta «e il suo esilio divennero le metafore del conflitto più caratteristico della mia generazione. Puoi appartenere a un luogo senza trovarti effettivamente lì? Le domande che mi facevo per provare a capire Ana avrei potuto rivolgerle qualche tempo dopo a ogni nuova persona che aveva deciso di andarsene [da Cuba]» (170). Nella mente di Tania Bruguera infatti «il progetto su Ana Mendieta diventò un simbolo del fatto che i cubani-americani che avevano lasciato lo stato sono anch’essi parte dello stato» (cit. in Bayliss 2004) e che, per tale ragione, non meritavano di essere eliminati dalla storia del Paese. L’omaggio ad Ana Mendieta acquista, in questo senso, una forte valenza politica.

Ecco dunque che, dal 1986, «la cosa più importante» per Bruguera è «salvare Ana dall’oblio, non solo per quello che essa rappresentava, ma anche per il modo con il quale essa aveva capito come fare dell’arte cubana, recuperandone l’essenza» (Bruguera 2003, 170). In questo processo di recupero dell’opera di Ana Mendieta, come racconta Bruguera:

Io ero solo l’archeologa, il mezzo. L’azione consisteva nell’incorporarla, nel farla diventare parte del contesto culturale, del riferimento. Dovevo darle un tempo e uno spazio all’interno di Cuba, all’interno dell’arte cubana. E quale modo migliore di farlo se non attraverso la sua stessa opera? Quale migliore omaggio se non riconoscere che questo era anche un modo di rappresentarci? Quale modo migliore per continuare il Dialogo? (171).

Non dobbiamo dimenticare che, nel momento nel quale Tania Bruguera inizia a lavorare al suo omaggio ad Ana Mendieta, nelle pratiche degli artisti cubani stanno entrando con sempre maggiore forza orientamenti concettuali, ma anche riferimenti espliciti alla situazione politica e culturale dell’isola. L’interesse verso nuovi mezzi di espressione artistica e la volontà di capire meglio la realtà che la circonda sono, tra l’altro, all’origine del passaggio di Bruguera, nel 1988, dal dipartimento di stampa a quello di pit-

tura, all'epoca diretto da Garciandía con la collaborazione di Consuelo Castañeda (1956), due artisti che avevano da tempo adottato nel proprio lavoro la strategia dell'appropriazione delle immagini. In quello specifico periodo storico la pratica artistica dell'appropriazione «funziona come una rimessa in discussione dei canoni e dell'autorità dei paradigmi centrali» (Mosquera 2003, 231). L'esempio di Castañeda, in particolare, fa riflettere la giovane allieva sul «senso della relazione che un artista può avere con il proprio passato storico, storia dell'arte inclusa» (cit. in Birringer 1998, 26). Durante gli anni di formazione, Bruguera impara dunque a «capire la realtà attraverso l'arte» (Bruguera in Ledo 2004, 9) e il procedimento per comprendere le ragioni che muovono un artista è quello di immedesimarsi nel suo lavoro 'rifacendolo' alla lettera; tale metodo di apprendimento le insegna che anche le opere d'arte possono essere interpretate diversamente a seconda del contesto storico, politico e culturale. Questo è ciò che l'artista sperimenta in *Marilyn Is Alive* (1986), un'opera basata, come avviene nel successivo *Homenaje a Ana Mendieta*, sull'identificazione di Bruguera con una figura femminile 'altra' verso la quale lei avverte una sorta di vicinanza emotivo-spirituale che diventa il punto di partenza per avviare una riflessione sulla realtà, ossia sul diverso significato che questa icona di bellezza americana, e cioè Marilyn Monroe, acquista all'interno della società cubana. Analogamente, l'omaggio ad Ana Mendieta nasce dal desiderio di Bruguera di instaurare un dialogo con un'artista che ha vissuto sulla propria pelle gli stessi problemi che tanti giovani cubani della generazione di Tania Bruguera stanno sperimentando. Come spiega Bruguera, è «un gesto di riflessione sull'emigrazione, su ciò che ci fa essere cubani, sull'appartenenza. Ana era andata alla ricerca della Cuba che aveva perduto, io ero alla ricerca di quello che Cuba stava perdendo» (cit. in Garzón 1999, s.p.).

Queste riflessioni sono all'origine dell'*Homenaje a Ana Mendieta* (1985-96), un progetto che è possibile riassumere in tre momenti principali. Il primo di essi avviene nel 1988, quando, in occasione della mostra *No por mucho madrugar amanece más temprano* alla Fototeca de Cuba all'Avana, Bruguera rifà la performance *Rastros Corporales/Body Tracks* (1982) di Ana Mendieta. Il secondo è nel 1992, anno nel quale l'artista fa dell'*Homenaje a Ana Mendieta* il tema della sua tesi di laurea all'ISA: mettendo in pratica la vocazione laboratoriale della prova finale, Bruguera presenta il proprio lavoro alla commissione giudicatrice nella forma di una mostra dal titolo *Tania Bruguera/Ana Mendieta* che viene allestita nel gennaio 1992 al Centro de Desarrollo de las Artes Visuales all'Avana. Il terzo e ultimo momento ha luogo nel 1996 con una 'reinterpretazione' dell'opera *Anima* (1982) di Ana Mendieta all'interno della mostra organizzata dall'Institute of International Visual Arts di Londra dal titolo *The Visible and the Invisible: Re-presenting the Body in Contemporary Art and Society*, tenutasi tra il settembre e l'ottobre alla St. Pancras Church a Londra. Come spiega Bruguera, in *Anima* «ho combinato molti dei suoi elementi e molti dei miei» (cit. in Goldberg 2004, 11), cercando di «aggiornare il conflitto che proveniva dal lavoro originale», un processo tramite il quale Bruguera arriva a creare «una nuova immagine [dell'opera], diversa rispetto a quella documentata» (cit. in Huerta Marin 2017, 53). Si tratta infatti di una performance nella quale un'opera che ricorda una *Siluetta* di Ana Mendieta viene fatta bruciare 'ritualmente' nel cortile esterno della sede della mostra. Sempre nel 1996, la richiesta di informazioni a Tania Bruguera da parte di due studenti dell'Università dell'Avana, impegnati nella scrittura di una tesi «sull'influenza di Ana a Cuba» (cit. in

Goldberg 2004, 12), fa comprendere all'artista di essere riuscita nella sua impresa: il lavoro di 'resurrezione' a Cuba dell'opera della connazionale, che oltretutto «stava ricevendo in quegli anni una crescente attenzione internazionale» (cit. in Matt 2006, 63), può dunque dirsi concluso.

L'*Homenaje a Ana Mendieta* è concepito da Bruguera come una trasmissione alle giovani generazioni dell'opera di questa importante artista attraverso il reenactment dei suoi lavori: un'operazione che, dal suo punto di vista, ha l'obiettivo di ristabilire una «connessione a una cultura intesa come continuità» (cit. in Goldberg 2004, 12) tra il presente e il passato dell'isola. Come spiega l'artista: «Avevo questa folle idea che avrei potuto far vivere Ana facendo finta che [essa] stesse vivendo a Cuba e stesse facendo nuove opere» (cit. in Bayliss 2004). Per concretizzare il suo progetto, Tania Bruguera deve però tenere conto di una serie ostacoli. In primo luogo non ci sono a Cuba opere di Ana Mendieta da esporre a testimonianza del suo lavoro: l'unico intervento realizzato da quest'ultima nell'isola, ovvero le *Esculturas Rupestres* (1981), è inamovibile. In secondo luogo, le poche notizie sulla vita e sulla poetica di Ana Mendieta sono quelle presenti nelle riviste e nelle pubblicazioni disponibili nella biblioteca dell'ISA, oltre a quelle desumibili dai racconti degli artisti che l'hanno conosciuta. Dovendo fare di necessità virtù, Bruguera decide perciò di basare il suo omaggio su un'azione di reenactment di alcuni lavori dell'artista ricostruibili sulla base della documentazione fotografica rimasta. L'operazione è condotta a partire dalle immagini e dalle informazioni contenute nella pubblicazione più recente sull'artista disponibile a Cuba e cioè il catalogo della mostra *Ana Mendieta: A Retrospective*, organizzata tra il novembre 1987 e il gennaio 1988 al The New Museum of Contemporary Art di New York. Attraverso lo studio della documentazione lì pubblicata, nel 1988 Bruguera realizza il reenactment di *Rastros Corporales/Body Tracks*, una performance del 1974 di Mendieta da lei poi ripetuta nel 1982 alla Franklin Furnace di New York e al Rose Art Museum alla Brandeis University di Waltham, in Massachusetts, nella quale l'artista, dopo aver immerso le proprie braccia all'interno di un recipiente contenente del sangue animale, traccia su tre fogli bianchi appesi alla parete delle scie rosse nate dall'impressione e dal successivo scivolamento del proprio corpo lungo il muro. Forse non è un caso che Bruguera abbia scelto di realizzare, come primo reenactment dell'opera di Ana Mendieta, proprio una performance, sebbene lei stessa precisi che il suo proposito non è né quello di «recitare», né di «interpretare personaggi» (cit. in Wood 2000, 35). Certamente la giovane artista avverte il bisogno «di vivere nel presente, col proprio corpo, attraverso le proprie sensazioni, quelle sperimentazioni» (Pinto 2010, 102) al punto da annullare completamente la propria identità per farsi 'possedere' dallo spirito dell'artista scomparsa, come appunto fa un medium. La volontà di «rianimare» (Mosquera 1995, 52) Ana Mendieta può essere letta anche come un tentativo di ristabilire un collegamento con il passato del proprio Paese tramite un'azione rituale di personificazione, in linea con le antiche pratiche magico-religiose così radicate nell'isola.

Il reenactment di *Rastros Corporales/Body Tracks* è solo il primo dei lavori che costituiscono l'*Homenaje a Ana Mendieta*. Dalla descrizione della mostra *Tania Bruguera/Ana Mendieta* fatta da Erena Hernández, apprendiamo che nel 1992, negli ambienti del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, vengono ospitati una serie di lavori di Ana Mendieta, di Tania Bruguera e di Tania Bruguera/Ana Mendieta: sono infatti esposte sia delle fotocopie delle

fotografie di opere di Mendieta, tratte dal catalogo sopraccitato (tra le quali quelle di *Tree of Life* del 1976 e delle già ricordate *Esculturas Rupestres*), che delle opere «inventate» (cit. in Goldberg 2004, 11) o rifatte da Bruguera 'alla maniera di' Ana Mendieta, includendo infine la documentazione di alcuni progetti della sola Bruguera. Stando ad Hernández:

Eccetto le fotografie e le fotocopie alle pareti, Tania rifece delle sculture in argilla, cemento e sabbia... che Ana aveva già fatto all'estero e le mise sul pavimento della galleria. Inoltre, fece da sé due opere seguendo lo stile di Ana Mendieta e ne diede il merito a entrambe. Il resto delle opere era nel catalogo e i cartellini identificativi [erano] solo con il nome di Ana, come fatte da lei, non con l'intenzione da parte di Tania di appropriarsene, cosa molto usuale nelle poetiche postmoderniste. (Hernández 1992)

L'idea di creare dei lavori imitando lo stile di Ana Mendieta, datandoli, come spiega Bruguera «all'anno in cui li ho ricostruiti, come il 1986 o il 1996» (cit. in Goldberg 2004, 11), di compierne al contempo «degli altri che Mendieta ha solo abbozzato» (Mosquera 1995, 55), attribuendone la paternità a entrambe, oppure di creare delle opere frutto della combinazione di elementi appartenenti al linguaggio sia dell'una che dell'altra artista, è ben diverso dall'agire, da parte di Bruguera, come una semplice «promotrice» (cit. in Bayliss 2004) dell'opera della connazionale. Sebbene l'intenzione di Bruguera sia quella di «risolvere il suo [di Ana Mendieta, *N.d.A.*] desiderio di ritornare [a Cuba] in una maniera sia simbolica che fisica» (Mosquera 1995, 55), questa aspirazione è concretamente attuata tramite un atto di appropriazione - o di «transustanziazione» (Mosquera 1995, 55) - tutt'altro che esente da criticità. Se per Bruguera l'omaggio ad Ana Mendieta è stato per certi versi un «processo d'apprendimento» (cit. in Ledo 2004, 50) in linea con gli insegnamenti ricevuti all'ISA, mentre la rimessa in discussione dell'autorialità² può essere ricondotta all'influenza delle pratiche dei gruppi artistici attivi a Cuba negli anni Ottanta, la decisione finale di rifare e di ri-agire l'opera dell'artista, addirittura creando ex novo delle opere nel suo stile e attribuendole a una collaborazione fittizia, mettendo poi il tutto in mostra, espone l'intera operazione all'accusa di plagio, di falso e di *copyright infringement*.

Come è specificato nel sito internet ufficiale di Tania Bruguera, durante la realizzazione del reenactment si è venuto infatti a creare un conflitto con i rappresentanti legali dell'opera di Ana Mendieta:

La polemica si gonfiò quando l'Estate of Ana Mendieta inizialmente si oppose al *Tribute to Ana Mendieta* [vedendolo] come un'ingerenza all'interno del proprio programma di recupero. Nel 1996, Bruguera distrusse tutte le tracce della serie dopo la performance finale all'Institute of International Visual Art a Londra, placando il conflitto e sottolineando il carattere effimero e l'immaterialità del suo lavoro concettuale (s.n., s.d.).³

² Bruguera parla a tal proposito di un «gesto di non-autorialità» (cit. in Osman, Fuentes 2013).

³ In verità, nel sito internet ufficiale di Tania Bruguera si possono vedere ancora oggi alcune fotografie dei diversi lavori che costituiscono l'*Homenaje a Ana Mendieta*. <https://taniabru-guera.com/tribute-to-ana-mendieta/>.

L'Homenaje a Ana Mendieta continua a essere un argomento estremamente delicato. Ancora oggi, infatti, l'Estate of Ana Mendieta, rappresentato dalla Galerie Lelong & Co. di New York, desidera non commentare l'accaduto.⁴ Potendo dunque formulare solo delle ipotesi, possiamo supporre che l'intervento dell'Estate sia stato innescato, con tutta probabilità, dalla mancata richiesta di autorizzazione preventiva al reenactment dell'opera di Ana Mendieta da parte di Tania Bruguera, la quale avrebbe agito senza aver consultato gli eredi e i rappresentanti legali dell'artista. La decisione finale di distruggere 'il corpo del reato' e, nello specifico, le immagini fotografiche che testimoniavano l'avvenuta realizzazione del progetto, presuppone proprio la presa di coscienza da parte dell'artista non solo di aver infranto i diritti di copyright, ma di aver anche falsificato l'opera di un'altra artista. Alla luce di questo ragionamento, è del tutto comprensibile la scelta maturata successivamente da Bruguera:

mi sono distanziata da Ana, perché non volevo che la gente pensasse che quello fosse il mio *modus operandi*, [ossia quello] di collegarmi con artisti diversi e fare arte nella loro immagine, cambiando la *site-specificity* del progetto su Ana e facendone una mera strategia estetica. Certamente, come ogni altro artista, nel mio lavoro ci possono essere echi di altri artisti, ma dopo quello di Ana, non ho più citato [il lavoro di] un altro artista di proposito (cit. in Matt 2006, 65).

Dalla scomparsa di Ana Mendieta fino ai nostri giorni si è assistito a una sconcertante 'cannibalizzazione' della sua opera, perpetrata soprattutto dalle più giovani generazioni d'artisti che spesso, come segnala l'artista e critica Coco Fusco (1960), «sfruttano la memoria di Ana per il proprio avanzamento professionale» (cit. in Quinton 2016). Si tratta di una questione recentemente tornata d'attualità dopo l'accusa di *copyright infringement* per l'utilizzo indebito dell'opera dell'artista indirizzata dall'Estate of Ana Mendieta agli Amazon Studios nei confronti del trailer del remake del film *Suspiria* (1977) di Dario Argento, girato nel 2018 dal regista italiano Luca Guadagnino. A detta dell'Estate, nel film ci sarebbero delle sequenze che si riferiscono direttamente ad alcuni noti lavori dell'artista, fatto che ha provocato l'immediato ritiro del trailer in vista di ulteriori accertamenti legali.

Ripercorrere oggi la controversa vicenda dell'*Homenaje a Ana Mendieta*, in un momento storico nel quale il reenactment viene utilizzato da numerosi artisti all'interno del proprio lavoro, ci aiuta a comprendere la necessità di stabilire dei criteri di *best practice* per evitare ogni possibile speculazione, oltre alla lesione del diritto d'autore. A nostro avviso, per poter operare in condizioni di piena legittimità, i principi da rispettare sono quelli stabiliti in quel «'sillabario' del *re-enactment*» (Spector 2010, 37), o meglio della *re-performance*, che è *Seven Easy Pieces* (2005) di Marina Abramović, ovvero: «primo, chiedere l'autorizzazione all'artista (o alla fondazione o agli eredi, nel caso in cui l'artista fosse morto); secondo, corrispondere una royalty all'artista; terzo, eseguire una nuova interpretazione della performance, mettendo in chiaro la fonte; quarto, rendere visibili i video e i materiali della performance originale» (Abramović 2018, 310). Queste linee guida

⁴ Dall'e-mail di risposta inviata da Sarah Landry della Galerie Lelong & Co. alla scrivente in data 24 ottobre 2018.

nell'ambito della *re-performance* sono certamente valide ogni qualvolta si voglia attuare un reenactment e possono riassumersi in un'unica regola da rispettare, ossia la seguente: «quando qualcuno prende un'idea di valore artistico o intellettuale da qualcun altro, prima deve chiedere l'autorizzazione. Altrimenti si tratta di pirateria» (310).

Bibliografia

- Abramović, M. [2016] (2018). *Attraversare i muri. Un'autobiografia*. Firenze; Milano: Bompiani; Giunti.
- Barreras del Rio, P.; Perreault, J. (eds) (1987). *Ana Mendieta: A Retrospective = Exhibition catalogue* (New York, The New Museum of Contemporary Art, 20 November 1987-24 January 1988). New York: The New Museum of Contemporary Art.
- Bayliss, S. (2004). «Putting on the Lamb». *ARTnews*, 9(103). <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/archives-tania-brugueras-provocative-political-art-2004-9731/>.
- Biringer, J. (1998). «Art in America (The Dream). A Conversation with Tania Bruguera». *Performance Research*, 3(1), 24-31.
- Bruguera, T. (2003). «Postwar Memories». de los Angeles Torres, M. (ed.), *By Heart/De Memoria. Cuban Women's Journeys In and Out of Exile*. Philadelphia: Temple University Press, 169-89.
- Camnitzer, L. [1994] (2003). *New Art of Cuba*. Austin: University of Texas Press.
- Garzón, V. (1999). *Tania Bruguera. Lo que me corresponde. Colloquia: Proyecto para el Arte Contemporáneo*. Ciudad de Guatemala: Museo Nacional de Arte Moderno.
- Goldberg, R.L. (2004). «Interview I: Regarding Ana». Prince, C. (2005), *Tania Bruguera. La Biennale di Venezia*. Chicago: Lowitz and Son, 8-14.
- Hernández, E. (1992). «Para no olvidar a Ana». *Mujeres*, 31(2), 66-7. <https://taniabruguera.com/so-we-dont-forget-ana/>.
- Huerta Marin, H. (2017). *Portrait of an Artist: Tania Bruguera*. Montreal: Anteiism Publishing.
- Ledo, A. (2004). «Huellas íntimas. Entrevista a Tania Bruguera/Intimate Traces. Interview with Tania Bruguera». *Lápiz. Revista Internacional de arte*, 23(207), 48-63.
- Matt, G. (2006). «Gerald Matt in Conversation with Tania Bruguera». Matt, G.; Höller, S. (Hrsgg), *Tania Bruguera. Portraits. Kunsthalle Wien*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 58-81.
- Mosquera, G. (1995). «Resuscitando a Ana Mendieta/Reanimating Ana Mendieta». *Poliester*, 11, 52-5.
- Mosquera, G. (2003). «The New Cuban Art». Erjavec, A. (ed.), *Postmodernism and the Post-socialist Condition: Politicized Art Under Late Socialism*. Berkeley; London; Los Angeles: University of California Press, 208-46.
- Osman, A.; Fuentes, D.N. (2013). «An Interview with Tania Bruguera». *On-curating*, 19. <https://www.on-curating.org/issue-19-reader/tania-bruguera-interviewed.html>.
- Pinto, R. (2010). «Homenaje a Tania Bruguera». Cippitelli, L.; Scudero, D. (a cura di), *Tania Bruguera*. Milano: Postmedia, 101-3.
- Quinton, J. (2016). «Coco Fusco on the Enduring Legacy of Groundbreaking Cuban Artist Ana Mendieta». *Artsy.net*. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-ana-mendieta-s-enduring-legacy-in-the-words-of-coco-fusco>.
- Ramsdell, L. (2009). «El peso de la cubanidad: Performances de Tania Bruguera durante el 'período especial'». *Letras Femeninas*, 2(35), 193-209.
- Ribeaux Diago, A. (1999). «Work in Progress y lo que nos corresponde». *Heterogénesis*, 27(8). <http://www.heterogenesis.com/Heterogenesis-2/Textos/hcas/H28/Bruguera.html>.
- Savin, A. (2017). «Tania Bruguera's 'Travelling Performances': Challenging Private and Public Spaces/Voices». *e-cadernos ces*, 27, 87-106. <https://journals.openedition.org/eces/2240>.

- «Ana Mendieta Estate Sues Amazon Studios Over Copyright Infringement» (2018). *Artforum International*. <https://www.artforum.com/news/ana-mendieta-estate-sues-amazon-studios-over-copyright-infringement-240637/>.
- «Tribute to Ana Mendieta». <http://www.taniabruguera.com/cms/495-0-Tribute+to+Ana+Mendieta.htm> (18 novembre 2018).
- Spector, N. (2010). «Seven Easy Pieces». Biesenbach, K. (ed.), *Marina Abramović. The Artist is Present = Exhibition Catalogue* (New York, The Museum of Modern Art, 14 March-31 May 2010). New York: The Museum of Modern Art, 37-9.
- Stocchi, F. (2008). «A Presence You Can't Avoid. An Interview with Tania Bruguera». *Uovo Magazine*, 17, 174-92.
- Wilson, J. (1980). «Ana Mendieta Plants Her Garden». *Village Voice*, 13-19 August.
- Wood, Y. (2000). «La Aventura del silencio en Tania Bruguera». *Arte cubano*, 3, 34-7.

Storie dell'arte contemporanea

1. Stringa, Nico; Portinari, Stefania (2017). *Gli artisti di Ca' Pesaro. L'Esposizione d'arte del 1913.*
2. Portinari, Stefania (2018). *Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920.*
3. Stringa, Nico; Portinari, Stefania (2018). *Venezia 1868: l'anno di Ca' Foscari.*
4. Stringa, Nico; Portinari, Stefania (2019). *Storie della Biennale di Venezia. Atlante delle Biennali 1.*

Questa raccolta di saggi nasce come nuova riflessione critica su temi che non smettono di sollevare questioni sia storiografiche sia etiche: la storia delle esposizioni e le pratiche attuali del loro riallestimento. Il reenactment – che si inserisce nel più ampio orizzonte della curatela – è qui trattato in relazione non solo alle pratiche performative, videoartistiche, installative e ambientali degli anni Settanta del Novecento, ma anche alle esposizioni di pittura della prima metà del secolo. Senza necessariamente rispondere con un giudizio univoco, si offre un contributo alla riconsiderazione delle seconde, terze, talora plurime vite delle pratiche artistiche contemporanee.



Università
Ca'Foscari
Venezia