



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DIPARTIMENTO DI STORIA DELL'ARTE E DELLO SPETTACOLO

DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA DELL'ARTE
XXXI CICLO

Curriculum: Storia dell'Arte Contemporanea (L-ART/03)

ARTISTI-ARCHITETTI:
L'INSTALLAZIONE AMBIENTALE IN ITALIA
PRIMA E DOPO LA BIENNALE DI VENEZIA DEL 1976

Candidato: **SIMONE ZACCHINI**

Tutor: prof.ssa **ANTONELLA SBRILLI**

Coordinatore del Dottorato: prof.ssa **MANUELA GIANANDREA**

Anno Accademico 2017-2018

ABSTRACT

Da sempre arte e architettura hanno contribuito, insieme, a conformare gli spazi della vita degli uomini. Tuttavia, con il passare dei secoli, le due discipline sembrano essersi allontanate, finendo per configurare due domini disciplinari quasi del tutto autonomi e rinunciando sempre più spesso a lavorare fianco a fianco. Nonostante ciò, a partire dalla seconda metà del XX secolo, questa tendenza è sembrata invertirsi grazie all'opera di alcuni artisti che, pur non avendo una specifica formazione architettonica, hanno iniziato a progettare opere ambientali capaci di sfidare i confini fra le due discipline, oscillando fra arte e architettura, inglobando illusione e realtà, arte e vita, in quel “complesso arte-architettura” che per Hal Foster è una delle caratteristiche che definisce la cultura contemporanea, sia per quanto riguarda la produzione di immagini che la configurazione di spazi.

Il progetto di ricerca parte dall'analisi di quelle opere d'arte che possono essere riunite sotto la definizione di “installazioni ambientali”. Negli ultimi quattro decenni, queste opere d'arte, mettendo in connessione diretta le pratiche dell'*installation art* e dell'*environmental art*, hanno assunto una dilatazione spaziale tale da farle sconfinare in quello che Vittorio Gregotti nel 1966 aveva definito il “territorio dell'architettura”. Il 1976 costituisce un vero e proprio punto di svolta per comprendere lo sviluppo dell'installazione ambientale in Italia, a causa dell'importanza che ha rivestito la Biennale di Venezia di quell'anno, diretta proprio da Gregotti, nell'ambito degli studi sull'arte ambientale a livello internazionale. Ma già molti decenni prima, a partire dalle sperimentazioni ambientali dei futuristi e, soprattutto, nel secondo dopoguerra con artisti come Lucio Fontana, l'Italia aveva offerto esempi di installazioni ambientali di assoluto livello internazionale.

Il mio studio – cercando di superare la settorializzazione degli studi tra storia dell'arte e storia dell'architettura, ma anche fra storia della critica, del collezionismo e delle esposizioni – si pone come fine quello di fornire una prima approfondita mappatura nel tempo e nello spazio di questo tipo di progetti artistico-architettonici realizzati in Italia. Questo tipo di mappatura generale manca nella letteratura specialistica italiana, soprattutto per quanto riguarda gli ultimi quattro decenni, per i quali ho costruito un repertorio di opere di riferimento realizzate da 180 artisti italiani a partire dal 1976.

A livello d'impianto metodologico la tesi è strutturata in una serie di approfondimenti specifici, in cui a ricerche bibliografiche e d'archivio si sono, necessariamente, affiancati studi “dal vivo” delle opere in questione. Attraverso la ricostruzione a grandi linee della storia internazionale delle pratiche artistiche ambientali e installative, si arriva alla definizione delle installazioni ambientali come spazi concepiti dagli artisti in modo tale che il confine tra pratica artistica e costruzione

architettonica si faccia labile e indistinto. L'attenzione è focalizzata sull'analisi di questo particolare tipo di installazioni e la ricerca è suddivisa in diversi *focus* e casi-studio:

1) raccolta di esempi storici di installazioni ambientali realizzate da artisti italiani, a partire dalle prime sperimentazioni futuriste fino alla metà degli anni Settanta;

2) approfondimento specifico sulla Biennale di Venezia del 1976 ("Ambiente Partecipazione Strutture Culturali") e, in particolare, sulla mostra "Ambiente/Arte" in essa ospitata, curata da Germano Celant;

3) approfondimento specifico sulle installazioni ambientali presentate alla Biennale di Venezia dopo il 1976 fino al 2011 (anno della realizzazione dei *Para-Padiglioni*);

4) mappatura delle collezioni di installazioni ambientali permanenti attualmente presenti sul suolo italiano realizzate a partire dalla metà degli anni Settanta;

5) repertorio di 180 artisti italiani che con le loro opere, sia permanenti che temporanee, hanno maggiormente contribuito allo sviluppo di questo tipo di ricerca a partire dalla metà degli anni Settanta.

Sulla scorta di queste ricerche emerge un quadro d'insieme articolato in cui si inseriscono fonti neglette (articoli di riviste, fotografie disperse, documenti di archivi privati) e si precisano i contributi di alcuni protagonisti (in particolare, rispetto all'approfondimento sulla Biennale di Venezia del 1976, si chiariscono la partecipazione e le fonti di Vittorio Gregotti, Germano Celant, Enrico Crispolti e Carlo Ripa di Meana). Queste novità emerse dal punto di vista storico si accompagnano a precisazioni più generali sull'avvicinarsi delle esperienze artistico-architettoniche in Italia, con una particolare attenzione alla terminologia specifica, utile per segnalare i momenti di svolta storico-artistici sullo sfondo del panorama internazionale.

INDICE

PREMESSA:

L'ATTUALITÀ DELL'INSTALLAZIONE AMBIENTALE

1. Fra arte e architettura.....	9
2. Lo sviluppo negli ultimi decenni a livello globale.....	12
3. La nuova attenzione in Italia.....	17

PRIMA PARTE:

DALLA SCULTURA NEL CAMPO ALLARGATO ALL'INSTALLAZIONE AMBIENTALE

CAPITOLO I: UNDERSTANDING INSTALLATION ART.....	22
1. I prototipi dell'installazione ambientale.....	22
2. Dall'environment all'installation.....	25
3. Il medium installazione.....	30
4. Stato dell'arte (installativa): gli anni Settanta – interesse “site specific”.....	37
4.1 “Spaziarte” e “Spazio come prassi” (1975).....	39
4.2 Il “campo allargato” della scultura (1979).....	43
5. Stato dell'arte (installativa): gli anni Novanta – interesse “medium specific”.....	46
5.1 De Oliveira, Oxley e Petry I: l'installazione nel Novecento (1994).....	49
5.2 Selz: una diversa genealogia (1996).....	53
5.3 Reiss: gli spazi dell'installazione (1999).....	53
5.4 Suderburg: situare l'installazione (2000).....	54
5.5 Oxford Art Journal: sull'installazione (2001).....	56
6. Stato dell'arte (installativa): i primi anni Duemila – interesse “debate specific”.....	58
6.1 De Oliveira, Oxley e Petry II: l'installazione nel nuovo millennio (2003).....	59
6.2 Rosenthal: comprendere l'installazione (2003).....	70
6.3 Bishop: l'installazione come esperienza (2005).....	75
6.4 Coulter-Smith: decostruire l'installazione (2006).....	89
7. Stato dell'arte (installativa): gli ultimi dieci anni – interesse “expansion specific”.....	92
7.1 Fra nuove tecnologie, arti performative e immagini in movimento.....	92
7.2 Fra aspetti socio-politici e pratiche archivistiche.....	95
7.3 Preservare l'installazione.....	96
7.4 Ritracciare il “campo allargato”.....	97
CAPITOLO II: COMPRENDERE L'ARTE INSTALLATIVA.....	99
1. Stato dell'arte (installativa): studi italiani.....	99
1.1 Gli studi di Germano Celant, Adachiara Zevi e Francesco Poli.....	100
1.2 “Monumenti effimeri” (2009) e gli studi sulla conservazione delle installazioni...102	
1.3 L'importanza delle mostre (e dei relativi cataloghi) per gli studi italiani.....	105
1.4 Le riflessioni degli architetti.....	110
1.5 Studi sparsi da ricollegare: arte pubblica e altri approfondimenti.....	115
1.6 Gli studi sulle collezioni italiane di arte ambientale.....	116

SECONDA PARTE:
L'INSTALLAZIONE AMBIENTALE ALLA BIENNALE DI VENEZIA

CAPITOLO I: DA “AMBIENTE/ARTE” AI “PARAPADIGLIONI” (1976-2011).....	119
1. B76: la “nuova” Biennale fra arte, ambiente e partecipazione sociale.....	119
1.1 La presidenza di Ripa di Meana.....	121
1.2 L'influenza della fenomenologia sulla nozione di ambiente di Gregotti.....	135
1.3 Crispolti e l'“ambiente come sociale”.....	143
1.4 Altre declinazioni del concetto di ambiente in B76.....	148
2. Celant e “Ambiente/Arte”.....	151
3. I Para-Padiglioni della Biennale 2011.....	167
CAPITOLO II: REPERTORIO DI OPERE DI RIFERIMENTO (1976-2011).....	170
1. Repertorio di progetti di artisti-architetti: Biennale “Arti visive” 1978 - 2011.....	171
2. Sei aspetti da mettere in luce.....	171
2.1 Un medium in crescita.....	176
2.2 Un medium su cui investono anche i Padiglioni nazionali.....	178
2.3 Un medium a maggioranza maschile.....	179
2.4 Un medium globale ma di matrice europea e statunitense.....	180
2.5 Un medium difficilmente definibile.....	182
2.6 Un medium che ibrida arte e architettura.....	183

TERZA PARTE:
LE PREMESSE STORICHE DELL'INSTALLAZIONE AMBIENTALE IN ITALIA
DAL FUTURISMO AGLI ANNI SETTANTA

CAPITOLO I: LE RICERCHE ARTISTICO-ARCHITETTONICHE IN ITALIA NELLA PRIMA METÀ DEL NOVECENTO.....	188
1. Le sperimentazioni ambientali dei futuristi.....	188
2. Le “camere metafisiche” di Filippo De Pisis.....	192
3. Enrico Prampolini e l'eredità futurista.....	193
CAPITOLO II: LE RICERCHE ARTISTICO-ARCHITETTONICHE IN ITALIA DAL 1946 AL 1976.....	198
1. Gli “Ambienti spaziali” di Lucio Fontana.....	198
2. Progetti di sintesi fra arti e architettura negli anni Cinquanta.....	206
2.1 Il Movimento Arte Concreta.....	207
2.2 Le riviste d'architettura.....	209
3. Pinot Gallizio e le ricerche ambientali dei situazionisti.....	214
4. Piero Manzoni e le ricerche ambientali del cenacolo di Azimuth.....	225
5. Sperimentazioni romane: da Francesco Lo Savio a Mario Ceroli.....	233
6. Arte programmata e cinetica dei primi anni Sessanta.....	236
7. Lo snodo del 1968.....	245
7.1 Arte Povera.....	248
7.2 Architettura Radicale.....	263
8. Mostre di riferimento: da “Lo spazio dell'immagine” a “Contemporanea”.....	271
9. Le “operazioni” della prima metà degli anni Settanta.....	282

QUARTA PARTE:
L'INSTALLAZIONE AMBIENTALE IN ITALIA OLTRE LA BIENNALE DAL 1976 A OGGI

CAPITOLO I: MAPPATURA DI INSTALLAZIONI AMBIENTALI PERMANENTI.....	295
1. Epistemologia operativa.....	296
2. Installazioni ambientali praticabili nel paesaggio italiano.....	300
3. Collezioni di arte ambientale.....	311
4. Parchi di sculture.....	314
5. Giardini d'artista.....	316
6. Percorsi di Arte – Natura.....	319
7. Musei all'aperto.....	321
8. Progetti nello spazio pubblico: musei diffusi, parchi pubblici e giardini ludici.....	324
9. Interventi ambientali isolati.....	331
CAPITOLO II: ARTISTI-ARCHITETTI ITALIANI.....	335
1. Repertorio per “somiglianze di famiglia”.....	335
2. 180 esempi di installazioni ambientali praticabili di artisti italiani.....	337

QUINTA PARTE:
APERTURE INTERDISCIPLINARI

1. Profilo Instagram @expandedfields.....	400
2. “Running through the Expanded Fields”: realizzazione di un video sperimentale.....	401
2.1 Perché realizzare un video?.....	402
2.2 Progetto del video.....	405
2.3 Un esempio di apertura teorica e pratica del campo di ricerca.....	411
3. Conclusioni aperte.....	414
BIBLIOGRAFIA.....	417



Un bambino attraversa i *Cilindri* di Eliseo Mattiacci al Parco Nomentano di Roma (1968)
Foto di Claudio Abate (credit: @Archivio Claudio Abate)

C'è un bambino all'inizio di questa storia...

«A quell'epoca Gino Marotta voleva fare una mostra che coinvolgesse trenta delle piazze più grandi d'Italia, e la mia idea era realizzare un lavoro con cinquanta grandi cilindri per la Piazza del Campo a Siena. Mentre ero con Claudio Abate in un parco vicino allo studio per fotografare i Cilindri, è passato un bambino e, divertito, li ha attraversati. Il titolo è stato subito chiaro: Cilindri praticabili.»

ELISEO MATTIACCI, *Intervista con Francesca Cattoi*

...e più avanti compare anche una bambina...

«Una volta ero con un amico davanti a un'opera composta da quattro lunghe travi di legno disposte all'interno di un grande rettangolo. Uno specchio ad ogni angolo rendeva possibile la visione del resto dell'installazione. Con il mio amico, artista concettuale, discutevamo della radice minimalista dell'opera. [...] Impegnati nella conversazione, non avevamo notato la figlia dell'artista che giocava sulle travi. Ma, su segnalazione della madre, alzammo lo sguardo e la vedemmo attraversare il vetro. In quella sala degli specchi, la mise-en-abîme delle travi, la bambina si allontanava sempre di più e, man mano che svaniva nello spazio, svaniva anche nel tempo. Invece, all'improvviso, eccola alle nostre spalle: non aveva fatto altro che saltellare lungo le travi in giro per la stanza. Ecco che un critico e un famoso artista della scena contemporanea ricevevano una vera e propria lezione da una bambina di sei anni; la nostra teoria surclassata dalla sua pratica. Il fatto che lei giocasse con l'opera metteva in luce non solo aspetti specifici della produzione minimalista (le tensioni tra gli spazi che percepiamo, le immagini che vediamo, le forme che conosciamo), ma anche determinati cambiamenti nell'arte degli ultimi trent'anni: nuove strategie di intervento sullo spazio, costruzioni diverse della visione, definizioni allargate del concetto stesso di arte.»

HAL FOSTER, *Il ritorno del reale*

...a loro due, al loro modo pratico ed eterodosso di approcciarsi all'arte, dedico questo lavoro.

PREMESSA: L'ATTUALITÀ DELL'INSTALLAZIONE AMBIENTALE



O. Eliasson *Your rainbow panorama* (2011) sul tetto dell'ARoS, Aarhus



R. Serra *The Matter of Time* (1994-2005) Museo Guggenheim, Bilbao



Christo *The Floating Piers* (2016) Lago d'Iseo

1. Fra arte e architettura

Seguendo la scansione dell'arte per “paradigmi” (arte classica, arte moderna, arte contemporanea) delineata da Nathalie Heinich riprendendo il concetto che il filosofo della scienza Thomas Kuhn aveva applicato alle rivoluzioni scientifiche, possiamo considerare l'arte contemporanea come una categoria caratterizzata dalla trasgressione sistematica dei criteri artistici propri sia della tradizione classica sia di quella moderna, in una continua sperimentazione di ogni forma di rottura critica che viola anche la soggettività dell'espressione e la sua autenticità, fino a operare uno spostamento del valore artistico, che non sta più nell'oggetto proposto ma nell'insieme delle mediazioni possibili tra l'artista e lo spettatore¹. Questa modalità di rottura fu inaugurata dalle avanguardie storiche e ripresa dalle neoavanguardie del secondo dopoguerra che recuperarono le ricerche delle prime (forme estetiche, strategie politico-culturali e posizionamenti sociali) ma all'interno di un contesto istituzionale che si era ormai consolidato. È a questo contesto, come spiega Hal Foster, che le neoavanguardie si rivolsero, attraverso un'analisi creativa e allo stesso tempo specifica e decostruttiva: «Piuttosto che annullare il valore dell'avanguardia, simili sviluppi hanno prodotto nuovi spazi di dibattito critico e suggerito nuove modalità di analisi istituzionale»².

Proprio a partire da queste ricerche del secondo dopoguerra, la presenza fisica dell'opera nello spazio diventa un fattore decisivo che attiva un nuovo codice di fruizione che supera il “saper vedere” e porta il pubblico a nuove forme di percezione dell'opera stessa. Come riassume Emanuele Quinz: «L'opera non è più contenuta *nello* spazio ma è lo spazio. Spazio inteso come *ambiente*, prima di tutto: paradigma estetico che si diffonde progressivamente durante tutto il XX secolo nei diversi settori della creazione artistica. Nelle arti visive, il passaggio di un modello dell'oggetto all'ambiente (e alle pratiche oggi dominanti dell'installazione) segna il passaggio da una nozione dello spazio come dimensione plastica, della *rappresentazione*, a una nozione esperienziale, della presentazione o meglio, della *presenza*»³. Lo spazio, che da sempre ha avuto un ruolo centrale nella composizione architettonica, viene incluso nelle esperienze artistiche in senso non più puramente visivo-rappresentativo, aprendo alla possibilità di costruire delle opere d'arte a dimensione ambientale che solo successivamente saranno chiamate “installazioni ambientali”.

Infatti, è solo dalla fine degli anni Settanta che questa pratica specifica inizia a essere definita *installation art*. Successivamente l'installazione, ibridandosi sempre di più con quella che precedentemente era chiamata *environmental art*, è finita per invadere lo spazio pubblico e il

¹ N. HEINICH, *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Gallimard, Paris, 2014.

² H. FOSTER, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century* (1996), trad. it. *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia, Milano, 2006, p. 35.

³ E. QUINZ, *Il cerchio invisibile. Ambienti, sistemi, dispositivi*, Mimesis, Milano-Udine, 2014, p. 12.

paesaggio perché, come spiega l'architetto “radicale” Gianni Pettena, in queste particolari fenomenologie dell'arte che hanno animato la seconda metà del Novecento «si registrano, e progressivamente si intensificano, l'interesse e l'attenzione verso elementi e strutturazioni linguistiche e analitiche riguardanti città e spazi naturali, entrambi letti come dati di base»⁴.

Nelle enormi trasformazioni intervenute a partire da queste prime sperimentazioni artistico-architettoniche, l'installazione ambientale si è affermata come una delle modalità di realizzazione più rappresentative dell'arte odierna. Non a caso Fabiano Fabbri scrive che «in termini quantitativi, forse l'installazione è la tecnica preferita degli artisti degli anni Novanta-Duemila, perché coinvolgente, sinestetica e soprattutto interattiva, da “impero dei sensi”»⁵.

Nonostante il dibattito critico sull'installazione ambientale sia tuttora in corso di definizione un fatto è certo: negli ultimi decenni, le installazioni si sono ampliate a dismisura, con progetti sempre più monumentali che, attraverso il coinvolgimento non solo di artisti ma anche di architetti e paesaggisti, hanno dato luogo ad alcuni dei più interessanti esempi di quelle che più avanti definisco “installazioni ambientali praticabili”. Come sottolinea Marina Pugliese: «Le installazioni rappresentano oggi la prova più onerosa per musei e committenti in termini di difficoltà di realizzazione, di spazi richiesti e di problemi di disallestimento, stoccaggio e conservazione. Questi sforzi sono però ricompensati dal fatto che anche il pubblico dei non addetti ai lavori, date le grandi dimensioni e la possibilità di entrare fisicamente nell'opera, viene solitamente impressionato e coinvolto»⁶. È importante soffermarsi su quest'ultimo punto poiché, in un momento storico in cui molte pratiche dell'arte contemporanea trovano l'incomprensione, se non l'ostilità, del visitatore generico, l'installazione ambientale offre l'opportunità di incontrare l'interesse generale del pubblico dei “non-iniziati” proprio per la sua disponibilità alla fruizione e alla praticabilità da parte di tutti gli spettatori.

Fra i progetti nati negli anni Settanta ne troviamo già alcuni in cui le opere ambientali si strutturano come vere e proprie architetture, come nel caso del celeberrimo *Roden Crater Project* dello statunitense James Turrell nel nord dell'Arizona, la cui progettazione è iniziata nel 1977. Ma è solo nei decenni successivi che questa pratica prende corpo in maniera strutturata. Testimone fondamentale di questa ibridazione fra arte e architettura è un altro artista statunitense, Vito

⁴ G. PETTENA, *Comprendere e costruire lo spazio fisico*, in L. GALOFARO, *Artscape. L'arte come approccio al paesaggio contemporaneo*, Postmedia, Milano, 2007, pp. 126-131, p. 126.

⁵ F. FABBRI, *Il buono il brutto il passivo. Le tecniche dell'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano, 2011, p. 101. La locuzione “impero dei sensi” si rifà al sottotitolo di uno dei volumi di riferimento sull'arte installativa contemporanea, su cui torneremo più avanti: N. DE OLIVEIRA, N. OXLEY, M. PETRY, *Installation Art in the New Millennium: the Empire of the Senses*, Thames & Hudson, London, 2003.

⁶ M. PUGLIESE, *Un medium in evoluzione. Storia critica delle installazioni*, in B. FERRIANI, M. PUGLIESE (a cura di), *Monumenti effimeri. Storia critica e conservazione delle installazioni*, Electa, Milano, 2009, pp. 22-91, p. 25.

Acconci, il quale aveva iniziato la sua carriera come *body artist* e performer ed è poi passato alla progettazione architettonica vera e propria, fondando un suo studio d'architettura (Acconci Studio) nel 1988. Anello di congiunzione fra queste due attività è stata proprio la ricerca sull'installazione che Acconci ha sviluppato negli anni Ottanta, prima di arrivare a costruire grandi strutture artistico-architettoniche, come *Courtyard in the wind* del 2000 (al Technisches Rathaus di Monaco di Baviera) o *Murinsel* del 2003 (sul fiume Mura a Graz).

Queste modalità ibride di realizzazione non solo hanno cambiato la maniera di impostare i progetti artistici a dimensione ambientale, ma, di riflesso, hanno anche portato a uno *shift* di attenzione, come lo definisce Germano Celant, per una condizione plastica dell'architettura che se in precedenza «era solo sul piano della progettazione fantastica o sul piano del disegno, adesso avviene su una progettazione fisico-plastica dell'edificio»⁷. Uno degli esempi internazionali più eclatanti è *Blur*, piattaforma costruita sul Lago Neuchâtel in Svizzera in occasione dell'Expo 2002. Con questo intervento artistico-architettonico lo studio newyorkese Diller + Scofidio (oggi Diller Scofidio + Renfro) si dimostra, fra tutte le *archistar* attuali, quello che più rappresenta questa fusione fra architettura, arti visive e performative, in cui il linguaggio architettonico viene reso più complesso da un richiamo sincronico alle pratiche tratte dall'arte contemporanea⁸.

Questo cambiamento di prospettiva, in cui l'architettura ha un ruolo centrale nel riposizionamento delle arti che si sono aperte non solo verso il tempo (performance) ma anche verso lo spazio (arte ambientale), è stato indagato in maniera critica dal già citato Hal Foster secondo cui, «fino a non molto tempo fa, un prerequisito pressoché necessario per l'architettura d'avanguardia era il coinvolgimento con la teoria; recentemente lo è diventato il sodalizio con l'arte»⁹. Anche l'antropologo e architetto Franco La Cecla ha criticato più volte questa evoluzione dello stile guidata dalla logica delle *archistar* che corre il rischio di trasformare la pratica architettonica in un gioco autoreferenziale tutto basato sulla firma e sulla forma. Eppure, per scardinare questa logica e rifunzionalizzare il fare architettonico, è lui stesso a considerare utile un'apertura dell'architettura

⁷ G. CELANT, "Architettura, arte, ambiente", in *Lotus international*, n. 122, 2004, pp. 72-103, p. 73.

⁸ Per una ricognizione generale sulla relazione fra arti e architettura negli ultimi decenni rimando a: L. MOLINARI, *Nuove frontiere tra arti e architettura. Progetti, esperienze, ricerche all'inizio del nuovo millennio*, in *L'arte del XX secolo, volume 5: 2000 e oltre. Tendenze della contemporaneità*, Skira, Milano, 2010, pp. 217-225. Per il termine "archistar" rimando invece a: G. LO RICCO, S. MICHELI, *Lo spettacolo dell'architettura. Profilo dell'archistar*©, Bruno Mondadori, Milano, 2003.

⁹ H. FOSTER, *The Art-Architecture Complex* (2011), trad. it. *Il complesso arte-architettura*, Postmedia, Milano, 2017, p. 7. Qui Foster cita oltre ai tre "stili globali" di Richard Rogers, Norman Foster e Renzo Piano, una serie di architetti per i quali l'arte è stata un fondamentale punto di partenza, come Zaha Hadid, Diller Scofidio + Renfro, Jacques Herzog e Pierre de Meuron. Rispetto al lavoro di queste *archistar*, il critico americano arriva a mettere in luce addirittura il seguente paradosso: «Proprio quando il mito dell'ispirazione è ricusato da molti artisti, un gran numero di architetti vi fa ancora ricorso, come se avesse acquistato i diritti sull'antica leggenda dell'artista come visionario fabbricatore di immagini, una favola compensatoria che ha ancora mercato, nonostante il convinto processo di demistificazione messo in atto dall'arte postmoderna e dalla teoria post-strutturalista» (p. 52).

verso altre discipline¹⁰. Su un punto di vista simile, seppur meno critico, si pone il volume *Contemporary Art About Architecture: A Strange Utility*, concentrato su quelle opere d'arte realizzate dal 1990 che hanno assunto l'architettura come loro soggetto, fino a dare corpo all'idea che l'arte contemporanea funzioni come una forma di storia e analisi teorica dell'architettura¹¹.

Negli ultimi decenni si è passati, dunque, dalla diffidenza nell'assegnare alle opere l'etichetta di “installazione”, a una tendenza completamente ribaltata per cui si potrebbe dire, parafrasando le parole di Hans Hollein sull'architettura, che nell'arte contemporanea “tutto è installazione”¹². Similarmente, tutti gli artisti contemporanei si potrebbero definire “installatori”, come suggeriva già nel 1994 lo storico dell'architettura Brian Hatton¹³. Questo successo deriva proprio dalla fluidità del medium: «Paradigma della contemporaneità, le installazioni sono il medium ideale per rappresentare la complessità, le questioni sociali e politiche ma anche identitarie o semplicemente estetiche e di tendenza»¹⁴. All'interno di questo panorama internazionale, l'arte installativa e quella ambientale finiscono per fondersi in una pratica globale, che ibridando arte e architettura invade anche il paesaggio naturale e lo spazio urbano, qualificandolo spesso in maniera irreversibile.

2. Lo sviluppo negli ultimi decenni a livello globale

A parte pochi esempi precedenti gli anni Settanta (Gutai, Mono-Ha, Neo-concretismo brasiliano) è solo alla fine di questo decennio che s'inizia a rompere l'asse egemone Europa-Stati Uniti d'America, su cui si era costruita tutta la storia delle sperimentazioni ambientali dalle avanguardie storiche al secondo dopoguerra. Con l'affacciarsi sul palcoscenico globale di nuove narrazioni provenienti da altre parti del mondo, s'incrina l'idea di una genealogia artistica “occidentale”, come

¹⁰ Cfr. F. LA CECLA, *Contro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008.

¹¹ I. LORING WALLACE, N. WENDL (a cura di), *Contemporary Art About Architecture: A Strange Utility*, Ashgate, Farnham, 2013.

¹² L'architetto austriaco, che ritroveremo anche in seguito come punto di riferimento per l'Architettura Radicale, scriveva nel 1968 *Alles ist Architektur*. In questo saggio-manifesto possiamo incontrare frasi fondamentali per l'impostazione teorica della ricerca artistico-architettonica: «L'essere umano crea artificialmente delle situazioni. Questo è architettura. Sul piano fisico e su quello psichico egli riproduce, trasforma, espande la sua sfera fisica e psichica, determina l'“ambiente” nel senso più ampio»; «Architettura è definizione – determinazione – dello spazio, ambiente»; «Un'autentica architettura del nostro tempo è sul punto di definirsi in un modo nuovo come medium, ma allo stesso tempo sta per ampliare la sfera dei suoi strumenti. Ambiti diversi oltre a quello delle costruzioni intervengono nell'“architettura”, così come peraltro l'architettura e gli “architetti” abbracciano campi molto vasti. Tutti sono architetti. Tutto è architettura». Il testo è tradotto in italiano in M. BIRAGHI, G. DAMIANI (a cura di), *Le parole dell'architettura. Un'antologia di testi teorici e critici: 1945-2000*, Einaudi, Torino, 2009, pp. 162-166.

¹³ B. HATTON, “Calling All Installer”, in *Art Monthly*, n. 176, May 1994, pp. 32-33.

¹⁴ M. PUGLIESE, *Un medium in evoluzione*, op. cit., p. 84. La stessa Pugliese poco prima aveva specificato: «Se il monumento è stato storicamente l'emblema del potere, l'installazione rappresenta la precarietà della società odierna, priva di ideologie e di certezze economiche» (*Ibidem*).

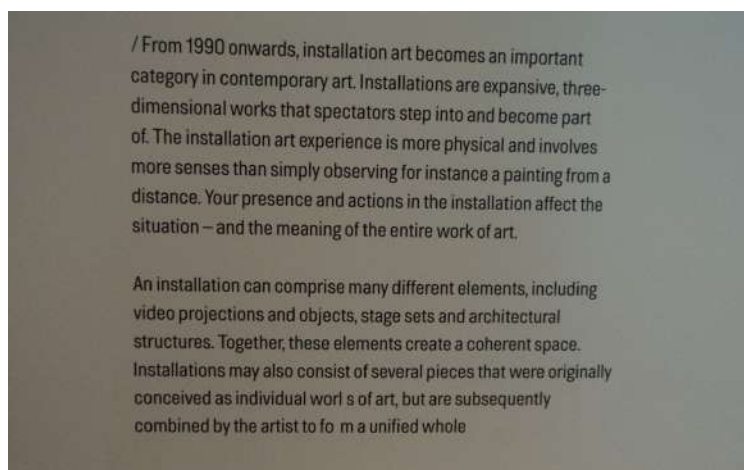
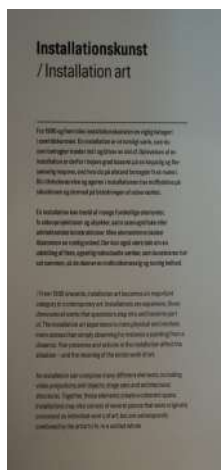
spiega bene Anna Detheridge: «Dagli anni '70 in poi esiste una storia dell'arte contemporanea meno monolitica, fatta di arte che diventa meta-arte, che adotta forme più aperte a un dialogo con il pubblico e con le culture minoritarie e non occidentali»¹⁵. Questa impostazione sarà ulteriormente scardinata con la caduta del Muro di Berlino nel 1989, aprendosi a un panorama totalmente rivisitato, in cui le genealogie e i punti di riferimento saranno nuovamente rimessi in discussione, anche se gli USA e l'Europa rimarranno, per ovvie ragioni storiche, dei punti di riferimento imprescindibili per questo tipo di ricerche artistico-ambientali.

Negli Stati Uniti l'interesse per questo nuovo tipo di realizzazioni fu sancito già fra anni Sessanta e Settanta da una lunga serie di eventi espositivi che dimostrano come gli USA siano diventati un punto di riferimento per questo tipo di pratiche artistiche anche grazie a un preciso programma di finanziamenti e di politiche culturali volti a incentivare progetti artistici sempre più innovativi. Ricordiamo che l'Hirshhorn Museum and Sculpture Garden di Washington D.C. (che continua ancora oggi a ospitare un numero sempre maggiore di installazioni ambientali) fu inaugurato nel 1974 e divenne in breve tempo il capostipite di un'enorme schiera di parchi d'arte ambientale aperti nei decenni successivi in tutti gli Stati Uniti. Sempre nel 1974 bisogna ricordare la nascita della Dia Art Foundation, che fin da subito sostenne progetti installativo-ambientali ambiziosi inserendosi come nuovo soggetto di riferimento per gli artisti più innovativi, le cui idee erano inaccessibili ai mezzi finanziari di molti collezionisti e a quelli logistici di molti musei.

A partire da questi esempi, l'installazione ambientale è proliferata in tutti gli Stati Uniti negli ultimi quarant'anni sia dentro che fuori i musei, nello spazio naturale (si vedano tutta una serie di parchi d'arte contemporanea ma, anche, l'esempio particolare del Burning Man Festival che si svolge dal 1986 nel deserto del Nevada) e nello spazio urbano (una delle opere d'arte contemporanea più fotografate del pianeta è *Cloud Gate* del britannico Anish Kapoor, inaugurata nel 2006 nel Millennium Park di Chicago). Infine, l'installazione ambientale ha finito per conquistare anche il pubblico dei grandi festival musicali, come nel caso delle installazioni ambientali che accompagnano ogni anno il Coachella Festival in California.

In parallelo con questi spettacolari esempi statunitensi, è possibile notare un ritorno d'importanza della scena artistica europea, in particolare nordeuropea, dove negli ultimi anni si è dato il maggior impulso all'installazione ambientale sia dal punto di vista pratico che teorico, secondo un interesse ben strutturato anche dal punto di vista istituzionale.

¹⁵ A. DETHERIDGE, *Scultori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, Einaudi, Torino, 2012, p. 51.



Questa in foto è la didascalia che accompagna i visitatori dello Statens Museum for Kunst (SMK) di Copenhagen all'ultima parte della collezione, relativa all'arte dal 1990 al 2016. Come è facile capire dalla scelta del museo danese di riunire una parte delle ultime ricerche artistiche sotto il titolo onnicomprensivo di “Installation Art”, l'installazione è diventata ormai una delle modalità artistiche di riferimento anche all'interno delle collezioni delle grandi istituzioni museali europee pubbliche e private.

Rimanendo in questo ambito non si può dimenticare l'enorme impulso alla crescita dell'installazione ambientale dato dall'apertura della Turbine Hall nella nuova Tate Modern di Londra, inaugurata nel 2000. Questa enorme stanza di 3.400 mq (lunga 155 metri, larga 23 e alta 35, come cinque piani del museo) ha ospitato, grazie anche ai cospicui finanziamenti degli sponsor (prima Unilever, poi Hyundai), installazioni di grandi dimensioni che hanno segnato la storia di questo medium, come *The Weather Project* (2003) del danese-islandese Olafur Eliasson, una delle installazioni ambientali più celebri degli ultimi anni.

A proposito di Eliasson, ma ritornando in Danimarca, non si può non citare il suo spettacolare *Your rainbow panorama* costruito sul tetto dell'ARoS, il museo d'arte contemporanea della città di Aarhus. Quest'opera, inaugurata nel 2011, rappresenta un chiaro esempio di come negli ultimi decenni le installazioni si siano fatte sempre più complesse e articolate, sviluppando in molti casi un vero e proprio discorso architettonico, pur non essendo pensate da architetti di professione. L'importanza di un'opera come questa, che non cambia solo l'architettura del museo ma lo *skyline* della stessa città, è sottolineata dal direttore del museo Jens Erik Sørensen nella prefazione al catalogo pubblicato per l'inaugurazione dell'installazione: «Eliasson's proposal excellently honours the desire to convert the ARoS roofscape into a unique artistic and architectural attraction on

international scale. With this take on a spectacular art installation Olafur Eliasson has created a beautiful, poetic work of art, *Your rainbow panorama*, which imbues the panoramic view from the roof with an exceptional artistic/architectural dimension»¹⁶. Sempre all'ARoS non va dimenticata la collezione di installazioni ambientali e videoinstallazioni raccolte in un unico progetto curatoriale (“The 9 Spaces”) ospitato nel piano interrato, che fa da contrappunto perfetto alla passerella di Eliasson installata nel punto più alto del museo. Il museo ha anche commissionato una sua estensione a Schmidt Hammer Lassen Architects con cui ha collaborato attivamente anche il già citato James Turrell. Denominato *Next Level*, l’ambizioso piano di espansione dell’ARoS sarà formato da una galleria sotterranea di 1.200 metri quadrati e da una grande installazione ambientale seminterrata, progettata proprio da Turrell, intitolata *The Dome*.

Pur non in maniera così spettacolare anche il Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen di Düsseldorf ha deciso di seguire una logica espositiva simile. Nel suo edificio dedicato all'arte contemporanea (il cosiddetto K21 Ständehaus) il progetto “Artist's Rooms” ha assegnato ognuna delle ventidue sale a un'installazione realizzata da un singolo artista. Fra gli artisti installativi presenti nel K21 ci sono alcuni dei nomi più importanti a livello internazionale come lo stesso Turrell, ma anche lo svizzero Thomas Hirschhorn e la tedesca Ulla von Brandenburg. Ma la Germania è attenta a questo tipo di opere fin dagli anni Settanta, come dimostra *Skulptur Projekte a Münster*, manifestazione che si tiene ogni dieci anni, dal 1977 (che è anche l'anno dell'apertura dell'importante *Yorkshire Sculpture Park* in Inghilterra), con artisti internazionali chiamati a creare sculture e installazioni *site-specific* nello spazio pubblico della cittadina tedesca, vicina al confine con i Paesi Bassi.

Proprio i Paesi Bassi offrono un esempio storico di un'istituzione museale che fin dalla sua fondazione, nel lontano 1938, ha investito su una collezione di opere destinate al suo giardino: il Kröller-Müller Museum di Otterlo. Rimanendo nello stesso ambito geografico segnaliamo due eventi in Belgio, nati sulla scia di *Skulptur Projekte*: “Chambres d'Amis” a Gent, che nell'estate del 1986 mise a disposizione per tre mesi cinquanta case private in cui ospitare progetti di altrettanti artisti internazionali, e la recente Triennale di Bruges, nata nel 2015, che all'interno del centro storico della città fiamminga delinea un itinerario caratterizzato da installazioni di artisti e architetti di fama internazionale, allestite anche sui canali.

Fra le manifestazioni che mettono l'arte ambientale in contatto diretto con lo spazio naturale, una delle più particolari è “The Snow Show”, mostra del 2004 tenutasi a Kemi e a Rovaniemi in Finlandia, in cui coppie di artisti e architetti hanno realizzato trenta installazioni di grandi

¹⁶ J. E. SØRENSEN, *Preface*, in M. NIPPER *et al.* (a cura di), *Olafur Eliasson. Your rainbow panorama*, ARoS, Aarhus, 2011, p. 4.

dimensioni utilizzando in primo luogo neve e ghiaccio, come in *Penal Colony I* dei giapponesi Arata Isozaki e Yoko Ono, un edificio cubico con un interno labirintico costruito esclusivamente con blocchi di ghiaccio¹⁷.

La scena nordeuropea è all'avanguardia anche per quanto riguarda la presenza di collettivi interdisciplinari che si occupano di fondere l'installazione con i nuovi mezzi tecnologici, come testimoniato dal lavoro dello studio Tamschick media+space, attivo a Berlino fin dai primi anni Duemila e specializzato nella realizzazione di installazioni immersive e narrative. Ma anche nel resto d'Europa l'attenzione verso l'arte installativa e ambientale è cresciuta. Ne sia testimonianza la recente mostra "El arte y el espacio" al Museo Guggenheim di Bilbao (2017-2018). Proprio il museo progettato dall'architetto canadese Frank O. Gehry è diventato, fin dalla sua apertura nel 1997, un polo culturale fondamentale per comprendere la ricezione di questo tipo di arte nelle grandi istituzioni museali europee, come testimoniato da *The Matter of Time* (1994-2005), progetto permanente dello statunitense Richard Serra, ospitato in un'enorme sala del museo.

Anche le fiere d'arte contemporanea stanno certificando questa tendenza. È, infatti, da notare come "Art Basel", la fiera più importante del mondo, abbia aperto già a partire dal 2000 una sezione denominata "Unlimited" che, pur essendo nata come un esperimento, ha riscosso fin da subito un enorme successo fra gli addetti ai lavori, diventando una delle attrazioni principali della fiera anche per il grande pubblico. Questa piattaforma multimediale trascende il classico concetto di stand espositivo per dare la possibilità alle gallerie presenti in fiera di realizzare progetti di grandi dimensioni che superano i confini imposti dai limiti spaziali, temporali e tecnici del polo fieristico fino a invadere, sempre più spesso, lo spazio pubblico della città svizzera, con i cosiddetti "Public Art Projects". Questa sottosezione di "Unlimited" si è sviluppata soprattutto a partire dal 2005 con il riassetto urbanistico di Messeplatz, la piazza antistante il polo fieristico, che ha offerto un eccellente spazio espositivo per opere d'arte di dimensioni ambientali¹⁸. È interessante notare che i costi di partecipazione sono indipendenti dalla superficie occorrente e ciò consente alle gallerie e agli artisti di poter presentare anche progetti più rischiosi dal punto di vista commerciale. Molte delle opere esposte vengono appositamente prodotte per la specifica edizione e sono pubblicate in un catalogo a tiratura limitata, che costituisce un completamento del catalogo generale della fiera.

Rispetto a questo impulso commerciale dato all'installazione ambientale dalle fiere d'arte

¹⁷ Una variante a pianta rotonda dell'opera è stata realizzata utilizzando neve compressa nell'edizione del festival ospitata al Sestriere in occasione delle Olimpiadi invernali di Torino 2006.

¹⁸ Sul sito della fiera svizzera, "Unlimited" viene così descritta: «Unlimited is Art Basel's pioneering exhibition platform for projects that transcend the classical art-show stand, including massive sculpture and paintings, video projections, large-scale installations, and live performances» (<https://www.artbasel.com/basel/the-show>). Su scala di importanza diversa è giusto ricordare la fiera italiana "Milano Scultura" che si occupa esclusivamente di installazioni e scultura "nel campo allargato".

contemporanea, vanno ricordati sia “Frieze Sculpture” a Regent’s Park a Londra che il programma “Hors les Murs”, il quale, in concomitanza con la FIAC di Parigi, presenta nel Jardin des Tuileries progetti di architettura, scultura e installazioni che dialogano con il prestigioso contesto del Domaine National du Louvre et des Tuileries, in prossimità del Grand Palais¹⁹. La presenza in fiera dell'installazione ambientale certifica anche un crescente interesse da parte dei collezionisti per questo tipo di opere, con un fiorente mercato di opere architettonico-artistiche, in particolare dei padiglioni progettati da grandi architetti, sulla scia di quei “Summer Pavilions” che dal 2000 vengono presentati ogni estate alla Serpentine Gallery di Londra, oggetti al limite tra la realizzazione architettonica e l’opera d’arte.

Ma oltre all'attenzione degli esperti, questo tipo di opere, proprio per le loro caratteristiche morfologiche e la conseguente esperienza spaziale particolare che offrono allo spettatore, richiamano sempre di più l'attenzione del grande pubblico. Infatti, la praticabilità delle installazioni ambientali è da intendere come una forma accessibile di approccio alla monumentalità che le rende fra le poche opere d'arte contemporanea in grado di coinvolgere e comunicare “realmente” con un pubblico ampio. Ma, insieme al grande pubblico arrivano puntuali anche le polemiche. Ad esempio, tornando in Nord Europa, è del giugno 2017 la notizia che la realizzazione della monumentale installazione ambientale che Jonas Dahlberg aveva progettato per ricordare le vittime della strage di Utøya, dopo aver ricevuto il plauso internazionale del mondo dell'arte per la sua efficacia, è stata bloccata dal governo norvegese che aveva decretato all'unanimità vincitore del concorso proprio il progetto dell'artista svedese. *Memory Wound* ha subito gli attacchi dei residenti e degli esponenti locali dei partiti di destra, che hanno affibbiato al progetto epiteti non proprio entusiasti come “stupro della natura” e “monumento orribile”, e alla fine il governo norvegese ha deciso di fare retromarcia e non procedere con la realizzazione dell'opera.

3. La nuova attenzione in Italia

Nel 2016, il crescente interesse internazionale per l'installazione ambientale ha trovato finalmente riscontro nel grande pubblico anche in Italia grazie all'enorme installazione *The Floating Piers* che l'artista bulgaro naturalizzato statunitense Christo ha realizzato sul Lago d'Iseo. Una

¹⁹ Sul sito della fiera francese possiamo leggere: «L’implication des galeries et des artistes, dans le cadre exceptionnel du jardin des Tuileries, permet de rassembler chaque année une vingtaine de projets qui, en interaction avec les visiteurs, prennent corps sur les allées, les pelouses et les bassins, pour une durée d’un mois en octobre. Il offre la possibilité aux galeries de présenter des œuvres extérieures à échelle monumentale, qui résonnent avec ce cadre patrimonial et répondent aux exigences de son échelle et de ses perspectives» (<http://www.fiac.com/fr/hors-les-murs/jardin-des-tuileries/>).

passerella galleggiante, costituita da duecentomila cubi di polietilene e ricoperta da circa settemila metri quadrati di tessuto giallo (che bagnandosi si scuriva fino a diventare arancione), creava un percorso pedonale sull'acqua della lunghezza di tre chilometri che è stato “calpestato” dal 18 giugno al 3 luglio 2016 da circa un milione e mezzo di visitatori²⁰.

Accanto a questa grande opera va collocata anche l'installazione di Edoardo Tresoldi inaugurata a marzo 2016 nella basilica paleocristiana di Santa Maria di Siponto a Manfredonia (Foggia). Partendo dai lacerti murari perimetrali dell'antica basilica, il giovane artista milanese ne ha ricostruito con sette tonnellate di rete metallica elettrosaldata la parte absidale, restituendo la volumetria e l'imponenza dell'edificio. I visitatori hanno così la percezione dello spazio di un tempo, ma riproposto con una leggerezza inconsueta, come fosse una sorta di ologramma. Questo intervento di notevole sensibilità storico-estetica, la cui costruzione è durata cinque mesi, ha permesso di incrementare in maniera esponenziale i visitatori del Parco Archeologico: si parla di qualcosa come 100.000 visitatori in 5 mesi, con un indotto di 4 milioni di euro nei servizi intorno alla località pugliese²¹.

Infine, sempre nel 2016, va segnalato il progetto “Arch and Art” promosso da Assolombarda e realizzato in collaborazione con la rivista “Domus” nei Giardini della Triennale di Milano in occasione della riapertura della XXI Mostra Internazionale. Per questa esposizione, sono stati realizzati cinque padiglioni architettonici progettati da architetti di fama mondiale in collaborazione con altrettanti artisti italiani contemporanei: David Chipperfield con Michelangelo Pistoletto, Michele De Lucchi con Enzo Cucchi, Hans Kollhoff con Mimmo Paladino, Eduardo Souto de Moura con Jannis Kounellis, Francesco Venezia con Ettore Spalletti. Queste costruzioni praticabili costituivano degli “spazi di libertà” dove, come spiega il curatore del progetto Nicola Di Battista, architettura e arte «s'incontrano e si confrontano di nuovo apertamente e con rispetto, senza invasioni di campo, affermando la propria ragion d'essere: spazi e opere pensate per la nostra vita e per i nostri bisogni»²².

Iniziative come queste, che hanno risvegliato non solo l'attenzione degli addetti ai lavori, dovrebbero dare nuovo impulso agli studi sull'installazione ambientale che in Italia si sono sviluppati in maniera limitata e frammentaria, pur essendo il nostro paese da sempre una delle mete predilette, soprattutto per la sua eccezionale conformazione paesaggistica, per gli artisti-architetti di tutto il mondo che si occupano di questo tipo di realizzazioni: il caso di Christo è forse il più

²⁰ Cfr. CHRISTO and JEANNE-CLAUDE, *The Floating Piers: Lake Iseo, Italy, 2014-2016*, Taschen, Köln, 2016.

²¹ I dati sono stati diffusi dal Segretariato Regionale del Mibact per la Puglia alla fine di Agosto 2016. Per un approfondimento sull'opera: A. RADAELLI, “Siponto: il simulacro della basilica perduta”, in *Anagke*, n. 78, maggio 2016, pp. 108-109.

²² N. DI BATTISTA, “Il dono”, in *Arch and Art: la città dell'uomo* (allegato a *Domus*, n. 1001, aprile 2016), Editoriale Domus, Milano, 2016, p. 4.

eclatante, ma non è certo il primo. Quindi, cresce ancor di più a partire dal 2016 la necessità di uno studio come quello che qui presento, le cui ragioni scientifiche sono state già evidenziate, e che può essere riassunto in un'unica domanda: cosa è successo nel panorama italiano dell'installazione ambientale prima di *The Floating Piers*?

L'Italia possiede, infatti, un invidiabile patrimonio di installazioni ambientali che sono, però, poco conosciute dal grande pubblico (e spesso anche dagli storici dell'arte contemporanea). Il nostro paese è pieno di opere artistico-architettoniche permanenti sparse per il territorio, fra cui la più significativa è, senza dubbio, il *Grande Cretto* di Alberto Burri a Gibellina (Trapani). Ma accanto a opere così famose sono tantissime le installazioni artistiche realizzate in Italia che hanno bisogno di trovare una rivalutazione²³.

La mia ricerca prevede, dunque, un censimento e una mappatura delle più importanti installazioni ambientali permanenti che è possibile incontrare dalle Alpi alla Sicilia, sia in contesti naturali che urbani, sia in spazi pubblici che privati. In diverse zone della nostra penisola, già da alcuni decenni, possiamo notare importanti esempi di collezioni di installazioni ambientali che, pur di enorme rilevanza storico-artistica, sono quasi del tutto ignorate a livello internazionale. Il punto di partenza non può che essere la collezione d'arte ambientale della Fattoria di Celle di Giuliano Gori a Santomato (Pistoia), che dal 1982 si pone come riferimento centrale per tutte le ricerche artistico-ambientali in Italia. Ma per capire l'importanza del nostro paese nello sviluppo di queste pratiche a livello internazionale basta un esempio, risalente al decennio precedente: nel 1976 è la Villa di Giuseppe Panza a Varese a ospitare il primo *Skyspace* mai realizzato dal già citato James Turrell, antecedente di quello ben più famoso che è possibile vedere al MOMA PS1 di New York, realizzato nel 1980 (e poi rinnovato nel 2016).

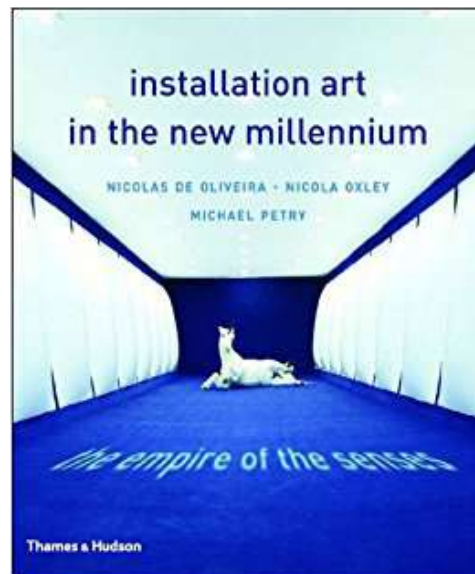
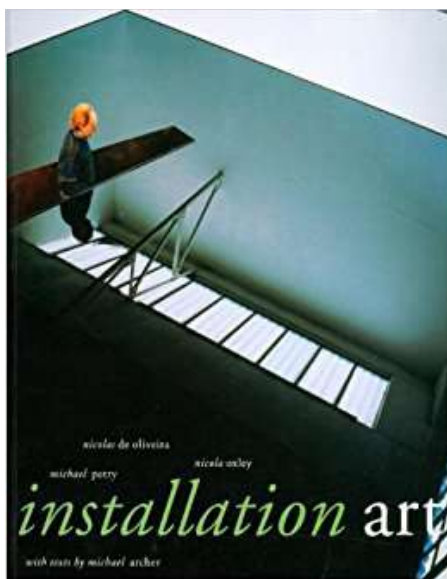
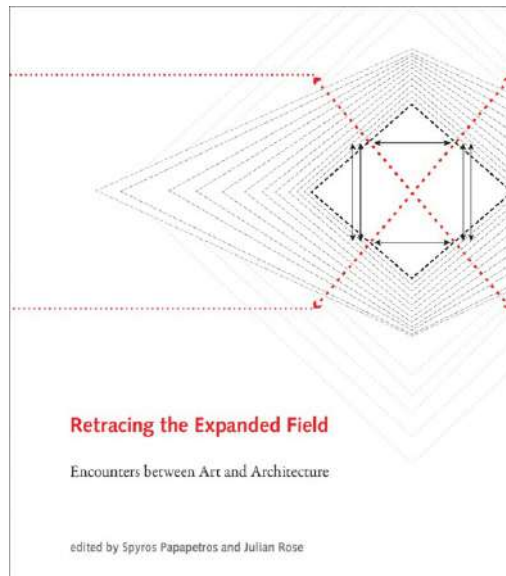
Per quanto riguarda le installazioni temporanee sono punti di riferimento alcuni grandi spazi museali italiani. Nell'impossibilità di censire l'insieme di tutti questi progetti ho deciso di impostare un repertorio di artisti di riferimento che, a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, hanno interagito sia con lo spazio aperto (urbano o naturale) che con lo spazio chiuso (in special modo quello dei musei, ma anche delle fondazioni e delle gallerie private). Viste le dimensioni delle opere degli artisti-architetti, e anche i loro costi di produzione, quando questo tipo di opere devono essere realizzate *ex novo* ciò avviene per lo più all'interno di "contenitori espositivi" ricchi o con forti sponsorizzazioni alle spalle come il MAXXI di Roma, con le sue collezioni d'arte e architettura e le sue grandi sale che rendono possibile la realizzazione di installazioni temporanee di grandi dimensioni, o il MACRO, sempre a Roma, che ha presentato negli anni tutta una serie di

²³ In casi come questi lo studio si dovrebbe anche allargare alle categorie storiche-critiche dell'arte pubblica che in questa sede tratterò solo in connessione ad alcune operazioni emblematiche rispetto all'installazione ambientale.

installazioni temporanee, ospitate soprattutto attraverso l'iniziativa "ENEL Contemporanea".

Oltre a questi esempi, in Italia un ruolo centrale spetta, ovviamente, alla Biennale di Venezia, dove già dal 1976 (ma soprattutto dal 1997 in poi) si sono potute osservare importanti installazioni ambientali, chiaramente di natura temporanea. In questo caso, vista l'importanza internazionale dell'evento in questione, ho deciso di dedicare un *focus* specifico alle installazioni ambientali presentate nella storica rassegna lagunare.

PRIMA PARTE: DALLA SCULTURA NEL CAMPO ALLARGATO ALL'INSTALLAZIONE AMBIENTALE



1. I prototipi dell'installazione ambientale

Quando inizia la storia dell'installazione ambientale? Alcuni studiosi ne vedono i prototipi già nella Sfinge (Erika Suderburg) o nelle pitture rupestri di Lascaux (Mark Rosenthal), ma più che avere la pretesa di delineare uno sviluppo storico così complesso ha più senso elencare alcuni precedenti formali a partire dai quali si può provare a seguire, come afferma Chiara Leoni, «una traccia aperta che scorge il serpeggiare storico di una certa sensibilità ambientale, espansa»¹. Non è mia intenzione proporre qui un'analisi storica di prospettiva internazionale sull'argomento, ma solo fornire una serie di esempi imprescindibili nello sviluppo della ricerca ambientale nell'arte del Novecento, con cui è possibile delineare un primo panorama di base a livello internazionale da mettere in connessione con la situazione relativa all'installazione ambientale in Italia nel secondo Novecento, che è al centro delle ricerche qui presentate.

Tralasciando alcune bizzarre architetture “artistiche” di gusto *naïf* della fine dell'Ottocento che mischiavano volutamente il linguaggio architettonico con quello dell'arte plastica, come il *Palais Idéal* realizzato dal postino Ferdinand Cheval fra il 1879 e il 1912 a Hauterives (che divenne meta di pellegrinaggio per i surrealisti), è giusto cominciare a parlare di ricerche artistiche ambientali moderne a partire dalle avanguardie storiche del primo Novecento. L'interdisciplinarietà nel campo delle arti visive è uno dei discorsi cardine del modernismo ed è sempre accompagnato da un'attenzione particolare per l'ambiente in cui il progetto artistico va ad inserirsi. Già nei primi manifesti futuristi si apre la strada a un nuovo tipo di impostazione spaziale per l'opera d'arte, che partendo dalla scultura tradizionale finisce per ibridarsi con l'architettura, le arti performative e il cinema, all'interno di un chiaro processo di “sintesi delle arti” che le riconduce a una grammatica comune. Le ricerche delle avanguardie non riguardano solo il rapporto tra scultura e spazio circostante ma anche l'influenza dell'ambiente espositivo sui modi di allestire le opere, come vediamo nella “Prima Fiera Internazionale Dada” di Berlino nel 1920.

Nonostante ciò, i prototipi dell'installazione ambientale si possono trovare qualche anno più tardi in due “mitiche” opere del 1923, realizzate entrambe in Germania: *Prounenraum* di El Lissitzky a Berlino e, soprattutto, *Merzbau* di Kurt Schwitters ad Hannover. Da questo tipo di esperienze sperimentali deriva la moderna riflessione sul rapporto dialettico fra opera d'arte e spazio, in

¹ C. LEONI, “Spunti di teoria e storia dell'installazione”, in *Polittico*, n. 2, dicembre 2002, pp. 253-264, p. 254.

connessione con un'esperienza fisica di tipo immersivo offerta al pubblico.

El Lissitzky opera nell'ambito delle avanguardie sovietiche, in cui hanno un'influenza determinante i progetti costruttivisti di Vladimir Tatlin, come quello per il famosissimo *Monumento alla Terza Internazionale* del 1919. I costruttivisti considerano, anche dal punto di vista teorico, lo spazio come un elemento formale concreto e la pratica artistica che opera nello spazio reale come uno strumento tecnico e politico. Questo processo di rinnovamento operativo incentrato sulla dimensione ambientale inizia già prima della rivoluzione del 1917, come testimonia la ristrutturazione del *Café Pittoresque* di Mosca. Qui Tatlin, insieme ad Aleksandr Rodchenko e Georgij Yakulov, sviluppa i suoi *Corner reliefs* fino a creare una ramificazione di materiali che dalle pareti invadono e alterano lo spazio. Quest'idea di costruzione di uno spazio totale è alla base di *Prounenraum* (tradotto sia come *Stanza dei Proun* che come *Ambiente dei Proun*), in cui El Lissitzky esplora le possibilità plastiche dello spazio. L'ambiente è presentato in occasione della mostra del November Group a Berlino nel 1923 ed è caratterizzato da elementi scultorei geometrici e aggettanti appesi alle pareti. Data la loro disposizione non casuale, lo spazio è percepito dallo spettatore che lo attraversa come un involucro totale, un *continuum* in cui gli elementi plastici entrano in relazione dinamica con il contesto spaziale per offrire un'esperienza della totalità².

Nel *Merzbau* di Kurt Schwitters, invece, l'estetica della giustapposizione è declinata più in chiave dada/espressionista che costruttivista, inglobando al suo interno la totalità del reale, senza distinzioni di gerarchie estetiche e sociali. Già nei suoi primi collage Schwitters aveva iniziato a inserire spazzatura e residui, trasformando le opere in veri e propri assemblaggi, in cui coesistevano ritmo e armonia cromatica. Nel 1919, mentre prepara un collage, Schwitters ritaglia da un inserto pubblicitario di una banca il lemma “merz” (da “kommerz”) sotto cui raccoglierà tutta la sua produzione successiva: ai suoi assemblaggi darà il nome di *Merzbilder*, e la sua opera più famosa, l'installazione ambientale che inizia a costruire dentro la sua casa-studio di Hannover a partire dal 1923, sarà chiamata, appunto, *Merzbau*. Il progetto prende forma lentamente attraverso l'accumulazione di materiali vari (reperti della vita dell'artista e testimonianze delle sue relazioni: bottiglie e pezzi di legno, lettere e ritagli, radici e rifiuti organici) che crescono in maniera irregolare e libera. L'opera inizia con la realizzazione di una colonna centrale, la cosiddetta *Colonna Merz*, costruita con moduli irregolari e inserti oggettuali (la testa di una bambola, un soldatino, ritagli di riviste e giornali). Accanto a questa prima realizzazione crescono altre due colonne e da questa matrice inizia a proliferare il *Merzbau*, in cui all'aspetto artigianale si affianca sempre più anche quello architettonico, tanto che l'opera si amplia come un “blob oggettuale” in cui si definiscono

² Per un approfondimento sull'intera opera di El Lissitzky rimando a: O. M. RUBIO (a cura di), *El Lissitzky. L'esperienza della totalità* [catalogo della mostra], MART-Electa, Rovereto-Milano, 2014.

grotte e percorsi: dentro a nicchie specifiche vengono costruite una *Grande grotta dell'amore*, una *Grotta di Goethe*, una *Cattedrale delle miserie erotiche*, una *Cava dell'omicidio sessuale*, e, per l'amica Hannah Höch, Schwitters riserva uno spazio allestito come fosse un reliquiario. Si arriva al punto che tutto lo spazio della casa è saturo e Schwitters è costretto a bucare soffitto e pavimento per poter continuare la realizzazione su altri due piani. Dal 1928 questa sete di materiali di scarto si placa e s'innescia in Schwitters una sorta di “processo di igienizzazione” dello spazio: l'artista ricopre tutto l'insieme con strutture di legno dipinto e gesso che, creando una patina bianca che occulta la paccottiglia oggettuale, sterilizza la presenza materica dell'immondizia sotto una moltiplicazione di piani geometrici irregolari. Non è una cancellazione totale ma segna il passaggio dell'opera da una poetica dada/espressionista a una più simile a quella costruttivista/neoplasticista, che è quella che prevale nella ricostruzione del *Merzbau* che oggi è possibile ammirare allo Sprengler Museum di Hannover, perché, purtroppo, l'opera originale venne distrutta nel 1943 durante un bombardamento alleato. Ma già da alcuni anni Schwitters si era rifugiato con il figlio a Lysaker (Norvegia), dove nel 1937 aveva iniziato la costruzione di un secondo *Merzbau*, anch'esso andato distrutto a causa di un incendio nel 1951. In questa seconda realizzazione si fa più pregnante il riferimento alla natura, attraverso cui Schwitters evolve ancora l'idea della prima realizzazione. Quando nel 1947 si sposta in Inghilterra, Schwitters inizia a costruire a poca distanza dal villaggio di Elterwater, nella valle di Langdale, un dedalo di elementi naturali a cui dà il nome di *Merzbarn*. Il progetto è interrotto dalla morte dell'artista nel 1948, ma rappresenta un importante documento storico perché è l'unico originale superstite delle sue varie realizzazioni ambientali³.

A partire da prototipi come questi le ricerche su una relazione reciproca fra arte e architettura si strutturano per opposizione. Da un lato le ricerche “razionali” dei costruttivisti si sviluppano grazie al lavoro del Bauhaus e di De Stijl, in cui le ricerche ambientali sono formulate secondo un'idea di spazio coerente a una visione analitica, secondo un piano logico d'insieme. Dall'altro le ricerche “intuitive” di matrice dada/espressionista sono portate avanti dai surrealisti, in cui l'immaginario si fa reale e assume una spazialità concreta.

Figura a parte rispetto a questo schema è Constantin Brâncuși che nel 1938 apre la sua ricerca scultorea verso la dimensione paesaggistica. In quest'anno, infatti, termina il suo insieme scultoreo-architettonico a Târgu Jiu per rendere omaggio agli eroi rumeni della prima guerra mondiale. Il parco è costituito da tre distinti elementi architettonici: la *Porta del bacio*, con figure di coppie che si baciano sia sulle colonne che sull'architrave; il *Tavolo del Silenzio*, con sedie dalla forma a clessidra che circondano un disco centrale; e, infine, la famosa *Colonna senza fine*, pensata a partire

³ Per un approfondimento sull'intera opera di Schwitters rimando a: K. ORCHARD (a cura di), *Kurt Schwitters. Collages, dipinti e sculture 1914-1947* [catalogo della mostra], Mazzotta, Milano, 2001.

da un modulo di base formato da una doppia piramide ripetuta verticalmente⁴.

Questi esperimenti delle diverse avanguardie europee mettono in moto quel processo di crescita ambientale dell'oggetto artistico che troverà il suo pieno sviluppo nel secondo dopoguerra: Costruttivismo-Bauhaus-De Stijl ed Espressionismo-Dada-Surrealismo saranno i due filoni da cui verranno ereditate le caratteristiche di base per le diverse analisi dello spazio da parte degli artisti nella seconda metà del Novecento. Le diversità fra i due filoni andranno sempre più a sfumare, fino a confondersi in quelle opere che dalla seconda metà degli anni Sessanta sfrutteranno la progettualità, la tecnologia e l'uso di materiali industriali per la realizzazione di spazi ambigui e perturbanti⁵.

2. Dall'environment all'installation

A seguito dei tragici eventi che porteranno alla seconda guerra mondiale si metterà in moto una vera e propria diaspora dei maestri dell'avanguardia europea verso gli Stati Uniti d'America. In questo modo, fin dai primi anni Quaranta, nel contesto artistico statunitense si contribuì al mantenimento di un vivo interesse verso l'identità delle prime avanguardie europee che sarà una delle cause principali del successivo imporsi con forza della neoavanguardia statunitense. L'esempio degli artisti europei in esilio negli USA durante la seconda guerra mondiale, unito al pragmatismo culturale statunitense, portò alla creazione di un'avanguardia concreta, capace di imporsi anche attraverso il suo potere economico. Come afferma Claudio Zambianchi: «Se l'arte che si muove sul terreno della rottura con le esperienze precedenti negli Stati Uniti in breve diventa non l'unico, ma certo un fenomeno egemone, circoscritto ad alcune personalità, riconoscibile e, in fondo, monopolizzatore dell'interesse critico e del collezionismo più coraggioso, il contesto in cui si muove l'arte europea è assai più sfaccettato: a forme d'espressione radicali si accompagnano fenomeni di continuità, tentativi di reinterpretazione e ricreazione di tradizioni nazionali, o di ripresa di linee dell'arte moderna (cubismo, astrattismo, aspetti della figurazione) che vengono percepite da alcuni come ancora passibili di ulteriori sviluppi»⁶. Ma va sottolineato come la traduzione del concetto di

⁴ Per questa realizzazione specifica: E. BECK (a cura di), *Brancusi's Endless Column ensemble. Târgu Jiu, Romania*, Scala, London, 2007.

⁵ Su come questa spazialità indefinita e disorientante abbia influito sull'architettura contemporanea rimando al concetto di "perturbante architettonico" sviluppato da Anthony Vidler: A. VIDLER, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely* (1992), trad. it. *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino, 2006; A. VIDLER, *Warped space: art, architecture and anxiety in modern culture* (2000), trad. it. *La deformazione dello spazio: arte, architettura e disagio nella cultura moderna*, Postmedia, Milano, 2009.

⁶ C. ZAMBIANCHI, *Arte contemporanea: dall'espressionismo astratto alla pop art*, Carocci, Roma, 2011, p. 9.

avanguardia negli USA ne abbia in qualche modo frainteso e conglobato il senso nell'identificazione con il modernismo, perché come spiega Domenico Scudero: «All'interno di una complessa univocità sistematica dell'avanguardia possiamo già riscontrare in questi primi anni Quaranta quelle antinomie teoriche fra questo concetto di modernismo-avanguardia presente nella traduzione storico-critica americana di impianto costruttivo-processuale ed interpretazione europea legata essenzialmente all'«azione», sia pure vissuta come perdita o vuoto»⁷.

Il differente sviluppo dell'arte europea rispetto a quella statunitense è chiaramente legato alla diversa situazione politico-sociale postbellica, ma in queste modalità contrastanti una cosa è certa: dalla seconda metà degli anni Cinquanta la questione dell'allargamento ambientale dell'opera d'arte diventa uno dei cardini della pratica artistica, sia in Europa che negli Stati Uniti.

Gli *Ambienti spaziali* di Fontana aprono la via a tutta una serie di ricerche ambientali che caratterizzeranno l'arte europea fino alla fine degli anni Sessanta. Ma le ricerche europee si distaccano dall'oggettivizzazione delle condizioni reali tipica dell'arte statunitense per riflettersi nella propria alienazione e nelle proprie preferenze linguistiche facendo emergere opere che puntano alla spazializzazione dell'esperienza estetica, all'interno di gruppi di intellettuali antagonisti e dialettici, accomunati da un'istanza anti-informale. Ad esempio, all'attitudine cannibalistica sulle cose e alla totalizzazione casuale degli ambienti del *Nouveau Réalisme*, a cui si contrappongono le contemporanee ricerche progettuali dell'arte programmata e cinetica, è legato uno dei primi eventi espositivi istituzionali sul tema dell'arte ambientale, “Dylaby”, organizzato allo Stedelijk Museum di Amsterdam nel 1962. Per l'occasione Willem Sandberg, lungimirante direttore del museo olandese, commissiona un ambiente a Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle, Per Olof Ultveld, Daniel Spoerri, Martial Raysse e anche allo statunitense Robert Rauschenberg, a quell'epoca etichettato come New dada. Concepita come un “labirinto dinamico”, la mostra è un enorme assemblage di ambienti di matrice oggettuale, interiorizzata da ogni artista nella propria “cavità”, come nella sala ruotata di novanta gradi di Spoerri o nella spiaggia con una vasca colma d'acqua di Raysse⁸.

Fra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta anche negli Stati Uniti le ricerche ambientali si muovono su un terreno variegato ma più compatto rispetto a quello europeo, in cui è chiara la tendenza all'allargamento ambientale della pittura e della scultura, come già testimoniato da alcuni pionieristici esempi, come il complesso delle *Watts Towers*, costruito dall'immigrato italiano Simon Rodia a Los Angeles fra il 1921 e il 1954, oppure *Roxys*, grande “quadro ambientale” di Edward Kienholz, iniziato nel 1943 e portato a termine 18 anni dopo per una mostra

⁷ D. SCUDERO, *L'avanguardia invisibile. Ideologia dell'avanguardia alla fine della seconda guerra mondiale: l'Italia e la nuova realtà dell'Occidente*, in E. CRISTALLINI (a cura di), *Avanguardie nel dopoguerra 1945-1952*, Lithos, Roma, 1999, pp. 65-82, p. 67.

⁸ Cfr. *Dylaby: Dynamisch labyrint* [catalogo della mostra], Stedelijk Museum, Amsterdam, 1962.

alla Ferus Art Gallery sempre a Los Angeles. Intorno al 1960 l'avvenimento principale per lo sviluppo dell'arte ambientale è la nascita del concetto di *environment* (ambiente), grazie al lavoro pratico e teorico di Allan Kaprow che dichiara che *l'happening* e *l'environment* derivano direttamente dalla pratica dell'*assemblage*, essendo uguali alla radice, e differenziati solo dalla dimensione: l'*assemblaggio* è trasportabile, mentre l'ambiente è praticabile. Questi “ambienti” sono percorribili e fruibili, seppur vincolati a uno spazio definito, spesso una stanza. L'interdisciplinarietà e la volontà di coinvolgimento diretto dello spettatore che per Kaprow, sull'esempio di John Cage, erano funzionali alla compenetrazione fra arte e vita, compaiono in altri ambienti realizzati da artisti statunitensi di quegli anni, sia di gusto New Dada che Pop. A partire dall'*environment* di Kaprow, e poi ancor di più con la scultura minimalista e la Land Art, si sviluppano progetti d'arte a dimensione ambientale che costituiscono una vera e propria rottura rispetto al passato.

Sfidando le due posizioni centrali dell'estetica moderna (quella espressionista di Harold Rosenberg e quella formalista di Clement Greenberg) queste pratiche aprono un campo artistico nuovo che l'attuale *installation art* continua ad esplorare e sperimentare. Questa svolta, che va in direzione di un definitivo sfondamento dei confini tradizionali della pittura e della scultura (che rimangono comunque pratiche importanti, seppur non più dominanti) si sviluppa in maniera preponderante per tutti gli anni Sessanta, con varie modalità operative che, riflettendo sulle condizioni contestuali dell'opera d'arte e criticandone praticamente l'istituzionalizzazione, inaugurano un nuovo ordine nelle categorie estetiche dell'arte tardo-moderna e preparano il terreno all'arte postmoderna.

Dalla seconda metà degli anni Sessanta la questione ambientale diventa centrale nelle pratiche artistiche neoavanguardistiche europee e statunitensi (Minimal Art, Process Art, Arte Povera, Earth Works, Land Art, Arte Concettuale, Performance Art, Body Art), che l'affrontano con maggiore consapevolezza critica rispetto al decennio precedente: «Se gli artisti negli anni Cinquanta avevano perlopiù riciclato i mezzi dell'avanguardia, negli anni Sessanta dovettero elaborarli criticamente; la pressione della consapevolezza storica non permetteva distrazioni»⁹.

In quel particolare contesto socio-economico degli anni Sessanta in cui, con Damus Martin, possiamo posizionare l'“arte del neocapitalismo”¹⁰, si sancisce definitivamente il passaggio da Parigi a New York come città leader dell'arte contemporanea mondiale. E proprio a New York si assiste quasi in contemporanea, allo sviluppo del Minimalismo (mostra “Primary Structures” al Jewish Museum nel 1966), della Process Art (mostra “Art in process: the visual development of a structure” al Finch College Museum of Art nel 1966) e della Land Art (mostra “Earthworks” alla

⁹ H. FOSTER, *Il ritorno del reale*, op. cit., p. 23.

¹⁰ M. DAMUS, *Funktionen der Bildenden Kunst im Spätkapitalismus* (1973), trad. it. *L'arte del neocapitalismo*, Laterza, Bari, 1979.

Dwan Gallery nel 1968). Pur partendo da punti di vista differenti, tutte queste tendenze costituiranno il terreno di base per il successivo sviluppo dell'*installation art*, grazie anche a un appoggio critico molto forte, favorito da un sistema di potere in cui alle istituzioni culturali si affiancano i gruppi finanziari più importanti degli Stati Uniti.

Come spiega Lea Vergine, le strutture primarie minimaliste «non si pongono come modelli, ma come opere compiute che tendono a realizzare una sintesi tra architettura (scale ambientali, ricchezza di scorci), pittura (enormi stesure di colori puri, larghe zone monocrome dall'attrattiva magnetica), *environments* (lo spettatore non può assolutamente ignorarle, deve girarci attorno, attraversarle, percorrerle, scansarle)¹¹. Ma se nel minimalismo l'opera che si “apre allo spazio”, pur spinta ai limiti della spazialità, mantiene una definizione materiale piuttosto chiara, con le opere processuali e gli *earthworks* siamo di fronte a una definitiva rottura delle categorie artistiche tradizionali che porta a quella che Lucy Lippard avrebbe poco dopo definito “smaterializzazione dell'oggetto artistico”¹². Per superare le definizioni tradizionali ci fu bisogno anche di allargare il campo d'azione allo spazio naturale, i cui elementi vennero utilizzati come mezzi fisici sui quali e per mezzo dei quali compiere l'azione creativa. In questo modo tendenze minimaliste e postminimaliste, materiali e processuali, si trovano a convivere insieme nel paesaggio, aprendo la strada alle ricerche artistiche ambientali degli anni Settanta, con installazioni vitalmente immerse nella dimensione spazio-temporale e caratterizzate dall'utilizzo “processuale” di svariati materiali, sia naturali che industriali, dei quali si esalta l'espressività primaria delle loro proprietà fisiche. Con questa apertura verso l'ambiente naturale, nascono i prototipi di quella che sarà l'installazione ambientale all'aperto, la cui presenza fisica non dovrà relazionarsi più con un contesto spaziale ristretto ma addirittura con il paesaggio, urbano e extra-urbano.

Se alla fine degli anni Sessanta il fenomeno dell'arte ambientale inizia a trovare delle definizioni che si giovano dell'introduzione di termini nuovi, che iniziano a stabilire un'equivalenza di significato tra strutture architettoniche ed insieme artistici, gli anni Settanta vedono lo sviluppo di

¹¹ L. VERGINE, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Skira, Milano, 1999, p. 121. Per una ricognizione più approfondita sul Minimalismo rimando a: J. MEYER (a cura di), *Minimalism* (2000), trad. it. *Minimalismo*, Phaidon, London-New York, 2005.

¹² L. R. LIPPARD, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on esthetic boundaries: consisting of a bibliography in which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mention on such vaguely designated area as minimal, anti-form, systems, earth or process art occurring now in the Americas, Europe, England, Australia and Asia (with occasional political overtones) edited and annotated by Lucy R. Lippard.*, Praeger, New York, 1973 (ristampato da University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1997). Ogni capitolo del libro corrisponde a un anno, dal 1966 al 1972 e ciascuno inizia con un elenco di pubblicazioni e mostre che contestualizzano gli apparati fotografici e testuali degli artisti citati. Proponendo documentazione cronologica di libri, mostre e opere individuali, il libro aveva un carattere metodologico anche dal punto di vista formale – con le citazioni di mostre, pubblicazioni e manifestazioni in grassetto, gli estratti in tondo e i commenti d'autore in corsivo – e uno stile personalissimo nei modi, con una selezione coscientemente arbitraria di opere e di manifestazioni, cui sono aggiunte note a commento.

progetti di arte ambientale realizzati da artisti che per la prima volta si dedicano esclusivamente a questa forma d'arte, in contemporanea con le prime importanti riflessioni teoriche sull'argomento. Va segnalato che, in quegli anni, anche l'architettura inizia a essere influenzata direttamente dalle pratiche artistiche, come risulta chiaro in alcuni progetti di architettura radicale, che anticipano le ibridazioni fra arte concettuale e architettura visionaria che caratterizzeranno la nascita del movimento postmoderno. Come spiegano Francesco Poli e Francesco Bernardelli: «Dagli anni settanta in avanti i confini e i rapporti – un tempo meglio riconoscibili – fra arte e architettura tendono, nelle ricerche sperimentali, a farsi progressivamente più labili. Numerosi lavori installativi e ambientali mostrano come molte delle loro caratteristiche fondanti derivino da traiettorie ideative inedite, spaziali e materiali, che producono una vasta serie di nuove relazioni (spesso in espansione) fra gli ambiti della scultura, del design e dell'architettura di paesaggio»¹³.

Tutte queste diverse forme di ricerca dell'esplorazione dello spazio iniziano ad essere affrontate criticamente dagli storici dell'arte a partire proprio dalla metà degli anni Settanta, e fra le definizioni teoriche più fortunate ci sarà quella di Rosalind Krauss che nel 1979 definisce un “campo allargato della scultura”, un nuovo campo d'azione per quelle pratiche scultoree che si evolvono verso le ricerche ambientali. Ma l'interesse per questo nuovo tipo di approccio spaziale dell'opera d'arte è sancito anche da una serie di mostre sia negli Stati Uniti che in Europa, poiché è proprio in questi anni che l'evento espositivo viene riconosciuto come momento fondamentale per l'ideazione dell'opera e gli artisti iniziano a partecipare alle mostre lavorando *in situ*, scegliendo lo spazio in cui intervenire e includendolo come materiale artistico. Fra le mostre così impostate possiamo ricordarne due del 1969 che ritroveremo in seguito: “Spaces”, curata da Jennifer Licht al Museum of Modern Art di New York e “Live in your head. When Attitudes Become Form”, curata da Harald Szeemann alla Kunsthalle di Berna. Negli Stati Uniti “Spaces” troverà ulteriore sviluppo in “Rooms” (1976, New York, P.S.1), mostra che concretizza anni di lavoro dell'Institute for Art and Urban Resources, fondato nel 1971 da Alanna Heiss: furono ospitate opere di 78 artisti che in molti casi crearono delle vere e proprie “stanze” che il visitatore poteva attraversare. La mostra segna l'inaugurazione di questo spazio espositivo alternativo a Long Island City che portò alla nascita di un museo particolare (quello che oggi è il MOMA PS1) il quale, credendo nella necessità di superare la forma-museo tradizionale, forniva fin dalla sua nascita la possibilità di sviluppare progetti d'arte *site-specific*¹⁴.

¹³ F. POLI, F. BERNARDELLI, *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, Johan & Levi, Monza, 2016, p. 60.

¹⁴ Cfr. A. HEISS (a cura di), *Rooms: P.S. 1* [catalogo della mostra], New York State Council on the Arts, New York, 1977.

3. *Il medium installazione*

Le opere ambientali a cui si riferiva Rosalind Krauss nel 1979 erano spesso realizzazioni di artisti che nascevano come scultori, ma ormai da anni le installazioni sembrano aver superato la categoria storica della scultura, tanto che nell'ultimo periodo si è assistito a un vero e proprio sviluppo architettonico di questo tipo di opere, concepite come spazi dove il confine tra le due discipline si fa labile e indistinto. Eppure, come spiega Francesco Poli e come vedremo più avanti, l'uso del termine “scultura” rimane ancora forte nelle pratiche artistiche contemporanee, «non solo per le opere realizzate con materiali e tecniche tradizionali (intaglio e modellato) ma anche, in un'accezione ben più vasta, per ogni altro tipo di lavoro con caratteristiche tridimensionali effettive, dalle costruzioni e assemblaggi agli oggetti, dalle installazioni spaziali agli ambienti e agli interventi in contesti esterni»¹⁵.

La scultura ambientale, madre dell'installazione ambientale, si è dissolta nello spazio, disintegrando le sue caratteristiche oggettuali e perdendo i suoi paradigmi tradizionali come l'unicità, la permanenza e l'attrattiva decorativa a favore della dispersione, della discontinuità, della perdita di centro. L'installazione ambientale è riuscita a superare le definizioni canoniche: non è più vista solo come un'evoluzione spaziale della scultura ma come un vero e proprio “spazio architettonico” che può essere permanente o temporaneo, costruito per lo spazio esterno o per quello interno, legato indissolubilmente a un sito specifico o adattabile a innumerevoli altri siti. Tant'è vero che la maggioranza delle installazioni odierne vengono proposte all'interno di contenitori espositivi canonici e non hanno più bisogno della potenza del paesaggio naturale per essere sempre più incredibili e spettacolari. Secondo Ludovico Pratesi si tratta di una risposta dell'arte contemporanea alle esperienze di realtà virtuale o aumentata sempre più accessibili al pubblico¹⁶. Per Massimiliano Gioni si tratta di uno sviluppo parallelo a quello dell'economia dello spettacolo e della società dell'informazione¹⁷. In entrambi i casi è indubitabile che la caratteristica principale di queste opere sia l'interazione: il pubblico entra in uno spazio fisico, reale e non illusionistico come quello pittorico, potenzialmente frequentato anche da altri, in cui è chiamato ad elaborare un paradigma critico, a interpretare l'ambiente. Potremmo richiamare qui il concetto di *genius loci*, la certezza del luogo qui e ora, che vacilla a favore di un senso dilatato del presente che, come spiega la

¹⁵ F. POLI, *La scultura del Novecento. Forme plastiche, costruzioni, oggetti, installazioni ambientali*, Laterza, Roma-Bari, 2015, p. V.

¹⁶ Cfr. L. PRATESI, *Arte contemporanea. I protagonisti della scena globale da Koons a Cattelan*, Giunti, Firenze, 2017.

¹⁷ Cfr. M. GIONI, *Ask the dust*, in R. FLOOD, L. HOPTMAN, M. GIONI (a cura di), *Unmonumental. The Object in the 21st century* [catalogo della mostra], Phaidon, New York, 2007, pp. 64-77.

Detheridge, «rende inutile, o meglio inconsequenziale, la tradizionale suddivisione delle arti classiche in pittura e scultura, contribuendo non solo all'usura dei linguaggi, ma ancora di più delle classificazioni e delle gerarchie convenzionali dell'arte occidentale»¹⁸. Il mio studio, dunque, non tralasciando tutta la bibliografia di riferimento sull'installazione, cercherà di allargarsi a queste nuove possibilità di analisi capaci di descrivere al meglio anche questo tipo di installazioni ambientali, la cui definizione non può prescindere da un'analisi dell'uso linguistico dei due termini (*installation – environment*) che circoscrivono il campo fenomenologico trasversale di queste pratiche. I loro significati vanno al di là delle definizioni da dizionario poiché, dalla metà del Novecento a oggi, queste due parole hanno assunto varie declinazioni dipendenti dal contesto culturale in cui sono state utilizzate, seguendo le modificazioni delle teorie di riferimento rispetto alle modalità con cui l'arte si è rapportata con la realtà.

Se oggigiorno il termine “installazione” è entrato nel linguaggio comune, fino a pochi decenni fa era utilizzato solo in ambito specialistico e con un significato diverso da quello con cui lo intendiamo noi attualmente. Infatti, negli anni Sessanta, mentre il termine *environment* inizia a prendere piede, il termine *installation* rimane circoscritto al tipo di allestimento scelto per le opere in mostra¹⁹. In ambito artistico contemporaneo la storia del termine “ambiente” è, dunque, più lineare rispetto a quella del termine “installazione”. Prima Lucio Fontana in Europa (con i suoi *Ambienti spaziali*) e poi Allan Kaprow negli USA (con i suoi *Environments*) usano questa parola in maniera strutturata già nei primi anni del secondo dopoguerra, sottolineando un radicale spostamento dell'asse di tensione dello spettatore che non si trova più di fronte a un oggetto ma dentro un ambiente. Sotto l'influenza di questi primi esempi, e in particolare degli scritti teorici di Kaprow²⁰, nasce la corrente artistica internazionale dell'*environmental art*. Si tratta di una definizione “trasversale” sotto cui è possibile riunire pratiche ambientali diverse, dai progetti paesaggistici di Land Art agli interventi architettonici radicali, ma accomunate dalla realizzazione di opere d'arte a dimensione ambientale che forzano i tradizionali rapporti con lo spazio. Sviluppandosi nei decenni ma tenendo fede a questa idea iniziale l'*environmental art* ha delineato, quindi, un'arte in cui lo spettatore entra e viene invitato a interagire con l'opera, che è concepita

¹⁸ A. DETHERIDGE, *Scultori della speranza*, op. cit., p. 10. Per il concetto di *genius loci* rimando a: C. NORBERG-SCHULZ, *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milano, 1979.

¹⁹ Quest'idea non è scomparsa e infatti, ancora oggi, le foto che testimoniano l'allestimento delle opere in una mostra vengono chiamate *installation views*.

²⁰ Si veda in particolare: A. KAPROW, *Assemblage, Environments and Happenings*, Abrams, New York, 1966. Già in questo testo Kaprow evidenzia la comune natura partecipativa delle tre pratiche artistiche indicate nel titolo precisando come gli *environments* siano una conseguenza dell'estensione del medium pittorico iniziata con il collage e l'assemblaggio cubista e ampliata dall'*Action Painting* di Jackson Pollock, che anticipa la pratica dell'*happening*. Il termine “environment” compariva già in un suo articolo del 1958 proprio su Pollock (“The legacy of Jackson Pollock”, in *Art News*, vol. 57, n. 6, 1958) e nel titolo della sua mostra personale alla galleria Martha Jackson di New York del 1961 (“Environments, Situations, Spaces”).

come un vero e proprio ambiente in cui lo spettatore viene messo alla prova e, a sua volta, influenza l'opera con la sua presenza.

Come detto, il termine *installation* ha, invece, una storia meno chiara. Come lo intendiamo oggi inizia a prendere piede durante gli anni Settanta, entrando in uso nella lingua inglese per definire una particolare tipologia di opere a dimensione ambientale, ma ancora con un significato molto vago: viene utilizzato, praticamente, come un contenitore elastico in cui inserire quelle pratiche artistiche che sfuggono alle tradizionali definizioni di genere. La parola *installation* è inclusa nell'*Art Index* nel 1978 ma unicamente con un rimando a *environment*. Dieci anni più tardi, nel *The Oxford Dictionary of Art* del 1988, l'installazione viene definita: «Term which came into vogue during the 1970s for an assemblage or environment constructed in the gallery specifically for a particular exhibition». Sarà solo negli anni Novanta che per la nozione di *installation art* s'inizierà a costituire un campo semantico appropriato e il termine “installazione” verrà ad indicare precipuamente un'opera d'arte tridimensionale realizzata con materiali diversi, anche molto lontani dalla tradizione artistica, e congegnata in modo da occupare, temporaneamente o permanentemente, uno spazio con cui il pubblico può interagire. Sia la partecipazione diretta dello spettatore (con modalità e limiti variabili) che le caratteristiche del luogo in cui l'opera è “installata” sono parte integrante di queste realizzazioni, spesso caratterizzate da una progettazione *site-specific*. Ecco che è facile capire come, negli ultimi decenni, l'elastica e aperta “installazione” sia confluita nella pratica dell'*environment* finendo quasi per sostituirla dall'interno. Questo passaggio non è solo di natura lessicale ma sottende un cambiamento ideologico: «Se infatti nell'“ambiente” si estende la concezione del supporto dalla parete all'intera stanza includendo lo spazio come elemento determinante, nell'installazione, sulla scorta delle esperienze espositive, gli artisti sembrano fare un passo ulteriore, liberandosi dall'idea di una delimitazione spaziale predefinita per l'opera»²¹.

Dopo una prima fase di ampia diffusione negli anni Settanta, in cui l'installazione veniva letta come una diretta evoluzione dell'*environment* (a delineare ambienti realizzati in spazi espositivi canonici per la durata di una mostra), negli anni Ottanta l'installazione sembra riscuotere un minor successo. Ma, a partire dagli anni Novanta, torna ad essere una delle modalità espressive preferite dagli artisti contemporanei. In molti di questi progetti il linguaggio dell'installazione si dilata a tal punto da andare a inserirsi nel filone dell'*environmental art*, creando un'ancora più ampia ibridazione di linguaggi, ulteriormente potenziata dall'applicazione massiccia delle nuove tecnologie digitali e costruttive. Molte di queste installazioni ambientali sono realizzate in esterno, ma pur uscendo dagli spazi espositivi canonici trovano i loro prototipi in quelle installazioni *ante litteram* che per prime avevano focalizzato l'attenzione sulla relazione tra opera e spazio espositivo.

²¹ M. PUGLIESE, *Un medium in evoluzione*, op. cit., p. 24.

Da questo specifico fulcro concettuale ha avuto origine l'installazione, contaminando arte, design e architettura in una pratica multimediale. Eppure, ancora oggi, pur nel suo momento di *boom*, dare una definizione univoca dell'arte installativa risulta assai complesso, proprio per la sua natura ibrida, in cui si mischiano i linguaggi dell'arte, dell'architettura e di altre discipline. In un periodo storico in cui le proposte del contemporaneo si sono affermate e contestate una dopo l'altra in tempi brevissimi e senza soluzione di continuità, l'installazione, non costituendo di per sé un movimento artistico bensì rappresentando una sorta di contenitore *mixed-media*, ha dato modo di sviluppare al suo interno diverse maniere estetiche, anche contrapposte, che vanno dalle sculture abitabili agli ambienti praticabili, dalla *public art* all'arte nella natura.

Come testimoniato, ad esempio, da Amy Dempsey²², ci troviamo di fronte a una galassia di possibili definizioni per pratiche artistiche molto diverse fra loro (Land Art, arte *site-specific*, parchi di sculture, ecc.) il cui comune denominatore è la scelta di forzare i confini dei tradizionali spazi espositivi per esprimersi a dimensione ambientale anche nel paesaggio (sia urbano che naturale), come già notava John Beardsley alla metà degli anni Ottanta²³. Tornando indietro nel tempo si potrebbe trovare un primo riferimento teorico nell'idea di *Gesamtkunstwerk* di Richard Wagner che già ne precorre diverse caratteristiche. Ma l'opera d'arte totale di Wagner rimane chiaramente all'interno di un carattere d'artificialità e non si pone l'obiettivo di (con)fondere arte e vita, come invece si proporranno di fare gli artisti d'avanguardia nel Novecento, *in primis* i futuristi con la loro idea di “sintesi delle arti”²⁴. Dunque, l'ambiguità dell'installazione ambientale non esiste solo a livello di creazione, ma anche di fruizione. Di conseguenza, “installazione” è diventata una sorta di definizione trasversale per raccogliere e analizzare sotto uno stesso concetto pratiche artistiche molto differenti fra loro ma accomunate dalla dimensione ambientale e dalla possibilità di essere “praticate” dal pubblico.

Ma cosa s'intende, dunque, quando si parla di “installazione” nell'arte contemporanea?

Per capire la difficoltà di rispondere a questa domanda, confrontiamo gli *incipit* di tre fra i più importanti volumi sulla storia dell'installazione a livello internazionale.

1) N. DE OLIVEIRA, N. OXLEY, M. PETRY, *Installation Art*, Thames & Hudson, London, 1994 (pp. 7-8):

²² Cfr. A. DEMPSEY, *Destination Art. Land Art / Site-Specific Art / Sculpture Parks*, University of California Press, Berkeley, 2006 (nuova edizione: Thames & Hudson, London, 2011).

²³ Cfr. J. BEARDSLEY, *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*, Abbeville, New York, 1984.

²⁴ Per un approfondimento specifico su queste nozioni rimando a: G. SALVATORI, “L'Ombra di Wagner”: note sulla fortuna critica delle nozioni di “Gesamtkunstwerk” e Sintesi delle arti, in F. ABBATE (a cura di), *Ottant'anni di un maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, Paparo, Pozzuoli (NA), 2006 (2 voll.), vol. 2, pp. 749-756. Si veda anche: A. TRIMARCO, *Opera d'arte totale*, Luca Sossella Editore, Roma, 2001.

«Installation as a generic term, covers a large area of practice and enquiry within contemporary art. It is suggestive of the notion of “exhibition”, or “display”, and of an actual activity which is today as widespread as any other way of making art. [...] Installation, in the sense proposed by this book, is a relatively new term. It is really only in the last decade or so that it has been used to describe a kind of art making which rejects concentration on one object in favour of a consideration of the relationships between a number of elements or of the interaction between things and their contexts».

2) J. H. REISS, *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1999 (p. xi):

«The term “Installation art” is a relatively new one, emerging years after many of the works to which it can be applied were created. Although its definition is somewhat elusive, the term can be used to describe works that share certain key characteristics».

3) C. BISHOP, *Installation Art: A Critical History* London, Tate, 2005 (p. 6):

«“Installation art” is a term that loosely refers to the type of art into which the viewer physically enters, and which is often described as “theatrical”, “immersive” or “experiential”. However, the sheer diversity in terms of appearance, content and scope of the work produced today under this name, and the freedom with which the term is used, almost preclude it from having any meaning. The word “installation” has now expanded to describe any arrangement of objects in any given space, to the point where it can happily be applied even to a conventional display of paintings on a wall. But there is a fine line between an installation of art and installation art».

Come risulta chiaro da questi tre esempi, una definizione univoca per l'installazione artistica sembra impossibile. Ogni tentativo d'individuare i caratteri fondamentali che ne definiscono l'ambito è destinato all'incompletezza e alla parzialità, poiché, di fatto, l'installazione può coinvolgere potenzialmente un numero pressoché illimitato di discipline, dall'architettura al bricolage: «L'installazione si situa infatti in un territorio di confine tra l'esposizione e la produzione di arte, determinando una sovrapposizione non solo formale ma anche semantica tra l'opera, la sua realizzazione e l'atto di esporla»²⁵. Nella reciprocità di influenze tra lo spazio espositivo e l'opera si può arrivare a parlare dell'installazione come un medium, ma i tentativi di definirla esclusivamente come medium presentano anch'essi molte difficoltà poiché è nella natura stessa delle varie pratiche definibili come “installazioni” che risiede la sfida ai loro stessi confini. L'installazione, indicando al

²⁵ M. PUGLIESE, *Un medium in evoluzione*, op. cit., p. 23.

contempo la pratica e l'opera stessa, evidenzia una specificità mediale articolata e complessa, eppure è questo termine che oggi ha soppiantato quasi del tutto lo storico utilizzo del termine *environment*.

Partendo da questo dato di fatto, forse ha senso provare *in primis* a definire l'installazione come una delle “tecniche” dell'arte contemporanea. Per questo tipo di analisi possiamo, ad esempio, riferirci a una serie di recenti studi italiani sulle tecniche artistiche dell'arte contemporanea, come quelli di Silvia Bordini, Angela Vettese, Fabriano Fabbri e Marina Pugliese.

Nel volume *Arte contemporanea e tecniche* curato da Silvia Bordini il capitolo 5 (pp. 101-116) è dedicato ad “Ambienti e installazioni”²⁶. Il capitolo è redatto da Francesca Gallo e parte dalla definizione di “ambiente” inteso come spazio fisico qualificato dall'artista attraverso interventi di varia natura: «Un ambiente è un'opera costruita con le tecniche più diverse e che si caratterizza per la dimensione architettonica, vale a dire è un'opera dentro la quale il pubblico entra» (p. 101). Come già detto, il passaggio dalla dizione di ambiente a quella di installazione si consuma proprio tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta «per traslato dalla prassi degli allestimenti, del design e dell'architettura» (p. 104). Eppure, anche in questo caso, viene sottolineato come l'installazione sia un medium contraddittorio e di difficile definizione: «L'adattabilità è forse la principale caratteristica di queste opere, ribelli a qualsiasi definizione: esse mutano nelle diverse occasioni espositive, generando quindi un nugolo di variazioni intorno all'opera “madre”; variano come gli arrangiamenti di un pezzo musicale o le edizioni di un libro, quasi come se l'opera tendesse, un po' contraddittoriamente, ad identificarsi solo con la sua ideazione, a discapito della sua avvolgente fisicità» (p. 105). Se è vero che spesso l'installazione tende ad identificarsi con l'intervento creativo sul contenitore architettonico (interventi *soft* che rimodulano lo spazio e la sua percezione da parte del pubblico ma lasciano fisicamente inalterata la struttura architettonica), soprattutto «nel corso degli anni settanta, gli artisti incrementano la produzione di opere che assomigliano a strutture architettoniche che possono essere montate, smontate e rimontate ogni qual volta è necessario, oppure si modellano di volta in volta sul luogo in cui sono ospitate, a partire da un'idea germinale. Il metodo, per certi versi, è imparentato con quello dell'architetto, in quanto la fase creativa si riassume nell'ideazione progettuale dell'opera, concretamente realizzata con materiali e tecniche industriali» (p. 108).

Nel volume *Si fa con tutto* di Angela Vettese, l'installazione, proprio in quanto medium che ne racchiude in sé altri, è affrontata in diversi capitoli e da diversi punti di vista²⁷. Si afferma che essa nasce da «un'evoluzione del lavoro verso lo spazio che fonda una nuova tradizione e che si stacca sia dalla scultura, ancorché ambientata, sia dall'architettura» (p. 65). E più avanti si specifica: «In

²⁶ S. BORDINI (a cura di), *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, Carocci, Roma, 2007.

²⁷ A. VETTESE, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 2010.

generale, le pratiche installative mettono i molti elementi di cui l'opera si compone in scena, in posizione, in uno stare temporaneo ma definito; per tutto questo sono portatrici salienti, forse le più evidenti, del senso attuale per l'impermanenza e per la contemporaneità» (p. 75).

Nel già citato *Il buono il brutto il passivo*, Fabbrino Fabbri, basandosi su un'ossatura metodologica particolare, presenta una ricognizione delle tecniche dell'arte contemporanea che segue essenzialmente tre blocchi temporali: il primo esamina l'insieme di soluzioni offerto dalle avanguardie storiche negli anni Dieci-Venti, in cui i vari protagonisti gettano le fondamenta di tecniche successivamente evolutesi “alla seconda”, negli anni Cinquanta-Sessanta, e poi “alla terza”, negli anni Novanta-Duemila, con incremento esponenziale. I tre capitoli riguardanti l'installazione s'intitolano: “Installazione: in principio fu la Merzbau” (pp. 16-20); “Intallazione ²: la «dieta in bianco» del Minimalismo e il primordio «low tech»” (pp. 59-67); “Installazione ³: dallo «struggle for life» allo «struggle for file»” (pp. 101-109). Con il suo linguaggio colorito, che si evince già dai titoli dei capitoli, Fabbri definisce così l'installazione: «Adesso prendiamo il collage, l'assemblage e il ready-made, poi immaginiamoli su scala ambientale, schierati a occupare spazi in cui sia possibile entrare, circolare, gironzolare, anche se non sempre. Ecco cos'è un'installazione: un ambiente percorribile, ad altissimo impatto percettivo, in grado di accendere nel visitatore la totale orchestrazione dei sensi. Il termine è intercambiabile con la parola “environment”, nonostante i pedanti tentativi di evidenziarne le differenze» (p. 16). Secondo Fabbri esistono principalmente due tipi di installazione: 1) attiva, in cui possiamo interagire con la struttura in vario modo (installazione sinestetica che transita da un senso all'altro); 2) passiva, pensata per essere osservata da una zona sicura e invalicabile, al riparo da un contatto diretto (installazione esclusivamente ottica).

Il volume curato da Marina Pugliese (*Tecnica mista*) presenta una sezione che si occupa dei materiali e delle pratiche dell'arte contemporanea in cui l'installazione ha un suo capitolo a parte (pp. 102-108), redatto dalla stessa Pugliese²⁸. Qui si evidenzia nuovamente la difficoltà di una sua definizione e la sua derivazione dal collage e dall'assemblage: «Dare una definizione specifica di installazione risulta particolarmente complicato. Trattandosi di una pratica artistica ibrida, che si situa al confine tra scultura, allestimento, architettura, teatro e performance, sfugge a qualsiasi categoria rigida. [...] Storicamente, il termine inglese *installation* si riferiva all'allestimento delle opere in mostra e la traslazione alla definizione di un genere è dovuta ai modelli espositivi ideologici degli anni settanta del Novecento, in cui contenuto e contesto spesso si sovrappongono. Tecnicamente le installazioni derivano dal collage e dall'assemblaggio, ma hanno dimensioni ambientali e presuppongono sia l'utilizzo di materiali e media diversi, messi in relazione con una precisa disposizione, sia il coinvolgimento fisico dello spettatore nello spazio attivato» (p. 103).

²⁸ M. PUGLIESE (a cura di), *Tecnica mista. Come è fatta l'arte del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 2012.

Questi accenni all'installazione come tecnica offrono spunti interessanti, ma anch'essi parziali. Tenendo per buono tutto ciò che è stato detto finora, forse, ha più senso riferirsi all'installazione ambientale come una tendenza, sulla scia delle parole dell'ucraino naturalizzato statunitense Ilya Kabakov, uno dei più importanti artisti installativi degli ultimi trent'anni, per cui l'installazione è l'ultimo *trend* dominante nel susseguirsi delle forme artistiche (l'affresco, l'icona, la pittura, ecc.) che sono sempre state usate come “modelli del mondo”. Per Kabakov l'installazione non è un movimento artistico, né un nuovo stile alla moda, ma un nuovo genere artistico che è ancora all'inizio del suo sviluppo. Un genere in cui l'intervento tecnico dell'artista deve interamente protrarsi verso lo spettatore per provare a penetrare e conoscere una quarta dimensione spazio-temporale²⁹.

In conclusione, da qualunque punto di vista si affronti l'argomento, ciò che risulta evidente è che l'installazione ambientale si costituisce propriamente sul terreno comune fra artista e pubblico, o meglio in una triangolazione dialettica fra opera, spazio e spettatore. Lo sviluppo dell'installazione rientra più propriamente in quel passaggio “dalla tecnica al procedimento” che si teorizzava già nei primi anni Settanta³⁰. Dunque, nell'affrontare criticamente un'installazione è fondamentale un'analisi della relazione “spaziale” fra artista e spettatore, poiché, come sottolinea ancora Nicolas de Oliveira: «Installation is therefore defined by this process, something that has led artists to work with materials and methodologies not traditionally associated with the visual arts»³¹. Punto di partenza dell'installazione non è dunque l'arte ma, come spiega la Leoni, «l'esperienza, concentrata, enfatizzata, sollecitata in forme impreviste, ma sempre consapevole di svolgersi nel campo del reale»³².

4. Stato dell'arte (installativa): gli anni Settanta – interesse “site specific”

Immersi in questi problemi di definizione, non dobbiamo comunque dimenticare alcune circostanze cronologiche: di fatto l'installazione, come pratica artistica, nasce alla fine degli anni Settanta. Dunque, è possibile ricollegarla a una concezione culturale ben precisa, quella del postmodernismo (postmoderno o postmodernità), caratterizzata dal tentativo da parte della cultura occidentale di prendere coscienza della mutazione dei presupposti su cui si era retta fino a quel

²⁹ Cfr. I. KABAKOV, *Über die “totale” Installation. On the “Total” Installation*, Cantz Verlag, Ostfildern, 1995.

³⁰ Si veda la terza appendice “Dalla tecnica al «procedimento» nell'arte contemporanea” in C. MALTESE (a cura di), *Le tecniche artistiche*, Ugo Mursia Editore, Milano, 1973, pp. 503-509.

³¹ N. DE OLIVEIRA, N. OXLEY, M. PETRY, *Installation Art in the New Millennium*, op. cit., p. 14.

³² C. LEONI, “Spunti di teoria e storia dell'installazione”, op. cit., p. 256.

momento, in tutti campi, compreso quello artistico-architettonico. E, sebbene sia possibile trovarne dei precedenti già a partire dalle avanguardie storiche del primo Novecento, è da questo periodo dobbiamo partire, quando all'interno delle arti plastico-spaziali si inizia a configurare quel passaggio dalla scultura come corpo plastico alla scultura come installazione ambientale³³. La bibliografia di riferimento sull'*installation art* a livello internazionale, che si presenta quasi nella sua totalità in lingua inglese, trova dunque i suoi precedenti storici fondamentali in alcuni studi degli anni Settanta, fioriti in ambito anglosassone, in cui, seppur non compaia ancora la parola “installazione” intesa come la intendiamo oggi, le sperimentazioni ambientali degli artisti sono affrontate con una diversa impostazione teorica che cerca categorie storico-critiche innovative. Questi studi – pur non avendo assunto la terminologia specifica dell'installazione, che si sarebbe sviluppata solo a partire dagli anni Novanta – rappresentano ancora degli imprescindibili punti di riferimento teorici proprio per la loro capacità di condensare efficacemente la riflessione su alcuni concetti cardine che questo tipo di arte continua tuttora a mettere in gioco.

A partire da questi episodi si è sviluppata una letteratura di riferimento attraverso la quale l'area culturale punto di riferimento per questa specifica forma d'arte è stata per anni quella anglosassone, anche grazie ad alcuni eventi espositivi di riferimento, come la mostra “Spaces” a cura di Jennifer Licht, ospitata al MOMA di New York dal 30 Dicembre 1969 al 1 Marzo 1970. Si tratta di una delle prime mostre a tematizzare esplicitamente lo spazio come luogo di costruzione dell'opera e senza dubbio è la prima mostra di vera e propria *installation art* ospitata dal MOMA, con una serie di interventi *site-specific* realizzati dagli artisti in collaborazione con lo staff tecnico del museo. La mostra doveva inizialmente chiamarsi “Environments”, ma il titolo fu cambiato dopo lo sbarco sulla luna di quell'anno (non a caso la copertina del catalogo presenta un cielo stellato³⁴). Per l'occasione gli artisti (Michael Asher, Larry Bell, Dan Flavin, Robert Morris, il collettivo Pulsa e Franz Erhard Walther) furono invitati dal museo a creare delle nuove opere *in situ* in ambienti indipendenti e anonimi, con progetti temporanei pensati in relazione alle architetture delle sale espositive e non già progettati in studio. Le modalità realizzative inedite con cui gli artisti intervengono direttamente sullo spazio s'inseriscono nel dibattito sulla ridefinizione del museo che interessa in quel periodo anche l'Europa.

Senza negare l'importanza della mostra della Licht, che definisce chiaramente lo spostamento semantico tra installazione in quanto allestimento e installazione in quanto opera, è giusto qui sottolineare come l'interesse verso un'arte che si doveva configurare in relazione specifica con lo

³³ Cfr. F. POLI, *La bellezza “esplosa”: dalla scultura come corpo plastico alla scultura come installazione ambientale*, in E. AGAZZI, M. LORANDI (a cura di), *Il tradimento del bello. Le trans-figurazioni tra avanguardia e postmodernità*, Mondadori, Milano, 2007, pp. 91-98.

³⁴ Cfr. J. LICHT (a cura di), *Spaces* [catalogo della mostra], Museum of Modern Art, New York, 1969.

spazio si sviluppi negli stessi anni (anzi, addirittura, qualche anno prima) anche in Europa, attraverso due mostre di riferimento, entrambe del 1967: “Lo spazio dell'immagine” a Foligno (Perugia) e la mostra biennale Trigon alla Neue Galerie am Landesmuseum di Graz (Austria) che per l'edizione del 1967 aveva il titolo “Trigon 67: ambiente/environment”³⁵. Rimanendo in Europa, sarà poi fondamentale, anche per il tipo di approccio curatoriale utilizzato, la mostra “Live in your head. When Attitudes Become Form”, curata da Harald Szeemann alla Kunsthalle di Berna nel 1969. E, soprattutto, pochi anni più tardi, l'edizione del 1976 della Biennale di Venezia (“Ambiente Partecipazione Strutture Culturali”), con la mostra “Ambiente/Arte” curata da Germano Celant che anticipa di un anno quello che, a partire dal 1977, diverrà l'evento europeo di riferimento per l'arte ambientale: “Skulptur Projekte” a Münster, che, come detto, avrà un'edizione ogni dieci anni.

4.1 “Spaziarte” e “Spazio come prassi” (1975)

Uno dei primi punti di riferimento per gli studi sull'installazione ambientale è il vol. 190, n. 997 (September/October 1975) della rivista inglese “Studio International. Journal of Modern Art”³⁶, che presentava uno speciale approfondimento dedicato all'arte e all'architettura, cercando di focalizzarsi su quelle opere ambientali che erano ancora difficilmente assimilabili a una categorizzazione specifica.

Nell'editoriale che fa da introduzione a questo numero della rivista si spiega il perché di questa scelta che per i lettori di “Studio International” dell'epoca poteva sembrare paradossale: «It is only in more recent years that artists have devoted themselves solely to the investigation of space as an entity to be walked through and experienced in a way that possesses unavoidable parallels with architectural strategies. The emergence of such spatially oriented work during the last decade has not only be a remarkable phenomenon in its own right, suggesting a way forward for artists who want to think in terms of a total arena rather than an art object at the mercy of its immediate surroundings. It has also fostered a widespread awareness among artists whose principal interests could not be described as “architectural” that it is both helpful and fruitful to see themselves – partially, at least – from this vantage-point» (p. 90). L'editoriale termina delineando i rischi ma

³⁵ Cfr. *Trigon 67. Ambiente/environment Italia – Jugoslavija – Osterreich* [catalogo della mostra], Grazer Druckerei, Graz, 1967. Interessante notare come, nello stesso 1967, sia stata allestita al Matsuya Department Store di Tokyo la mostra “From Space to Environment” (cfr. M. YOSHIMOTO, “From Space to Environment: the origins of Kankyō and the emergence of intermedia art in Japan”, in *The Art Journal*, vol. 67, 2008 (issue 3), pp. 24-45).

³⁶ La rivista, pubblicata fin dal 1964, era un canale di diffusione privilegiato per le idee più innovative in campo storico-artistico, tant'è vero che sulle sue pagine (fra ottobre e dicembre 1969) Joseph Kosuth aveva pubblicato *Art after Philosophy*, seminale saggio sull'arte concettuale.

anche le possibili novità di un'analisi come questa, sottolineando l'importanza di un contributo di un vero architetto come Bernard Tschumi: «The danger in speculation of this kind is, admittedly, that it could end up celebrating the importance of interdisciplinary discourse without bothering to retain an equally necessary understanding of how art and architecture differ from each other. It might be tempting to start making airy claims about the breaking-down of these barriers between the two media, and regard this dissolution as an automatically healthy state of affairs. But the interaction which this issue of *Studio International* is attempting to locate would rapidly lose its point if a categorial blurring was the result. That is why Bernard Tschumi's essay is so necessary here , clarifying as it does how precisely at variance the architect's viewpoint is from the artist's. For the final purpose of any exchange between architecture and art should be to facilitate an enhanced understanding of their respective singularities, even if it can only be brought about by pushing their points of connection as closely together as the fragmentation of contemporary culture will allow» (p. 90).

Fra i contributi più interessanti presenti in questo numero speciale di “Studio International” troviamo l'articolo *Artspaces* a firma Germano Celant³⁷. In questo articolo Celant traccia una prima genealogia del rapporto tra artista e spazio, ricostruendo una storia dell'arte ambientale (o, come lui stesso scrive, degli ambienti “trattati” artisticamente) divisa in tre parti: Preistoria (*Background history*), 1900-1945 e 1945-1975. L'approfondimento più specifico sull'argomento riguarda proprio quest'ultima sezione temporale in cui Celant divide tematicamente le ricerche ambientali, in particolar modo quelle dal 1960 in poi, in una serie di categorie che rimbalzano fra le diverse polarità del materialistico e dello spirituale, del pieno e del vuoto, del concreto e dell'invisibile, dell'assenza e della presenza:

- a) spazio oggettuale (*Object Space*) che nasce dalla ripresa di contatto con le cose mondane, per collegare l'arte alla fruizione del mondo degli oggetti;
- b) spazio ottico/cinetico (*Optical/Kinetik Space*) che nasce, invece, da un distacco dalla realtà quotidiana per evidenziare i dati puri della percezione;
- c) spazio figurale (*Figural Space*) che nasce dall'idea di configurare il campo ambientale in figure che spesso si ricollegano al mondo dell'immagine quotidiana;
- d) spazio fattuale (*Factual Space*) che nasce da un'analisi fattuale dello spazio topologico dell'ambiente, inteso come un insieme di relazioni bi-tridimensionali;
- e) spazio vitale (*Life Space*) che nasce dal considerare l'ambiente come “luogo della persona”;
- f) spazio esperienziale (*Experience Space*) che nasce con la finalità di trovare una dimensione

³⁷ G. CELANT, “Artspaces”, in *Studio International*, vol. 190, n. 997, September/October 1975, pp. 115-123.

individuale ed energetica su scala umana.

Celant stava approfondendo lo studio di queste pratiche da alcuni anni, come è facile intuire dalla mostra che aveva curato nel 1970 alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino (“Conceptual art, Arte povera, Land art”) e con questo articolo mette a punto quella ricerca sul rapporto tra arte e spazio iniziata nel 1967 con la teorizzazione del concetto di “im-spazio”, di cui parleremo in seguito. Con la mostra “Ambiente/Arte” alla Biennale di Venezia del 1976 questo innovativo lavoro di ricerca sulle pratiche artistiche ambientali troverà la sua realizzazione espositiva più completa, come vedremo approfonditamente più avanti³⁸.

Altro contributo fondamentale in questo numero di “Studio International” è *Space as Praxis* di RoseLee Goldberg³⁹. L'articolo prende spunto dalla mostra “A Space: A Thousand Words”, ospitata nel febbraio 1975 alla Royal College of Art Gallery di Londra (istituzione in cui la Goldberg era Director of Exhibitions), in cui trenta fra artisti, architetti, musicisti e film-maker erano stati invitati a confrontarsi sul tema della “produzione dello spazio”.

Se è vero che il concetto di “spazio” è collegato a una sensazione primaria di cui noi tutti abbiamo esperienza, allora le attività dei danzatori e dei performer possono essere trasposte nel contesto dell'analisi spaziale e aiutare l'approfondimento su questo concetto architettonico: «In architecture, recent discussions were using as critical reference social, politico-economic and semiological yardsticks. Space, after all an inherent architectural principle, had however been reduced to a product of such discourses. [...] In art, the lengthy debate on conceptual art seldom included specific reference to the perception of space. [...] The discussion developed many themes, but mainly it confirmed that space is always inherent in art. Indeed, music, dance, gallery space, an exhibition on “space” of two-dimensional propositions about space, increased the complexity of the subject» (p. 130). Proprio negli anni precedenti alla stesura dell'articolo si assisteva a New York a una rinnovata ibridazione fra le categorie del teatro, della danza, della musica e dell'arte. Ricollegandosi all'atmosfera del Bauhaus, tutto ciò portò a un avvicinamento fra l'arte concettuale e la performance: «This merging of related ideas allows performance to be considered the “practice” of much theoretical and analytical work» (p. 130).

Riferendosi al già citato saggio sulla *dematerialization of the art object* di Lucy R. Lippard, si

³⁸ Nel mio lavoro di ricerca all'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) della Biennale di Venezia ho ritrovato un fascicolo in cui questo articolo è tradotto in italiano e collegato a un elenco di opere di riferimento (ASAC, fondo storico, b. 248). Entrambi questi documenti fungono da appunti di lavoro per Celant in vista della preparazione della mostra “Ambiente/Arte” per la Biennale del 1976 e al relativo testo di presentazione nel *Catalogo generale*.

³⁹ R. L. GOLDBERG, “Space as Praxis”, in *Studio International*, vol. 190, n. 997, September/October 1975, pp. 130-135. Per comprendere l'importanza di questo contributo basterà dire che verrà citato da De Oliveira, Oxley e Petry nell'Introduzione al loro primo volume sull'*installation art* del 1994.

poteva cogliere all'interno di questo caotico panorama (in special modo statunitense) lo sviluppo di un principio secondo cui l'arte stesse dando sempre più importanza all'idea e al concetto che precede e conforma l'opera, la quale di conseguenza tendeva a perdere d'importanza e a smaterializzarsi⁴⁰. La Goldberg prende spunto da questa idea della Lippard, che troverà enorme seguito nella storiografia successiva, ma la ricollega anche alla performance che, nella sua esecuzione, invade un tipo differente di spazio rispetto a quello teorico dell'arte concettuale: uno spazio pratico che diventa medium di un'esperienza in atto, una materializzazione della teoria. In questo modo l'arte può essere considerata non solo come una “smaterializzazione dell'oggetto artistico”, ma anche come una “materializzazione del concetto artistico”: «So while some “conceptual” artists were refuting the art object, others saw the experience of space and of their body as providing the most immediate and existentially real alternative. Much of conceptual art, when presented as either “land”, “body”, or “performance” art, implied indirectly or directly a particular attitude to and investigation of the experience of space» (p. 131).

Così il corpo assume la funzione di strumento di misura individuale di uno spazio nuovo rispetto a quello della pittura e della scultura: lo “spazio come prassi”, che estende sia la nostra percezione dello spazio del corpo che dello spazio stesso. Secondo la Goldberg, le opere portatrici di questo nuovo senso dello spazio si possono dividere in categorie: *constructed space* e *powerfields* (Bruce Nauman, Vito Acconci); *natural space* (Dennis Oppenheim); *body space* (Simone Forti, Trisha Brown, Yvonne Reiner); *spectator space* (Dan Graham); spazi che si pongono al limite fra *public and private space* (Daniel Buren, Braco Dimitrijevic): «The description of these works makes one thing clear: performance art, now as in the twenties, directly reflects spatial preoccupations in the art world. But unlike the twenties, when the separation between theory and practice (in a dialectical form or not) was absolute, it is difficult to separate where “conceptual” art ends and performance begins» (p. 135).

Ma se questo avvicinamento (quasi una sovrapposizione) fra arte concettuale e performance sembra assodato, è rimasta però in piedi la separazione netta fra l'idea della teoria e la pratica: «It is therefore interesting to see that Schlemmer's “space as praxis” has been brought far beyond its original restrictions by the relationship between conceptual artists and performers. But it has not gone beyond a very loose interpretation of theory, a confusion between theory and written instructions, between theory and two-dimensional expressions. Allowing for this generalized notion

⁴⁰ Cfr. L. R. LIPPARD, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, op. cit., p. 5: «For a lack of better term I have continued to refer to a process of dematerialization, or a deemphasis on material aspects (uniqueness, permanence, decorative attractiveness)». Il riferimento principale era all'Arte Concettuale nata dal Minimalismo, ma Lippard aveva in mente anche gli sviluppi di altre correnti come quelle legate all'arte ambientale (nel libro vengono citati molti artisti legati alla Land Art ma anche Daniel Buren, Dan Graham, Michael Asher, Mario Merz o Alice Aycock).

of theory as “concept”, “drawing” or “documentation”, however, it is clear that when dance or conceptual art “instructions” are performed, space is identified with practice. It is in space that ideas are materialised, experience experienced. Space consequently becomes the essential element in the notion of practice» (p. 135).

Fra gli altri contributi presenti sulla rivista risultano importanti per lo studio delle interconnessioni fra arte e architettura quelli degli artisti – il francese Daniel Buren e lo statunitense Dan Graham – e quello dell'architetto svizzero Bernard Tschumi. Buren presenta una serie di note sull'interconnessione fra le sue opere e l'ambiente in cui sono allestite, a partire da alcuni progetti realizzati fra il 1967 e il 1975⁴¹, mentre Graham presenta una serie di suoi progetti artistici legati all'interconnessione fra spazio architettonico e utilizzo della tecnologia video⁴². Tschumi, invece, affronta la questione dello spazio in architettura partendo da un paradosso: «By focusing on itself, architecture has entered an unavoidable paradox that is more present in space than anywhere else – the impossibility of both questioning the nature of space and at the same time experiencing a spatial praxis»⁴³.

4.2 Il “campo allargato” della scultura (1979)

Quattro anni più tardi, nel 1979, verrà pubblicato negli Stati Uniti d'America un altro contributo seminale per gli studi sull'installazione ambientale: l'articolo *Sculpture in the Expanded Field* di Rosalind Krauss sulla rivista “October”, da lei fondata nel 1976⁴⁴. In questo articolo, portando avanti le riflessioni sulla scultura modernista che aveva raccolto in un volume del 1977, l'allieva di Greenberg affronta la categoria della “scultura” da un punto di vista storico e non universale, per cercare di ri-definirne i confini a fronte dello sviluppo eterogeneo delle pratiche artistiche degli anni Sessanta e Settanta che sono già da considerare post-moderniste⁴⁵.

⁴¹ D. BUREN, “Notes on Work and Installation, 1967-75”, in *Studio International*, vol. 190, n. 997 (September/October 1975), pp. 124-129.

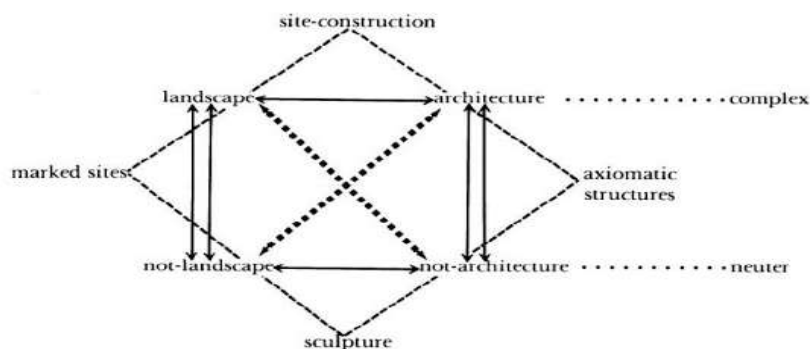
⁴² D. GRAHAM, “Architecture/Video Projects”, in *Studio International*, vol. 190, n. 997, September/October 1975, pp. 143-146.

⁴³ B. TSCHUMI, “Questions of Space: The Pyramid and the Labyrinth (or the Architectural Paradox)”, in *Studio International*, vol. 190, n. 997, September/October 1975, pp. 136-142, p. 136.

⁴⁴ R. KRAUSS, “Sculpture in the Expanded Field”, in *October*, vol. 8, Spring 1979, pp. 30-44. L'articolo è stato poi ripubblicato in R. KRAUSS, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1985). Questa antologia di articoli della Krauss è stata tradotta in italiano (*L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi, Roma, 2007) e qui l'articolo del 1979 compare con il titolo “La scultura nel campo allargato” (pp. 283-297). Le citazioni dirette riportate nel testo si riferiscono a questa traduzione.

⁴⁵ Cfr. R. KRAUSS, *Passages in Modern Sculpture* (1977), trad. it. *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Bruno Mondadori, Milano, 1998. Già nell'ultimo capitolo di questo volume Krauss riteneva necessaria una nuova sintassi per la scultura, a fronte della sua espansione al di là della riconoscibilità tradizionale.

Caratteristiche di questo nuovo tipo di pratiche “scultoree” (Minimalismo e Land Art), che trovano origine nella scultura modernista di Auguste Rodin e Constantin Brâncuși, sono l'estinzione della logica del monumento e la perdita del luogo, fino ad arrivare a sperimentare quella che Krauss definisce “pura negatività”, poiché «se si pensa alle opere che si potevano vedere all'inizio degli anni Sessanta, sarebbe senza dubbio esatto dire che la scultura era entrata in una evidente terra di nessuno: era ciò che stava sopra o davanti a un edificio ma non era l'edificio stesso, o ciò che in un paesaggio non era il paesaggio» (pp. 288-289). Dunque, abbandonando ogni positività e superando la sua specificità, la scultura era ormai l'elemento neutro risultante dalla combinazione fra non-paesaggio e non-architettura. A partire da questa struttura binaria la Krauss delinea il suo “campo allargato della scultura” attraverso l'utilizzo di un diagramma estensivo che in matematica è chiamato “gruppo di Klein”, ma che, quando utilizzato dagli strutturalisti nelle scienze umane per operazioni tassonomiche, viene chiamato anche “gruppo di Piaget”.



In questo modo si configura un campo logicamente allargato in cui si possono inserire le nuove categorie intermedie fra scultura, architettura (non-paesaggio) e paesaggio (non-architettura), che nella precedente visione modernista erano escluse:

1) costruzione di luoghi (*site-construction*): costruzioni che occupano l'asse complesso combinando, in un rapporto di pura contraddizione, paesaggio e architettura (Robert Smithson, Robert Morris, Robert Irwin, Alice Aycock, John Mason, Michael Heizer, Mary Miss, Charles Simonds);

2) luoghi contrassegnati (*marked site*): trasformazioni concrete di luoghi, anche attraverso la produzione di segni effimeri, attivate combinando paesaggio e non-paesaggio (Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Robert Morris, Carl Andre, Denis Oppenheim, Nancy Holt, George Trakis, Walter De Maria, Richard Long, Hamish Fulton, Christo);

3) strutture assiomatiche (*axiomatic structures*): interventi nello spazio reale dell'architettura nati

dalla combinazione di architettura e non-architettura (Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Richard Serra, Christo).

Proprio quest'ultima categoria è il punto di riferimento per ogni tipo di analisi rispetto a quelle installazioni ambientali che costituiscono dei veri e propri spazi architettonici poiché, come specifica la stessa Krauss, «qualunque sia il medium, quello che viene esplorato in questa categoria è un processo di individuazione delle proprietà assiomatiche dell'esperienza architettonica – l'apertura e la chiusura come dati astratti – nella realtà di uno spazio particolare» (p. 294).

Possiamo notare che, nonostante lo schema ferreo, la pratica individuale degli artisti li ha portati a occupare successivamente diverse posizioni all'interno del campo allargato poiché queste pratiche vanno a mischiare diversi media, superando l'esigenza modernista: «Per l'arte postmoderna la pratica non si definisce in funzione di un dato medium – qui la scultura – ma di operazioni logiche effettuate su un insieme di termini culturali e per i quali qualsiasi medium può essere utilizzato: fotografie, libri, linee sui muri, specchi, o la scultura stessa. Così questo campo fornisce insieme una struttura allargata (ma finita) di cui l'artista può occupare ed esplorare le diverse articolazioni, e un'organizzazione del lavoro che non è più dettata dalle proprietà di un medium dato. Dal diagramma tracciato più sopra appare chiaramente che la logica dello spazio della pratica postmodernista non è più indotta dalla definizione di un medium in funzione del materiale. Si organizza invece mettendo in gioco dei termini sentiti come opposti all'interno di una situazione culturale data» (p. 295).

Dunque la Krauss, come spiega Foster, indica «un parziale spostamento di attenzione dall'oggetto al soggetto, o dalla questione ontologica della natura del medium alle condizioni fenomenologiche di corpi specifici in spazi specifici: in poche parole, il nuovo campo d'azione della scultura»⁴⁶. Questo “campo allargato”, in cui veniva ridefinita la topologia di un luogo specifico attraverso l'esperienza di un soggetto altrettanto specifico, rappresenta dunque un campo incerto fra architettura e arte che la Krauss tenta di mappare, attraverso una visione logica strutturale, la quale rimarca l'importanza dell'architettura e del paesaggio per qualsiasi tipo di opera ambientale. I riferimenti diretti della Krauss erano quegli artisti statunitensi come Gordon Matta-Clark, Dan Graham, Robert Smithson, Robert Morris e Mary Miss, le cui opere esploravano già, in maniera complessa, le interconnessioni fra architettura, scultura, paesaggio e fotografia, mettendo in discussione il ruolo indipendente delle varie discipline.

In questa sua elaborazione teorica, in cui vengono accettate le rotture ma in cui il processo storico è visto attraverso una struttura logica, vediamo l'influsso non solo della linguistica strutturale di Ferdinand de Saussure, attraverso la mediazione di Roland Barthes e altri, ma anche della

⁴⁶ H. FOSTER, *Il complesso arte-architettura*, op. cit., p. 146.

filosofia fenomenologica di Edmund Husserl, la cui ricezione in ambito anglosassone fu mediata da Maurice Merleau-Ponty, specialmente attraverso la sua *Fenomenologia della percezione* (1945) che fu tradotta in inglese nel 1962. Tutte queste teorie linguistico-filosofiche, variando i modi di rapportarsi con la realtà, influenzarono anche il lavoro degli artisti e degli architetti già a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, come vedremo più avanti.

Il ricorso a un diagramma strutturalista rientra anche in una specifica modalità di scrittura della Krauss, che potremmo ricollegare a una sorta di metodologia “architetonica”: attraverso lo schema (facilmente memorizzabile) si costruiscono le argomentazioni teoriche che costituiscono le fondamenta per approfondire polarità epistemologiche e opposizioni strutturali. Al di là dei giudizi di valore, l'attività critica della Krauss esige di essere compresa a partire dalla forma dei suoi argomenti che mostra, nel processo di costruzione dell'oggetto del suo esercizio, le scelte che predeterminano ogni atto di giudizio. Il ricorso allo strutturalismo, permettendo di pensare i rapporti tra unità eterogenee, permette alla Krauss di liberarsi da quelle nozioni di coerenza stilistica o di continuità formale che impedivano ai critici della sua epoca di rendere conto della produzione contemporanea. Merito della Krauss è stato quello di aver notato la trasformazione in atto nelle pratiche artistiche in cui la *medium-specificity* modernista si apriva già alla molteplicità che caratterizzerà l'arte postmoderna.

5. *Stato dell'arte (installativa): gli anni Novanta – interesse “medium specific”*

Nonostante lo studio della Krauss abbia avuto un'immediata influenza storico-critica, soprattutto nell'ambito degli studi sulla Land Art e sull'Environmental Art statunitensi e britannici⁴⁷, negli anni Ottanta gli studi sull'installazione ambientale sembrano subire un rallentamento, tanto che per assistere alla nascita di una corrente di studio che si occupi esclusivamente di *installation art* bisognerà aspettare gli anni Novanta. Ma forse tutto ciò si può ricondurre anche a quell'uso generalizzato e onnicomprensivo del termine “scultura” che proprio la Krauss aveva sdoganato e che caratterizza le pratiche artistiche degli anni Ottanta.

Questa situazione di stallo è testimoniata, ad esempio, da un articolo pubblicato da Ellen Handy su “Arts Magazine” nel febbraio 1989 in cui, a distanza di dieci anni dall'articolo della Krauss, si comprende come l'*installation art* non abbia ancora trovato una sua collocazione, tanto che ci si

⁴⁷ L'importanza delle formulazioni di Krauss è testimoniata anche da studi più recenti dedicati alla Land Art come i due qui di seguito: J. KASTNER (a cura di), *Land and Environmental Art* (1998), trad. it. *Land Art e arte ambientale*, Phaidon, London-New York, 2004; B. TUFNELL, *Land Art*, Tate Publishing, London, 2006.

interroga ancora se vada intesa come un genere, come un medium o come una delle modalità della pratica artistica concettuale⁴⁸. Proprio riferendosi all'articolo di Handy in questione, Jennifer A. González nella voce "Installation Art" dell'*Encyclopedia of Aesthetics* (1998) spiega: «At the date of this publication the answer to such questions are still under debate. The term *installation* is itself merely a formal designation – derived from curatorial practice – that reveals little about the artwork it defines save for the fact that it has been "installed" at a given site»⁴⁹.

Ricordiamo che il 1979 è anche l'anno in cui Jean-François Lyotard pubblica *La condition postmoderne*. La perdita di fiducia in una grande e convincente narrazione riguarda anche la storia dell'arte: venendo a mancare un metodo con cui le cose devono essere viste, si apre un dibattito teorico, che troverà i suoi frutti nei decenni a seguire. Ad esempio, rispetto al nostro argomento, saranno proprio gli studi sull'esperienza spaziale postmoderna, in particolare quelli di Fredric Jameson⁵⁰, a dare nuova linfa all'approfondimento sulla pratica dell'arte ambientale e installativa portato avanti nei decenni successivi (si veda, più avanti, il volume di Faye Ran del 2009). Questi primi studi critici sul postmoderno assumono quelle fratture che già l'arte d'avanguardia degli anni Sessanta aveva evidenziato (dispersione, critica dei luoghi istituzionali, importanza crescente del fattore linguistico, decentramento fra soggetto e oggetto) che soltanto negli anni Settanta e Ottanta vengono elaborate, anche alla luce della rottura epistemologica nella linguistica strutturale inaugurata dalla filosofia post-strutturalista (Jacques Derrida, Michel Foucault), che contribuì a smantellare l'aura di autonomia dell'opera d'arte rispetto al suo contesto e fornisce tuttora un punto di riferimento storico-critico per parlare dell'installazione ambientale (si veda, più avanti, il volume di Claire Bishop del 2005).

Eppure, nella trasgressione di intere categorie estetiche, nel rovesciamento delle norme stilistiche e nella ridefinizione di quelle concettuali, l'arte degli anni Ottanta non continua ad abbandonare l'esperienza visuale in favore della totalità corporale e sembra rifugiarsi in un'estetica convenzionale

⁴⁸ Cfr. E. HANDY, "Installations and History", in *Arts Magazine*, vol. 63, n. 6 (February 1989), pp. 62-65.

⁴⁹ J. A. GONZÁLEZ, *Installation Art*, in M. KELLY (a cura di), *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, New York-Oxford, 1998, volume 2, pp. 503-508, p. 503.

⁵⁰ Cfr. F. JAMESON, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1984), trad. it. *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano, 1989. Qui si delinea la particolare lettura del postmoderno da parte di Jameson che, lontano sia da una visione neo-conservatrice che da una esclusivamente post-strutturalista, mette in relazione le forme culturali di significato con i modi di produzione socio-economici. Per un'analisi specifica sulla spazialità postmoderna rimando a: F. JAMESON, *Postmodernism and Utopia*, in *Utopia Post-Utopia: Configurations of Nature and Culture in Recent Sculpture and Photography* [catalogo della mostra], The MIT Press, Cambridge (Mass.)-London, 1988. Per lo sviluppo del pensiero di Jameson sulla spazialità postmoderna è doveroso notare il fondamentale riferimento all'opera di Walter Benjamin sui *Passages* parigini, pubblicata in tedesco per la prima volta nel 1982. Va segnalato come, anche prima di questa pubblicazione, Benjamin fosse già diventato un punto di riferimento per gli studi sul postmoderno, come testimoniato da Craig Owens che, nel suo articolo "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism" (*October*, vol. 12, Spring 1980, pp. 67-86) si era rivolto al concetto benjaminiano di "allegoria" (presente ne *Il dramma barocco tedesco*) per spiegare la frammentazione artistica postmoderna.

per cui dilaga un certo “simulazionismo”, come afferma Foster, in cui interi generi e media «furono ripresi in maniera formale, per cui pratiche storiche complesse furono ridotte a segni statici che, a quel punto, sembravano fuori dal tempo»⁵¹. La versione semplificata della critica post-strutturalista si risolse spesso in un generico scetticismo epistemologico, in una visione del mondo convenzionale e post-storica, che incoraggiò un conformismo cinico caratterizzato da facili rovesciamenti, soprattutto in ambito pittorico, fino ad escludere quasi sempre la presenza attiva dello spettatore, come spiega Adachiara Zevi: «Escluso dalle motivazioni dell'opera e dalla sua definizione, il pubblico torna a contemplarla passivamente come prodotto finito»⁵². Il ritorno al quadro riporta in auge i circuiti deputati e il mercato dell'arte conosce un *boom* senza precedenti, in cui evidentemente c'è poco spazio per le “invendibili” realizzazioni ambientali.

Eppure proprio dai più complessi studi sul postmoderno di questi anni, e anche come reazione a questa semplificata arte di appropriazione, l'installazione ambientale trovò un terreno fertile in cui affondare le proprie radici prima della sua definitiva esplosione negli anni Novanta. Alcune categorie critiche elaborate negli anni Ottanta saranno fondamentali per i successivi approfondimenti sull'installazione. Qui basterà citare il saggio *Sculpture in the Age of Doubt* pubblicato da Thomas McEvelley nel 1999, in cui, partendo dalle teorie sul postmodernismo in arte, lo sviluppo dell'installazione viene visto come una rottura definitiva degli schemi teorici dell'arte moderna, da Heinrich Wölfflin fino a Greenberg⁵³. Con l'installazione decade, infatti, il “mito della forma”, tanto caro alla storiografia artistica novecentesca, e si fanno spazio massicciamente il quotidiano e il contingente. La questione sul confine fra arte e non-arte è un tema che torna a essere fondamentale con gli anni Novanta, ma che era già presente in alcune pratiche spaziali postmoderne, le quali, non potendo essere confinate in un insieme fisso di teorie, si configurano come una sperimentazione continua secondo cui mutano e si evolvono costantemente.

Quel “ritorno del reale”, che Foster definisce «una svolta verso il corporeo e il sociale, l'abietto e il *site specific*»⁵⁴, può essere letto anche come una risposta “relazionale” e ludica alla proliferazione dei non-luoghi e dei nuovi media, secondo le teorie di Nicolas Bourriaud, Marc Augé e una rilettura critica di Marshall McLuhan⁵⁵. In questo particolare clima, dove la distinzione fra i media e le discipline si fa più porosa che mai, l'installazione passa da essere un fenomeno artistico marginale a

⁵¹ H. FOSTER, *Il ritorno del reale*, op. cit., p. 105. A proposito di influenze filosofiche, si può notare qui l'influenza del concetto di “simulacro” sviluppato prima da Gilles Deleuze e poi, soprattutto, da Jean Baudrillard.

⁵² A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Einaudi, Torino, 2006, p. 468.

⁵³ T. MCEVILLEY, *Sculpture in the Age of Doubt*, School of Visual Arts, New York, 1999.

⁵⁴ H. FOSTER, *Il ritorno del reale*, op. cit., p. 127.

⁵⁵ Cfr. N. BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle* (1998), trad. it. *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano, 2010; M. AUGÉ, *Non-lieux* (1992), trad. it. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Eléuthera, Milano, 2009; M. McLUHAN, *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964), trad. it. *Capire i media. Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano, 2008.

uno *mainstream*.

Questa crescita d'interesse per l'installazione ambientale negli anni Novanta riguarda, ovviamente, anche gli eventi espositivi. Si prenda, ad esempio, la mostra antologica del 1997 organizzata dal Museum of Contemporary Art (MCA) di San Diego dal titolo “Blurring the Boundaries: Installation Art 1969-1996”, in cui furono presentate opere appartenenti alla collezione del museo, a testimonianza dell'attenzione pluridecennale che questa istituzione aveva dimostrato verso l'arte ambientale⁵⁶. Molto interessante è la seconda parte del catalogo che offre una cronologia delle installazioni ospitate dal museo a partire da *Untitled (White Room)* di Michael Asher nel 1969, a ulteriore testimonianza di come negli Stati Uniti, fin dai suoi esordi, l'arte ambientale abbia trovato riscontro nelle scelte espositive delle grandi istituzioni museali.

5.1 De Oliveira, Oxley e Petry I: l'installazione nel Novecento (1994)

Viste queste premesse, possiamo comprendere come, a partire dagli anni Novanta, si assista a una vera e propria proliferazione di volumi sulla storia dell'installazione che ha contribuito al contemporaneo sviluppo di nuove categorie di analisi per questo tipo di opere, sia in ambito statunitense che europeo (in special modo britannico).

Fondamentale da questo punto di vista è la pubblicazione curata da Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley e Michael Petry (con testi di Michael Archer) nel 1994, il cui intento dichiarato è «to provide a focus on highly complex practice»⁵⁷. Gli autori raccontano che le discussioni sul libro iniziarono già nel 1989 quando i tre erano responsabili della Unit 7 Gallery di Londra «which was devoted to installation, and which, in turn, led to the establishment of the Museum of Installation» (p. 7). Per capire come il volume nasca da un dibattito critico fiorente in quegli anni in Inghilterra, bisogna notare come sia de Oliveira che Oxley avessero già presentato dei contributi per un piccolo volume sull'*installation art*, a cura di Andrew Benjamin, pubblicato a Londra l'anno precedente⁵⁸.

Seguendo la strada tracciata dagli studi precedenti, l'installazione viene presentata come una disciplina ibrida che superando le frontiere fra le varie discipline, *in primis* architettura e

⁵⁶ H. M. DAVIES, J. D. ONORATO (a cura di), *Blurring the Boundaries: Installation Art* [catalogo della mostra], Museum of Contemporary Art, San Diego, 1997. Del termine *blurring* si fa largo uso all'interno degli studi statunitensi su *installation art* e performance. Letteralmente significa “sfocatura”, “offuscamento”, e sta ad indicare sinteticamente la compenetrazione e confusione fra diversi media, nonché fra ambito artistico e vita reale (cfr. A. KAPROW, *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1993).

⁵⁷ N. DE OLIVEIRA, N. OXLEY, M. PETRY, *Installation Art*, Thames and Hudson, London, 1994, p. 7.

⁵⁸ A. BENJAMIN (a cura di), *Installation Art*, Academy Editions, London, 1993.

performance, e uscendo dallo studio dell'artista per invadere lo spazio pubblico tenta una fusione fra arte e vita. In essa le nozioni di spazio e tempo costituiscono di per sé stesse la materia dell'opera d'arte.

Delineare una storia dell'installazione significa, dunque, delineare una storia di queste differenti "idee", partendo dalle avanguardie storiche per arrivare, attraverso le ricerche artistiche del secondo dopoguerra, al postmoderno: «to call some disposition of materials, objects and artifacts an installation with any degree of authority presupposes familiarity with a clutch of related terms: location, site, site-specificity, gallery, public, environment, space, time, duration. Consequently, a definition of installation must also shed light upon the contemporary significance of this surrounding vocabulary» (p. 14). Se, attraverso il denominatore comune della *theatricality*, ci può essere una somiglianza teorica fra l'installazione e la wagneriana *Gesamtkunstwerk*, «it is not until we stretch beyond Wagner's idea that installation's own parameters start to become clear» (p. 14). Altro concetto affine potrebbe essere quello di "carnevale" così come proposto da Michail Bachtin e ripreso da Julia Kristeva, che viene citata direttamente: «It is a spectacle, but without a stage; a game, but also a daily undertaking; a signifier, but also a signified. [...] The scene of the carnival, where there is no stage, no "theatre", is thus both stage and life, game and dream, discourse and spectacle» (pp. 48-49). Ma, secondo gli autori, al di là dei possibili riferimenti teorici da applicare, sono soprattutto le realizzazioni degli artisti che offrono la possibilità di entrare direttamente all'interno della problematica dell'installazione. Il volume risulta importante proprio perché offre questo primo repertorio di opere installative di riferimento (catalogate in quattro sezioni principali: *Site, Media, Museum, Architecture*) che è qui utile ripercorrere brevemente, per capire quale fosse il panorama internazionale di base da cui questi studi prendevano spunto.

Site

Per quanto riguarda il concetto di "site" possiamo leggere: «During the sixties, the idea of an artwork as "environment" was elaborated beyond the basic fact that the spectator should, rather than looking at it, inhabit it as he or she inhabits the world. A key figure in this development was Robert Smithson, who formulated the distinction between a Site, a particular place or location in the world at large, and a Nonsite, a representation in the gallery of that place in the form of transported, photographs, maps and related documentation. [...] Implicit in both Smithson's terminology and his enumeration of the relevant polarities is the idea that a work, rather than merely occupying a designated place, actually constitutes that place» (pp. 33-34)⁵⁹.

⁵⁹ La tabella di Smithson che distingue SITE/NON SITE è la seguente: 1) Open limits/Closed limits; 2) A series of points/An array of matter; 3) Outer coordinates/Inner coordinates; 4) Subtraction/Addition; 5) Indeterminate certainty/Determinate uncertainty; 6) Scattered information/Contained information; 7) Reflection/Mirror; 8)

Come si può ben capire, in questo tipo di categoria rientrano soprattutto le opere di artisti legati alla Land Art come James Turrell, che può passare dal *Roden Crater Project* alle installazioni basate sull'uso della luce in gallerie e musei. Stessa cosa si può notare anche per un land-artista non americano come l'inglese Richard Long, attraverso cui è facile capire come dall'idea di *Site/Nonsite* di Smithson si è passati poi al concetto di *site-specific*, per cui il significato di un'opera dipende in larga parte dalla configurazione dello spazio in cui è realizzata. Chiaro esempio è *Two Walls of Fear* dell'ucraino Ilya Kabakov, installazione realizzata nel 1990 sul vecchio tracciato del Muro di Berlino in occasione della mostra “Die Endlichkeit der Freiheit”, organizzata dalla galleria berlinese DAAD per commemorare l'anniversario della caduta del Muro.

Media

A proposito della categoria “media” possiamo leggere: «What Moholy-Nagy's “painting with light” reveal is that the manipulation of a medium creates its own space which, unlike the perspectival space of post-Renaissance painting, does not refer to “real” space but exists alongside it. By extension, many more such “technological spaces” can be entered by, for example, switching on a video monitor, TV set, turntable, slide projector or tape deck. All these media, in addition to possessing the capability to record and represent an event to a spectator in another time and place to that in which it occurred, engender a mode of experience which is quite particular to themselves» (p. 80).

In questa sezione rientrano tutte quelle installazioni che necessitano di dispositivi tecnologici, non solo le videoinstallazioni: oltre a televisori e proiettori, anche luci al neon e telecamere di sorveglianza (come nei “corridoi” dello statunitense Bruce Nauman). In molti artisti, come lo spagnolo Antoni Muntadas (*The Board Room*, 1987), l'uso dell'*information technology* e del linguaggio convenzionale dei *mass-media* serve a destabilizzare l'autorità e il potere di quello stesso spettacolo. In altri artisti, come l'inglese Damien Hirst (*In & Out of Love*, 1991), l'uso della tecnologia serve ad esplorare la fragilità dell'esperienza corporea, tanto che in alcune di queste opere, come quelle dello statunitense Matthew Barney, la linea di demarcazione fra installazione e performance si fa molto sottile.

Museum

Per quanto riguarda le opere che rientrano sotto la categoria “museum” possiamo leggere: «There are two linked elements to this section. Firstly there is the way in which installation, as all the

Edge/Centre; 9) Some place (physical)/No place (abstraction); 10) Many/One. Per un approfondimento si veda: N. HOLT (a cura di), *The Writings of Robert Smithson*, University Press, New York, 1979.

arrangement of things within a gallery environment, overlaps and/or interferes with the activity of exhibition organizing. [...] A spectator walking through the exhibition space was therefore greeted by a constantly changing set of abstract relationships between different elements. The self-consciousness promoted by projects of this kind, the awareness of the kind of experience that visiting an exhibition entails, leads on to the second, larger factor: a questioning of the status of the museum. What we think about objects is intimately connected to their physical disposition for viewing – their grouping, ordering, juxtaposition and so on. System of classification, far from being objective structures, carry within themselves the prejudices and assumptions of those who devise and use them» (p. 124).

In questa sezione rientrano quelle installazioni pensate appositamente per lo spazio museale e che, necessariamente, devono fare i conti con la tensione fra potere istituzionale e proposta culturale di cui quello spazio è portatore, poiché ogni museo rappresenta un monumento alla rimozione degli oggetti dal proprio contesto culturale. Le cose si complicano quando un'installazione entra nel museo pur essendo nata per un altro luogo, come nel caso di *Plight* del tedesco Joseph Beuys (1958-85), entrata solo dopo la morte dell'artista nella collezione del Centre Pompidou di Parigi e per cui è lecito chiedersi: «Is a transformation of the Beuys idea without his hand still the same work of art?» (p. 139).

Architecture

L'ultima sezione (“architecture”) si apre con queste parole: «The final dissolution of the gallery wall as physical barrier paved the way for its assertion as ideological support or screen» (p. 156).

In questa sezione (quella che maggiormente interessa il mio studio) rientrano quegli artisti che hanno pensato all'installazione dal punto di vista architettonico, non solo costruendo nuovi ambienti (come Graham) ma anche decostruendo, alterando, revisionando, cambiando modelli architettonici già esistenti (come fa il giapponese Tadashi Kawamata), sulla scia della nozione di “Anarchitecture” nata nel 1973 da un gruppo di artisti newyorkesi capitanati dal già citato Gordon Matta-Clark: «All these instances present architecture as something usable, something which comes and goes, its aspirations to permanence continually undermined» (p. 157). Fra gli artisti citati troviamo, accanto a Buren e Acconci, altri nomi che diventeranno punti di riferimento per il panorama attuale dell'*installation art* come l'inglese Rachel Whiteread e il duo svizzero Peter Fischli e David Weiss.

5.2 Selz: una diversa genealogia (1996)

Gli studi sull'installazione proseguono nella seconda metà degli anni Novanta con il contributo di Peter Selz all'interno di un enorme volume in cui venivano approfondite le nuove correnti dell'arte contemporanea, attraverso antologie di scritti d'artista precedute da piccoli saggi introduttivi. Il capitolo "Installations, Environments, and Sites", in cui vengono inseriti contributi scritti di artisti in maggioranza statunitensi, è introdotto proprio da un saggio di Selz⁶⁰.

Pur nella sua brevità, il saggio è interessante poiché assume una diversa prospettiva storica, ponendo come punti di riferimento per lo sviluppo dell'installazione non solo il *Merzbau* di Kurt Schwitters (come avevano già fatto De Oliveira e compagni) ma anche opere di artisti diversissimi fra loro come l'austriaco Frederick Kiesler, il rumeno Constantin Brâncuși, l'ucraina naturalizzata statunitense Louise Nevelson e lo statunitense Joseph Cornell. L'idea alla base della scelta di questi nomi è chiara e si pone sulla scia delle teorie della Krauss: vedere nella crescita dell'installazione, iniziata fra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, uno sviluppo ambientale della scultura e dell'assemblage, in cui si vengono a unire scultura e architettura, arrivando, con la Land Art, persino al livello paesaggistico.

Fra gli artisti di cui si propongono gli scritti nelle successive pagine antologiche troviamo, oltre ai già citati Christo, Long, Smithson e Turrell, il francese Christian Boltanski, lo spagnolo Eduardo Chillida e l'ungherese Agnes Denes. Questi sono gli unici nomi di artisti non statunitensi, poiché per il resto, l'elenco, come spesso accade nelle pubblicazioni statunitensi, è sbilanciato verso artisti a stelle e strisce: Isamu Noguchi, Maya Lin, Walter De Maria, Michael Heizer, Nancy Holt, Alan Sonfist, Gordon Matta-Clark, Alice Aycock, Charles Simonds, Helen Mayer Harrison e Newton Harrison, Robert Irwin.

5.3 Reiss: gli spazi dell'installazione (1999)

Nel 1999 Julie H. Reiss propone una nuova storia dell'*installation art* (anche in questo caso quasi esclusivamente statunitense), ricostruendo lo sviluppo di tale pratica nell'ambiente newyorkese del secondo dopoguerra⁶¹.

Il titolo del volume deriva da una chiara constatazione. Nata dapprima come pratica

⁶⁰ P. SELZ, *Installations, Environments, and Sites*, in K. STILES, P. SELZ (a cura di), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, University of California Press, Berkeley, 1996, pp. 499-508.

⁶¹ J. H. REISS, *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1999.

“alternativa”, a partire dagli anni Novanta l'installazione, come genere artistico autonomo, è iniziata a entrare stabilmente nel circuito dei musei, passando così dal margine al centro del sistema dell'arte: «In a broader sense, Installation art can be used as a barometer for the historical relationship between avant-garde art and the museum» (p. xv). Eppure, per la sua stessa natura sfuggente, l'installazione ha sempre resistito ai tradizionali approcci storico-critici e, seppur abbia avuto un importante sviluppo in tutto il Novecento, ha ricevuto un'attenzione marginale da parte degli studiosi. Per ricostruire la sua storia è necessario dunque non solo rivolgersi agli artisti, ma anche a tutte quelle individualità che hanno contribuito al suo sviluppo e alla sua memoria, come critici, curatori e fotografi. È importante anche ricostruire il contesto in cui le installazioni sono state create, perché, come spiega la Reiss: «Installation art is and always has been a public art form» (p. xvii).

Attraverso i quattro capitoli del libro (*Environments, Situations, Spaces, Installations*) la Reiss ricostruisce una narrazione che, a partire dalla trasformazione degli ambienti (derivazione di assemblage e *happening*, come aveva già chiarito Allan Kaprow), arriva alle installazioni. Questa evoluzione è dovuta, secondo la Reiss, soprattutto alla migrazione di questa pratica artistico-architettonica da spazi non artistici o temporanei a spazi museali, passando attraverso spazi artistici alternativi e gallerie commerciali.

Il libro si concentra in particolare su quattro mostre, tutte presentate in musei newyorkesi: partendo dalle già citate “Spaces” (MOMA, 1969-70) e “Rooms” (P.S.1, 1976) per arrivare a “Dislocations” (MOMA, 1991) e “From the Inside Out: Eight Contemporary Artists” (Jewish Museum, 1993). Quella del 1991, a cura di Robert Storr, è la prima mostra collettiva di *installation art* ospitata dal Museum of Modern Art dopo “Spaces” del 1969. A sette artisti (Louise Bourgeois, Chris Burden, Sophie Calle, David Hammons, Ilya Kabakov, Bruce Nauman e Adrian Piper) fu offerta la possibilità di creare le proprie installazioni non solo nel piano riservato alle mostre temporanee ma anche nelle gallerie della collezione permanente. La mostra del Jewish, a cura di Susan Tumarkin Goodman, segna invece l'inaugurazione dei nuovi spazi espositivi del museo, per cui vennero realizzate opere installative di Eleanor Antin, Christian Boltanski, Clegg and Guttmann, Moshe Gershuni, Ilya Kabakov, Nancy Spero, Barbara Steinman e Lawrence Weiner.

5.4 Suderburg: *situare l'installazione* (2000)

Le premesse teoriche del volume curato da Erika Suderburg nel 2000 sono simili a quelle di De

Oliveira, Oxley e Petry: «*Space, site, intervention: situating installation art* intends to chart the terms of discussion and debate that have surrounded installation and site-specific practices and to provide new critical frameworks that encourage a rethinking of their history»⁶². Ma trattandosi di una collezione di saggi di vari studiosi il volume si sviluppa in maniera più variegata e attraverso diversi punti di vista: «In this zone of maximum hybridity, definitions fall flat. It is only at the intersection of practices located both self-consciously historically and within contemporary frameworks of debate that a definition can be tentatively constructed to address installation activity in Europe, Japan and the Americas» (p. 2). Prendendo spunto anche lei dalle ricerche della Lippard, la Suderburg afferma che: «Installation art as genre, term, medium, and practice acts as the assimilator of a rich succession of influences» (p. 3). Per poter definire categorie come *site-specific* e *installation* è necessario, dunque, conoscere la complessa storia di questi termini e delle pratiche a essi associate, fino ad arrivare a espandere i confini delle loro prime definizioni legate alle categorie del modernismo occidentale: «This anthology proposes itself as a conceptual and temporal site of exchange, détournement, detour, assessment, play and speculation» (p. 19).

Il punto di partenza teorico indicato da Suderburg per “situare l'installazione” è quello di considerare lo spazio come *practiced space*, sulla scia delle terminologia usata da Michel de Certeau nel suo *L'Invention du Quotidien*. Ma, come con il precedente di Reiss (che si riferiva esclusivamente all'ambiente newyorkese) anche questo volume, pur nella sua varietà, presenta un punto di vista ristretto a un ambiente artistico particolare: la West Coast degli Stati Uniti. Infatti, più della metà dei venti contributi sono di artisti o accademici che vivevano all'epoca in California.

Nello stesso 2000 bisogna ricordare anche il volume di Nick Kaye che, pur non occupandosi espressamente di installazione, approfondisce il concetto di *site-specific art* dal punto di vista performativo⁶³. Attingendo alla teoria spaziale di tradizione francese (i già citati Augé e de Certeau, ma anche Henri Lefebvre) e alla storia della performance, lo studioso inglese tenta di articolare una serie di scambi fra arti visive, architettura e teatro per definire una pratica unica che vede, proprio nell'installazione ambientale, un possibile punto d'incontro.

⁶² E. SUDERBURG (a cura di), *Space, site, intervention: situating installation art*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2000, p. 2. Il volume del 1994 dei tre studiosi inglesi è il primo ad essere citato dalla Suderburg come punto di riferimento per un'introduzione alla storia dell'*installation art*. Accanto a questo troviamo anche il già analizzato contributo di Peter Selz del 1996.

⁶³ N. KAYE, *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*, Routledge, London, 2000.

5.5 *Oxford Art Journal: sull'installazione (2001)*

L'interesse crescente intorno all'*installation art* da parte del mondo accademico è testimoniato da *On installation*, numero speciale che l'"Oxford Art Journal" dedica interamente all'installazione nel 2001⁶⁴. Nell'introduzione, firmata da Jon Bird, possiamo leggere: «Given the pervasiveness of installation as a mode of contemporary art practice, and considering the question as to whether the term has any meaningful status beyond that of nominating works that are neither object- nor medium-bound, we wished to explore the criticality of installation in its historical and current context» (p. 4).

La pubblicazione è il risultato di una conferenza tenuta alla Tate Modern di Londra nel novembre 1999 a cui avevano partecipato non solo studiosi (Alex Potts, Benjamin H. D. Buchloh, Briony Fer, Gavin Butt) ma anche curatori (Hans Ulrich Obrist, Iwona Blazwich) e artisti (Martha Rosler, Jochen Gerz, Hans Haacke). La conferenza aveva evidenziato quattro temi principali da dibattere: 1) la storia (o, per meglio dire, le storie) dell'installazione, nonché la sua genealogia; 2) la relazione o l'antagonismo dell'opera con il suo contesto; 3) il soggetto dell'installazione; 4) le questioni relative alla narrazione e al significato.

È interessante notare come la maggior parte dei contributi inizino con un riferimento al significato del termine "installazione" per poi dipanare il proprio filo in maniera autonoma l'uno dall'altro. Fra queste definizioni la più interessante è quella data dalla statunitense Martha Rosler, nei primi paragrafi del suo intervento ("Installed In The Place Of The Public", pp. 57-73): «The term "installation", which began life as a provisional floating signifier in the art world, has taken on a certain fixity. That this has come about through institutional and academic acceptance need not to be said. But one has to ask whether this is an unmitigated "Good Thing". This mixed form, as it developed in the late 1960s and early 1970s, was tailored to evade the categorial strictures of connoisseurship and museology. In my understanding, what was good about this practice was its evasiveness, its capacity to be dismantled, the tedium of defining its parts. In this the term was preferable to "intermedia" (or "multimedia"). If the latter, an intermediate category, nodded a little too energetically toward Modernist categories of separation, "installation", in contrast, suggested a matter-of-fact, if noncommittal, refusal to engage with definition-by-materials. An installation was something in the place, for an unspecified period. I was not particularly happy with the idea of a totality, which installation was also capable of invoking. But the term invoked the physical and the temporal, establishing the conjuncture of work and viewers in one spatio-temporal instance. As such, it was part of the rejection of the Modernism and an embrace of theatricality, or at least

⁶⁴ "On installation", *Oxford Art Journal*, vol. 24, issue 2, 2001.

presence, that was a prominent strategy of the time. In embracing theatricality in some respects the aim was precisely to evade the necrotic state of art objects in the grip of the “art system”. This was, after all, a moment chasing liberation» (p. 59).

Fra gli articoli più significativi vanno citati quelli di Alex Potts (“Installation and Sculpture”, pp. 5-24), Briony Fer (“The Somnambulist's Story: Installation and the Tableau”, pp. 75-92), Hans Ulrich Obrist (“Installations Are The Answers, What Is The Question?”, pp. 93-101) e Gavin Butt (“Happenings in History, or, The Epistemology of the Memoir”, pp. 113-126).

Per Potts è importante analizzare, attraverso un lavoro di chiarimento a livello di paradigmi critici e teorici, i cambiamenti occorsi nella scultura con il passaggio da opere *object-like* a opere *installation-oriented*. Secondo Potts bisogna prima sottolineare come alcune caratteristiche peculiari dell'installazione, ad esempio certi modi della visione dovuti al tipo di messa in scena dell'opera, fossero già implicite in concezioni precedenti della scultura sia classica che moderna (come in alcune opere di Antonio Canova). Solo così si potrà poi comprendere la natura concreta del passaggio che, fra anni Sessanta e Settanta, sposta l'attenzione dall'oggetto scultoreo al suo contesto e al modo in cui viene esposto (in una parola, al suo scenario): «The crucial aspect of this shift to installation with which I want to conclude is the focusing on staging and display as integral to the very substance of a work. We could think of installation as sculpture that has now been fully absorbed within the modern, or post-modern, society of the spectacle» (p. 19).

Briony Fer inizia, invece, sottolineando come l'installazione, pur nascendo come linguaggio critico rispetto all'arte istituzionale, si sia trasformata nel vero mezzo capace di far sopravvivere l'istituzione nelle sue forme più spettacolari. In questa contraddizione c'è bisogno di uno sguardo non nostalgico che non riduca le installazioni contemporanee a un semplice modello progressivo-regressivo ma che tenti di andare dritta al cuore del loro problema strutturale, pur sapendo che esso rimarrà scisso e irrisolto. Per far questo, la studiosa inglese usa come modelli di riferimento una serie di *tableaux* di derivazione letteraria (Marcel Proust, Roland Barthes, Gilles Deleuze).

Per Obrist un elemento costante nelle varie definizioni del termine installazione è «a refusal or a rejection of the limits of objecthood. Similarly, there is a refusal to address a single object without exploring its interactions, its relationships, the interstasis of objects and contexts, not only in space, but also in time» (p. 95). Per la nascita dell'installazione ciò che risulta più interessante analizzare non sono, però, le sue origini visibili, bensì i suoi inizi contraddittori e conflittuali, soprattutto all'interno del doppio ambito *exhibition installation/installation exhibition* fino ad arrivare a un'esposizione che metta in questione il proprio oggetto, destabilizzando la sua fissità e la nozione di comodità: «Exhibitions are the permanent construction while the creation of exhibitions within

exhibitions – the Russian Doll metaphor – allows for the development of a self-organized exhibition in terms of the viewer's relationship with it, where the observer continually changes his or her frame of reference to make sense of the exhibition» (p. 96).

Infine, sulla scia delle argomentazioni già sviluppate dalla Suderburg, Butt ricerca nell'*happening* di Kaprow un referente storico, un precursore dell'*installation art*: «Not only did happenings challenge then dominant modernist ideas of the art object by relocating the artwork's meaning within the contingencies of particular spaces and specific times, but their emphasis on viewer participation was also rooted in a New Left-type celebration of the emancipatory potential of supposedly authentic and spontaneous creative acts» (p. 115).

Risulta altresì importante la parte finale della rivista, a cura di Peter Osborne, che, sotto il titolo “Installation, Performance, or What?” (pp. 145-154), presenta una *critical review* della letteratura recente sull'installazione prendendo in esame i volumi di Reiss, Suderburg e Kaye. Secondo Osborne in questi testi si dipana una nuova tendenza critica che ricollega i concetti di “performatività” e “installazione” alla loro nascita negli anni Sessanta e li rilegge attraverso un discorso, in parte storico e in parte teorico, fatto di associazioni e negazioni fra un insieme di termini, senza azzardare definizioni precise (*environment, happening, site, space, place, situation, performance*). Non a caso, come sottolinea Osborne: «Installation is now the globally dominant form of art. Yet oddly – perhaps symptomatically – its concept remains untheorized» (p. 147). E conclude: «After all this, installation remains something of a mystery. Almost too familiar to articulate, it would seem – except in an empirically reductive sense, which soon reveals itself to be contradictory. Perhaps this a sign of broader deficiencies within the structure of a critical discourse for which “art as culture” remains obstinately separated from “art as art”» (p. 154).

6. *Stato dell'arte (installativa): i primi anni Duemila – interesse “debate specific”*

Nel primo decennio del nuovo millennio l'*installation art* esplose come medium a livello globale, uscendo definitivamente da una logica binaria USA-Europa. Accanto all'allargamento geografico, negli studi si marca il passaggio da un interesse “medium specific” a uno “debate specific”, secondo una tendenza già iniziata alla fine degli anni Novanta (come avevano testimoniato i contributi del numero speciale dell’“Oxford Art Journal”) che d'ora in avanti caratterizzerà le pubblicazioni internazionali di riferimento. Non a caso, continuano le pubblicazioni

di carattere antologico sulla storia dell'installazione (ne escono tre fondamentali dal 2003 al 2005), ma si fanno più complesse dal punto di vista storico-critico e più raffinate dal punto di vista filosofico-estetico, tanto che già poco dopo iniziano a comparire le loro de-strutturazioni critiche. Mi affido all'analisi di queste tre pubblicazioni (1. De Oliveira, Oxley e Petry, 2003; 2. Rosenthal, 2003; 3. Bishop, 2005) per ricostruire una prima storia dell'installazione ambientale a livello internazionale relativa agli ultimi decenni. A partire da questa base, vedremo come l'evolversi del medium abbia subito un'ulteriore accelerazione negli ultimi dieci anni.

6.1 De Oliveira, Oxley e Petry II: l'installazione nel nuovo millennio (2003)

De Oliveira, Oxley e Petry ritornano a distanza di nove anni sull'argomento del loro primo volume⁶⁵. L'obiettivo del nuovo libro è quello di presentare le diverse pratiche che sono arrivate a ridefinire la categoria dell'*installation art* negli anni a cavallo del 2000, testimoniando la loro evoluzione mediale e il loro sviluppo globale al di là dei limiti imposti dalle categorie artistiche tradizionali.

Nella premessa del volume Jonathan Crary, riferendosi alle nuove strategie messe in atto nei processi di informazione sensoriale, sottolinea: «We are now in a material environment where earlier 20th-century models of spectatorship, contemplation and experience are inadequate for understanding the conditions of cultural creation and reception. [...] It is within this generalized epistemological crisis that some of our most important contemporary artists, grouped here under the term "Installation art", are rethinking the nature of research, challenging hegemonic uses of media and testing out new ways of assembling and presenting information» (pp. 6-7). Secondo Crary, per comprendere lo strano tipo di associazioni e dislocazioni che oggi giorno costituiscono la realtà soggettiva, divisa fra la condizione *spaceless* del mondo elettronico-tecnologico e il *physical extensive terrain* in cui si situano i nostri corpi, può essere d'aiuto proprio l'*installation art*, in cui «experience (and art) is constituted out of the paradoxes and discontinuities of this mixed heterogeneous zone» (p. 8). L'*installation art* offre una zona plurale di attività creativa perché propone modelli flessibili di narrazione in cui il campo percettivo rivela continuamente molteplici modalità di entrata e uscita, coinvolgendo sia centro che periferia. Ma nel fornire queste possibili contro-strategie spesso si rivelano anche le ambizioni utopiche dell'arte installativa: «It provides a rough outline of alternate forms of living, creating and thinking which might become hopeful

⁶⁵ N. DE OLIVEIRA, N. OXLEY, M. PETRY, *Installation Art in the New Millennium: The Empire of the Senses*, Thames & Hudson, London, 2003.

anticipations of a highly variegated but more egalitarian global future» (p. 8).

All'inizio dell'introduzione Nicolas de Oliveira racconta come, nella seconda metà degli anni Novanta, l'installazione abbia conquistato una posizione di rilievo nella cultura visuale contemporanea, passando da una posizione marginale a un *mainstream status*. Citando un articolo del 1993 della critica statunitense Roberta Smith (in cui si poteva leggere: «These days installation art seems to be everybody's favourite medium»⁶⁶), de Oliveira sottolinea come in un decennio l'interesse rispetto all'installazione si sia spostato da quello *medium specific* a quello *debate specific*. Per sua natura l'installazione («a form of art that is not defined in terms of any traditional medium but in terms of the message it conveys by whatever means», p. 14) suggerisce un approccio critico più fluido e aperto, meno convenzionale, sulla scia delle modalità fiorite negli anni Ottanta in relazione al postmoderno. La stessa esperienza delle opere è spesso *open-ended* (come nelle installazioni dello statunitense Renée Green o del beninese Meschac Gaba) esemplificando in maniera emblematica lo spostamento d'attenzione dalla conoscenza oggettiva all'esperienza soggettiva, arrivando in alcuni casi (come per il già citato Ilya Kabakov o per la statunitense Ann Hamilton) alla creazione di veri e propri spazi teatrali, ambienti completamente immersivi in cui, con l'abolizione dell'arco di proscenio, la tradizionale divisione fra attori e pubblico non risulta più netta: «The “theatricality” of the work, once seen as a weakness because of the reliance on entertaining the audience, has become a virtue» (p. 18)⁶⁷.

Ma la teatralità non è l'unica idea su cui si basa l'*installation art* del nuovo millennio: ad esempio *Double Blind*, la labirintica installazione che lo spagnolo Juan Muñoz ha presentato alla Turbine Hall della Tate Modern di Londra nel 2001, rimuove volontariamente la possibilità di una singola prospettiva da parte di un osservatore statico. Questa idea di spazio “multiplo” è sviluppata anche da tutte quelle installazioni che iniziano a utilizzare i *telematic media*: «This term is used to describe the range of new tele-technologies that enable us to instantaneously and simultaneously transmit sound and vision to any number of locations. This simultaneity has a disorienting impact on our experience of space and time and has become an important issue in the development of Installation» (p. 21). La diffusione delle tecnologie digitali ha offerto nuovi strumenti per gli artisti, trasformando i PC in veri e propri studi virtuali: in linea con le teorie di Bourriaud si può affermare che l'attività dell'artista assomiglia sempre di più a quella del programmatore o del DJ⁶⁸. Ma la condizione immersiva di molte installazioni deriva anche dal cinema: «Therefore, in spite of the proliferation of home entertainment, the resurgence of cinema-going since the 1980s reveals a continuing desire for

⁶⁶ R. SMITH, “Installation Art, a bit of the Spoiled Brat”, *New York Times*, 3 gennaio 1993.

⁶⁷ Il riferimento diretto per De Oliveira è l'articolo del curatore statunitense Robert Storr “No Stage, No Actors, But it's Theatre (and Art)”, *New York Times*, 28 novembre 1999.

⁶⁸ Cfr. N. BOURRIAUD, *Postproduction* (2002), trad. it. *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia, Milano, 2004.

immersion in a communal activity with repetitive conditions» (p. 23). L'esperienza del film (la sua condizione di visione, la sua sequenza narrativa e il suo utilizzo dello spazio rappresentato) viene decostruita fino ad arrivare a una condizione perturbante, come, ad esempio, in *Der Sandmann* del canadese Stan Douglas (1994-97) ma anche nelle installazioni della britannica Sam Taylor-Wood e dello svizzero Ugo Rondinone: «Artists are using the physical apparatus of film-making, the language of cinematography and the subject matter of filmic narrative as a means of exploring the conditions of viewing when film is taken out of the cinema and installed in the gallery context» (p. 26). Dunque, in pochi anni, la definizione di *installation art* si espande fino a descrivere un gran numero di discipline in relazione fra loro attraverso una vasta gamma di media (intervento, interazione, *interior art*, ambiente, evento, progetto, ecc...). Le opere dello statunitense Matthew Barney, a metà fra cinema, installazione, teatro e scenografia, sono emblematiche di questa confusione di confini fra le discipline: «The practice of Installation, then, is increasingly characterized by its multifariousness and polyphony. [...] Installation is seen to be moving from a position of homogeneity to one that stresses its heterogeneous nature» (p. 28).

Non più necessariamente legati alla *site-specificity* i progetti per le installazioni (sia in spazio pubblico che privato) si sono fatti più mobili e flessibili, configurando spazi dialettici negoziati dagli artisti durante il processo di realizzazione nella location designata (come fa lo svizzero Thomas Hirschhorn). In questi casi il sito si struttura in maniera (inter)testuale, sviluppando una tendenza nomadica per cui l'artista lavora con un ruolo più simile a quello della guida turistica e dell'archivista o, per dirla con Forster, dell'etnografo⁶⁹. Si tratta in questo caso di un passaggio che supera il concetto di *site-specific* per approdare prima al *site-oriented*⁷⁰ e, infine, al *functional site*⁷¹. Nel primo caso si vuole sottolineare come «a place is not about fixity, nor the extraction of a definite meaning from a site» (p. 29), nel secondo si rimane su questa scia ma specificando che un “sito funzionale” «is a process, an operation occurring between sites, a mapping of institutional and discursive filiations and the bodies that move between them (the artist's above all). It's an informational site, a locus of overlap of text, photographs, and video recordings, physical places and things. It is a temporary thing; a movement; a chain of meanings devoid of a particular focus» (p. 31).

Così interpretato, lo spazio pubblico diventa terreno d'incontro fra arte pubblica monumentale e installazioni temporanee, contribuendo alla crescita del cosiddetto “urbanismo rigenerativo”. Questi

⁶⁹ Il sesto capitolo de *Il ritorno del reale* è intitolato appunto “L'artista come etnografo”.

⁷⁰ Cfr. M. KWON, *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 2002.

⁷¹ Cfr. J. MAYER, *The Functional Site or The Transformation of Site Specificity*, in E. SUDERBURG (a cura di), *Space, site, intervention: situating installation art*, op. cit., pp. 23-37.

progetti di *new genre public art*, come li definisce Suzanne Lacy⁷², offrono una significativa alternativa alle restrizioni imposte dai tradizionali spazi espositivi, ma devono anche scontrarsi con le imposizioni dettate dalle autorità locali che commissionano i lavori. Se è vero che l'internazionalizzazione del mercato dell'arte contrasta con questo movimento dalla galleria alla città, è altresì vero che in molte installazioni create appositamente per il contenitore museale è più facile notare una riscoperta della soggettività dell'artista e dello spettatore: «In this instance, both models – public space and museum – are replaced by privacy and introspection» (p. 34). I modelli di spazio soggettivo, in cui lo spazio reale si confronta con un concetto ideale, si sviluppano per tutto il Novecento (a partire dagli esempi storici di Piet Mondrian, Kurt Schwitters e Marcel Duchamp, fino alle definizioni di Brian O'Doherty⁷³) e hanno una grande influenza per lo sviluppo dell'installazione ambientale che va a marcare sempre più la differenza fra spazio rappresentato e spazio esperito (*experienced space*). Si vedano, per esempio, *The King's Part* (1991) del canadese Rodney Graham e *A House for Pigs and People* (1997) dei tedeschi Carsten Höller e Rosemarie Trockel: «Each of these two examples presents a particular model which questions the viewer's perception of their own presence. The viewer's sensation is heightened by the artwork's ability to propose an altered relationship between the individual and their social environment (Höller/Trockel) and the actual bodily experience through the muting of sound (Graham). In each case the model creates artificial conditions and provides an environment separate from the external world. At the same time, it is functioning environment which offers a parallel experience in real time» (pp. 36-37).

Alcune installazioni sono pensate appositamente per restare alla scala dei modellini (come quelle del belga Hans Op de Beek). Questi modellini, seppur differenti da quelli funzionali usati in architettura, offrono spazi a scala ridotta in cui la fruizione dello spettatore si concentra esclusivamente sull'esperienza visiva e immaginativa per poter accedere all'interno dell'opera: «The space of the installation need not be entered to be perceived and enjoyed» (pp. 37-38). Lo spazio esperienziale è ulteriormente messo alla prova dallo sviluppo della realtà virtuale, come già anticipato da Nicholas Negroponte nel suo libro *Being Digital*⁷⁴. Con i loro ambienti simulati e paralleli, basati sia su immagini del mondo reale che su realtà immaginate, queste tecnologie sono

⁷² S. LACY, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, 1995.

⁷³ Il nome dell'artista e critico statunitense Brian O'Doherty ritorna anche nelle pubblicazioni di Rosenthal e Bishop, per il suo fondamentale saggio *Inside the white cube* pubblicato in tre parti (fra marzo e novembre 1976) su "Artforum". Qui O'Doherty afferma che nello spazio "irreale" della galleria d'arte, che non cambia mai poiché l'esterno non vi penetra, il bianco delle pareti avvolge l'opera fino a farle assumere un valore assoluto e lo spettatore diventa soltanto occhio. Il saggio è stato poi ripubblicato in un libro, con l'aggiunta di un nuovo articolo pubblicato anch'esso su Artforum nel 1981 (*The gallery as a gesture*): B. O'DOHERTY, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* (1986) trad. it. *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi, Milano, 2012.

⁷⁴ N. NEGROPONTE, *Being Digital* (1995), trad. it. *Essere digitali*, Sperling & Kupfer, Milano, 2004.

diventate parte integrante dell'*installation art*, presentando delle vere e proprie “eterotipie”, per dirla con Michel Foucault: «These “techniques” have been integrated into their work by artists, often highlighting the artificiality of the medium» (p. 40). Simulazioni di un altrove, queste installazioni possono anche presentare entrambi i modelli, sia quello in scala ridotta che quello virtuale, come in *The bedroom in which I still wake up* (1996-2002) dell'olandese Frank Halmans, una delle sue installazioni in manciata: «Their attraction resides in the facts that the viewer is confronted with simultaneous sites: the visible simulation and its real counterpart» (p. 42). Chiave di lettura di questo tipo di opere sono le riflessioni di Gilles Deleuze sui concetti di reale e di copia, poiché il virtuale può essere considerato una pre-condizione del reale.

Tutti questi tipi di installazioni hanno modificato, di conseguenza, anche le modalità espositive: «As new forms of Installation move into the mainstream, questions of value are inevitably raised and addressed. Museums, commercial galleries and collectors have been instrumental in this change. Since more Installation art has found its way into large-scale exhibitions and, subsequently, into major collections, the relationship between the artist, the curator and the collector has been altered. While questioning exhibition practices, Installation has been central in changing the display and collection activity of institutions» (p. 44). L'installazione odierna, pur rimanendo legata all'idea di interazione con il pubblico, vi combina un approccio sensibile all'allestimento, mettendo sempre più in questione la sua natura e i suoi contenuti: «Interaction is then not simply an opportunity to ensure the audience's participation, but instead suggests a creative engagement with the content of the artwork which directly impacts on the evaluation of the museum itself. These developments and discussions are well under way in many contemporary institutions and have introduced new forms of display» (p. 46). Sempre più spesso, si dà più importanza a come un'opera viene esposta piuttosto che all'oggetto in sé che l'opera costituisce. Questa problematica è stata sollevata da Hans-Ulrich Obrist nei termini di una necessaria distinzione fra oggetto e *life-works*⁷⁵: «Although objects provide the backbone of the institution, it is arguable that new forms will continue to be added to collections which challenge the format and direction of the museum» (p. 45). Riferendosi all'opera *Break Down* del britannico Michael Landy, de Oliveira conclude così la sua introduzione al volume: «It is arguable that Installation art, with its shift in emphasis from site to open-ended projects, leads to a “belonging-in-transience” for artists, a state that is neither dependent on lasting objects nor on fixed locations. Accordingly, Michael Landy's installation proposes the wholesale removal of the object: the destruction of the belongings that make up the artist's material life presents a vast installation as a process culminating in dust» (p. 47)⁷⁶.

⁷⁵ Cfr. H. U. OBRIST, *Kraftwerk, Time Storage, Laboratory*, in G. WADE (a cura di), *Curating in the 21st Century*, New Art Gallery, Walsall, 2000, pp. 45-60.

⁷⁶ Altri artisti citati nell'introduzione sono Tomoko Takahashi, Francis Alÿs, Liesbeth Bik/Peter Fillingham/Joseph

Escape: l'installazione immersiva

L'esperienza di un'installazione a carattere immersivo è mediata necessariamente dal corpo e può essere descritta come una mescolanza fra piacere sensoriale e piacere narcisistico che viene offerta allo spettatore. Lo sviluppo di spazi ermetici riflette, dunque, un desiderio di piacere sensuale, fornendo allo spettatore un'“opera totale” che lo sommerge fino a fargli perdere l'orientamento. Questo tipo di lessico è espressamente derivato da quello utilizzato da Jameson nei suoi studi sul postmoderno, e in questo stato di confusione il pubblico torna a fare affidamento sulle proprie sensazioni soggettive che, spesso, sono così preponderanti da prendere il posto dell'oggetto d'arte tradizionale: «The “immersive mode”, referred to above, has become a key condition for viewing: it appears to indicate a withdrawal into the self, to a place of bodily sensation. It allows artists to propose an escape from perceived reality which no longer offers stable boundaries. [...] The way we think about space is therefore wholly experiential and is reliant on a series of stimuli, which renders our perception of it much more fluid and transient» (pp. 49-50).

In questa forma di discontinuità e incertezza, la percezione spaziale si accomuna alle riflessioni sui “non-luoghi” e, non a caso, il capitolo si apre con una citazione di Augé. Ma nell'installazione immersiva questo senso di rimozione (*displacement*) non porta a un desiderio di fuga verso l'esterno, ma a un desiderio di fuga in sé stessi con una forma di contemplazione individuale o collettiva che, passando attraverso le sensazioni corporee, trasporta lo spettatore lontano dalla sua condizione quotidiana: «The notion of immersiveness indicates the broadening of references and attitudes towards space and its relation to the spectator's body» (p. 51).

Alcune opere si mostrano come veri e propri ambienti che funzionano contemporaneamente sia come punti focali dell'attenzione dello spettatore che come luoghi d'incontro, cambiando gli atteggiamenti e le aspettative del pubblico. D'altronde, non è un caso che in molte installazioni si possa scorgere una connessione con la *club culture*: «The ambiance in clubs is at once introspective, immersive and social; these spaces provide compelling examples of human activity which may cross over into the production and reception of art» (p. 51). Altre connessioni si possono istituire anche con la *lifestyle culture*, il design e la musica, nonché con la vera e propria architettura, come nel caso del già citato *Blur*: «Diller+Scofidio made use of extensive sensory stimuli to immerse their audiences in environments that fostered sociability through shared experience» (p. 52). Le radici di molte opere possono anche essere trovate nelle sperimentazioni degli artisti minimalisti sulle

Van der Pool, Barbara Kruger, Blast Theory, Stefan Brüggemann, Wendy Bornholdt, Alexandra Ranner, Carl von Weiler, Bruce Gilbert, Sarah Sze, Olav Westphalen, Spencer Tunick, Keith Wilson, Janet Cardiff, Snøhetta, Alexander Brodsky, Sven Pålsson, Micha Ullman, Chris Burden, Francesc Torres, Steven Pippin, Monica Bonvicini, Maurice van Tellingen, Martin Dörbaum, Paul Noble.

nozioni di “sito” e “non sito” ma senza più alcun carattere critico rispetto al sistema espositivo: «Yet, a crucial change in current artists' attitudes has emerged: no critique of the exhibition system is intended, instead, the focus rests with the viewer as a sentient body» (p. 53).

In conclusione: «The immersive space remains fundamentally an experiential and sentient place, though it is also a means of escaping our everyday conditions. Often departing from the artist's body, needs and imagination it succeeds in disconnecting the spectators from their everyday surroundings and transporting them to a place of contemplation» (p. 53)⁷⁷.

Author and institution: l'installazione “da museo”

A partire dagli anni Sessanta è cresciuta l'importanza della relazione fra l'opera d'arte e il luogo in cui viene esposta, in special modo se si tratta di un luogo istituzionale, come può essere un museo, verso il cui potere accentratore l'artista può instaurare un atteggiamento di resistenza critica. Gli artisti possono, dunque, decidere di realizzare spazi alternativi al tradizionale “white cube” definito da O'Doherty, ma devono comunque lasciare traccia nel mondo dell'arte delle loro realizzazioni temporanee (ecco l'importanza dei cataloghi e delle riproduzioni fotografiche). Inoltre, «though alternative display spaces have been instrumental in the presentation of new and challenging works, their strategies have also been adopted by mainstream galleries» (p. 78). Proprio per la loro crescente complessità, sempre più spesso la realizzazione delle installazioni richiede l'assistenza dei musei, per risolvere questioni pratiche, amministrative ed economiche: «Although artists acknowledge the importance of the gallery space as a means of disseminating their work, the idea of fusing the exhibition with the concept of the gallery has gained ground. In so doing, Installation artists are able to circumvent the agenda of the institution, albeit by appropriating its language and organizational structures» (p. 78). Risultato di questa serie di collaborazioni è la creazione di una piattaforma di discussione sul senso dei progetti e delle istituzioni che li ospitano. Citando un concetto caro alla curatrice svedese Maria Lind⁷⁸, si afferma che «the institution is not dismissed or rejected by these projects, but is “problematized”» (p. 79).

L'installazione diventa così un esperimento flessibile e *open-ended* che trasforma l'istituzione artistica in un laboratorio culturale, come suggerito in varie occasioni già da Obrist. Questo tipo di pratica laboratoriale è stata sperimentata anche nelle pubblicazioni in cui questi progetti sono stati riprodotti: «The key difference between the traditional catalogue and these examples, is that the

⁷⁷ Altri artisti citati nel capitolo (con opere riprodotte) sono Børre Sæthre, Andrea Zittel, Gregor Schneider, Lee Bul, Absalon, Marcel Biefer/Beat Zraggen, Ann Veronica Janssens, Doug Aitken, Bruce Gilchrist e Jo Joelson. Compagno poi riproduzioni di opere di Per Barclay, Jaume Plensa, Ernesto Neto, Pipilotti Rist, Siobhan Hapaska, Mischa Kuball, Kazuo Katase, Pierre Huyghe, Yayoi Kusama, Jon Lockhart e Tom Cox-Bisham, Julian Opie, Ugo Rondinone, Dalziel+Scullion, Ann Lislegaard, Ron Haselden, Olafur Eliasson, Louise Sudell, Carl von Weiler.

⁷⁸ Cfr. M. LIND, *Selected writing*, Sternberg Press, Berlin, 2010.

more innovative publication extends the possibilities for dialogue and the remit of the installation itself. The publication has thus replaced the importance of site to become the place and meaning of the work» (p. 80). Legata a tutto ciò risulta la scelta di definire le installazioni come “progetti”, enfatizzando la fase collaborativa del processo di realizzazione: «While artists struggle for acknowledgment of their authorial credentials, institutions have moved away from being solely collectors to being also producers of new works» (p. 81)⁷⁹.

Exchange and interaction: l'installazione interattiva

Se è vero che lo spettatore è diventato un fruitore interattivo dell'opera, in che modo gli artisti che operano con l'installazione hanno dovuto lavorare per facilitare questa interazione? Dal punto di vista teorico uno dei punti di riferimento è l'estetica relazionale di Bourriaud, che vede l'arte reagire a una società sempre più irreggimentata attraverso l'introduzione dell'interattività, della convivialità e della relazionalità in progetti che generano processi comunicativi che cambiano in base ai diversi luoghi in cui vengono messi in atto: «The questions of mobility and exchange with different audiences have come to dominate the practice of Installation. The two terms are linked, since the mobile or flexible site enables artists to reach a greater diversity of viewers» (p. 107). Non a caso, il capitolo si apre con una citazione dell'artista spagnola Alicia Framis, che ha fornito vari esempi di questo tipo di pratiche in cui si attiva uno scambio con il pubblico: «In the seventies and eighties, we lived in a society of spectacle, in the nineties in the society of participants, and we are now developing a “society of interactors”» (p. 106).

Progettando opere specifiche da realizzare dove richiesto, molti artisti che lavorano con l'installazione hanno abbandonato lo studio, trasformando di volta in volta il luogo assegnatogli in spazio di creazione: «This shift from the traditional space where art is produced is compounded by the spread of electronic communication and international mobility. The result is the production of an increasingly restless kind of artwork» (p. 107). In questo modo, la caratteristica principale dell'installazione, cioè il suo rifiuto di accettare confini fissi, ha aumentato la sua valenza portando gli artisti a nuove forme di sperimentazione sconfinanti anche in altre discipline. L'installazione, sfociando spesso in situazioni di vita reale, si apre a nuovi pubblici a cui l'artista si interfaccia, secondo le parole della già citata Miwon Kwon, come un fornitore (*provider*) di servizi estetici,

⁷⁹ Altri artisti citati nel capitolo (con opere riprodotte) sono Bob & Roberta Smith e Jessica Voorsanger, Navin Rawanchaikul, Elmgreen & Dragset. Compaiono poi riproduzioni di opere di Mischa Kuball, Kendell Geers, Beat Streuli, Tobias Rehberger, Françoise Bassand, Fabrice Gygi, Luchezar Boyadjiev, Michael Smith e Joshua White, Jorge Pardo, Mark Dion, Ayşe Erkmen, Hans Haacke, Christo e Jeanne-Claude, Anish Kapoor, Thomas Hirschhorn, Micah Lexier, Daniel Pflumm, Barbara Bloom, Taturou Bashi, Stefan Brüggemann, Migue Leal, Joëlle Tuerlinckx, Dutton/Peacock, Michel François, John Newling, Henrik Plange Jakobsen, Martin Creed, Renato Niemis, Hew Locke.

“critico-artistici”. Così, molto spesso, l'oggetto artistico tende a scomparire, lasciando spazio a situazioni ludiche, che stimolano l'inventiva del pubblico.

Già Marshall McLuhan aveva intuito le potenzialità del gioco nella società post-industriale, anche all'interno della ricerca scientifica: «It is through the shared mode of “play” that artists and scientists have found perhaps the most intriguing partnerships, The depth of research provided in this field has attracted a number of artists to form new relationships and collaborations. In particular, the absolute necessity of process and play in scientific research provides a useful parallel for artistic practice» (p. 108). Anche grazie allo sviluppo dell'*information technology* e dei nuovi media, gli artisti installativi hanno trovato l'opportunità di collaborare con specialisti di altre aree (antropologi, scienziati, ecc.) aprendo il campo del lavoro visuale a inedite strategie sperimentali: «The question of process as a form of dialogue between artists, collaborators and audiences is of paramount importance to many contemporary installations» (p. 109). Queste pratiche fluide e processuali (situazioni) portano a superare i confini dello spazio singolo fino ad arrivare al regno dell'interattività e della simultaneità: «Such “situations” based on exchange and interaction bear witness to the open-ended and inclusive approach to Installation art in the new millennium» (p. 109)⁸⁰.

Time and narrative: l'installazione narrativa

In un mondo che cambia sempre più rapidamente, tempo e memoria sono diventati due concetti chiave per gli artisti contemporanei e, in special modo, per quelli installativi che, superando le metodologie esistenti, hanno preferito costruire i loro spazi di memoria partendo dalle proprie esperienze personali. Con la fine delle grandi narrazioni sancita da Lyotard, gli artisti hanno preferito concentrarsi sull'esperienza quotidiana, passando dalla “storia” alle “storie”. Questo costruire in maniera privata e individuale ha finito per mettere in questione i sistemi di rievocazione tradizionali, portando un gran numero di artisti a lavorare sul tema dell'archiviazione, fino ad allora appannaggio degli specialisti dei musei, attivando un vero e proprio *archive effect*, secondo quanto già osservato da vari studiosi alla fine degli anni Novanta⁸¹. In questi casi l'artista «has turned collector, affording himself the privilege of the museum: to gather, catalogue and selectively

⁸⁰ Altri artisti citati nel capitolo (con opere riprodotte) sono Rirkrit Tiravanija, N55, Atelier van Lieshout, Jose Dávila, Alicia Framis, Mark Povell, Simon Moretti, Surasi Kusolwong, Carsten Höller, Wim Delvoye, Carsten Nicolai e Marko Peljhan, Christian Jankowski. Compagno poi riproduzioni di opere di Cai Guo-Qiang, ECM 323, Carlos Amorales, Keith Tyson, Navin Rawanchaikul, Alexander Pilis, Maywa Denki, Henrik Håkansson, Chris Grottick, Paola Pivi, Adriano e Fernando Guimarães, Angela Bulloch, Christoph Büchel, Sissel Tolaas, Lili Fischer, Simone Michelin, Jeroen Offerman, Veronike Witte, Allan Wexler, Renée Green, Ana Miguel, Montean/Rosenblum, Jiri Kratochvil.

⁸¹ Cfr. B. VON BISMARCK et al. (a cura di), *Interarchive. Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, König, Köln, 2002.

display» (p. 132). Alcune modalità di esposizione di questo tipo sono debitrice sia all'*Atlante Mnemosyne* di Aby Warburg che al progetto di ricerca sui *Passages* parigini di Walter Benjamin. Le informazioni immagazzinate, che oltre a essere oggetti sono anche sensazioni e idee, vengono riproposte (o “riciclate”, secondo la terminologia del filosofo della comunicazione Vilém Flusser) per essere scambiate con gli spettatori, intavolando una serie di rimandi che lavorano anche a livello psicanalitico: «A number of artists have turned to personal recollections and anxieties as material for public display» (p. 133). L'installazione diventa così un mezzo per raccogliere oggetti che evocano idee e sentimenti personali, anche fragili, poiché non si tratta di parodiare il lavoro degli archivi istituzionali, ma di creare attraverso le associazioni di oggetti una narrazione in cui la memoria individuale si manifesti come un archivio storico interrotto e discontinuo: «Contemporary culture is so saturated with the idea of its historical authenticity that it has become fascinated with endless speculative re-interpretations of episodes in the near of the recent past. Subjecting history to constant analysis and counter-analysis has contributed to a mistrust of any unifying historical explanation governing issues of identity, politics and culture and to a mistrust of any value systems which provide clear frameworks for moral or aesthetic judgement. Instead, each object, each experience, each incident, each image must be evaluated according to its own particularities and itself constitutes evidence, so that the image becomes as real as the event it portrays» (pp. 133-134). L'unione fra la realtà e la sua immagine ha permesso agli artisti di accentuare l'aspetto performativo, detto in termini foucaultiani, dell'archiviazione: l'archivio passa da essere inteso come un sistema di controllo a essere percepito come un possibile sito di costruzione per narrazioni “fantasmatiche”, in cui anche l'artista sembra sparire. Non a caso, il capitolo si apre con una citazione di Duchamp: «Despite yourself...you're impressed by the fact that you're going to completely disappear».

In queste modalità di narrazione instabili, vicine alle sperimentazioni tecniche della cinematografia, si fa strada una sorta di de-realizzazione delle apparenze sensoriali che separa lo spazio dall'osservatore. Sulla scia delle teorie di Paul Virilio (*L'espace critique*, 1974), secondo cui questa separazione è dovuta precisamente all'accelerazione della vita contemporanea e al sistematizzarsi delle tele-tecnologie, si possono leggere quelle installazioni in cui la certezza della posizione è sostituita dall'irrequietezza dell'artista e dello spettatore. Al contrario di quello che succede in quelle in cui la ricombinazione di elementi familiari si concretizza in un mondo privato che, seppur malinconico, è comunque logico e in certo senso stabile: «The current fascination with archives for artists represents a desire to internalize and divert the narrative, rather than a need to critique such structures employing its own methods» (p. 135). In conclusione: «In this way, artists working with the retrieval of memory through found or invented narratives, are creating “events” in which the work searches for its own context and boundaries; it is time itself that is revealed and

experienced as the central subject. Since all narratives reference time, the artist uses these techniques to remind the viewer of their own story and experience of time» (p. 135)⁸².

The body of the audience: l'installazione da "impero dei sensi"

Il pubblico si aspetta, dunque, dall'installazione un'esperienza fisica con un alto livello di interazione che sfidi il concetto estetico della frontalità. Da questo punto di vista, nuove e differenti strategie stanno emergendo: «The ability to walk around the space occupied by the work and the possibility of close examination are no longer seen as being sufficient as experience: the audience expects to play significant part in the work, in its creation and reception» (p. 166). Non a caso, il capitolo si apre con questa citazione di Jonathan Crary⁸³. Però, spesso, questa promessa di partecipazione è volutamente tradita, creando ansia nello spettatore che si ritrova impotente di fronte ai processi che il "soggetto" parte integrante dell'opera mette in atto, ma di cui egli di fatto non partecipa, se non di riflesso. Nelle installazioni di questo tipo si aziona infatti uno spostamento di prospettiva per cui lo spettatore oltre ad essere osservatore è anch'egli osservato, e questo processo di rispecchiamento è potenzialmente senza fine, come già affermava Jacques Lacan: «Lacan's statement pinpoints the predicament of the viewer: one cannot see without being aware of being seen. The desire for a secluded viewing experience is always accompanied by the self-conscious thrill of being caught in the act» (p. 167). Il continuo rispecchiamento fra osservatore e soggetto osservato li rende praticamente la stessa cosa e, di conseguenza, l'autorialità dell'opera passa dall'artista allo spettatore. Ciò, unito all'utilizzo "immersivo" dell'immagine-movimento, come la definirebbe Gilles Deleuze, porta alle estreme conseguenze la centenaria tradizione della prospettiva centrale, in cui il soggetto principale era in realtà l'occhio dello spettatore: «The spectator was literally immersed in sumptuous sound and vision and the public's critical distance is eroded by the spectacle, sweeping away the viewer's bodily resistance» (p. 168). Come nel finale del film di Stanley Kubrick *2001: Odissea nello Spazio* oppure nelle descrizioni di Jean Baudrillard sulla "telematica privata", l'osservatore è diventato il fulcro dell'installazione contemporanea che si è trasformata in uno spazio senziente e attivo, definito l'"impero dei sensi": «The end of the viewer's journey is the realization of his own disappearance. The more we look, the less we see ourselves:

⁸² Altri artisti citati nel capitolo (con opere riprodotte) sono Karsten Bott, David Bunn, Christian Boltanski, Bob e Roberta Smith, Mike Nelson, Lorient/Mélia, Marc Quinn, Jane e Louise Wilson. Compiono poi riproduzioni di opere di Amanda Wilson, Maurizio Cattelan, Darren Almond, Teresa Serrano, David Allen, David Davies, Massimo Bartolini, Jan Cruz, Jason Rhoades, Tracey Emin, Liza Lou, Ann Hamilton, Dermot O'Brien, David Wilkinson, Sam Taylor Wood, Damien Hirst, Knut Åsdam, Phyllida Barlow, Mona Hatoum, Alexander Brodsky, Hans Op de Beeck, Tadashi Kawamata, Rosemarie McGoldrick, Sarah Lucas, João Penalva, Miquel Angel Ríos, Markus Wirthmann, Jeremy Wood, Joe Banks, Diana Thater, A. K. Dolven, Eija-Liisa Ahtila, Michael Petry, Gabriel Kuri, Catrin Otto, Teresita Fernández, Betsy Isek Kingelez, Daniel Guzmán, Do-Ho Suh, Bill Viola.

⁸³ J. CRARY, *Suspension of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-London, 1999.

the Empire of the Senses masks our own vanishing» (p. 169)⁸⁴.

6.2 Rosenthal: *comprendere l'installazione* (2003)

Nello stesso 2003 lo studioso statunitense Mark Rosenthal presenta una nuova antologia relativa all'*installation art*, in cui la sua reinterpretazione storica parte addirittura dalla Preistoria: per lo studioso americano, l'impulso primario dell'installazione, cioè un dialogo fra l'arte/l'artista e lo spazio, si trova già nelle pitture rupestri "site-specific" di Lascaux⁸⁵. Ciò conduce Rosenthal a un'analisi critica in cui la definizione e la tassonomia di quel *broad-based phenomenon* conosciuto come *installation art* si sviluppa nel Novecento ma a partire da esempi storici, come la Cappella Sistina: «In other words, there is a tendency to overlook the actual and unchangeable context of some works of art, even though that aspect of its creation (the site) may have been central to an understanding of it. But many modern and contemporary artists have built their endeavors on this larger view of what constitutes a work of art» (p. 23).

Anche per Rosenthal l'affermazione mondiale del medium dell'installazione deriva dalla sua capacità di includere l'architettura, la musica, la danza e il teatro con le arti visive, in una sorta di ambiente sinestetico, in cui la pratica artistica, mischiandosi con la sfera dell'effettualità quotidiana, si fa meno elitaria e più attiva. L'installazione ambientale contemporanea si distacca ancor di più dalla scultura poiché rompe il sublime isolamento dell'oggetto artistico: «In this new kind of art, the integrity of and focus on an individual work are abandoned in favor of a multiplicity of objects, images, and experiences, which spew forth without regard for isolation» (p. 25). Fra le possibilità insite nell'installazione, che come ogni genere o tecnica artistica è «a way of working, like painting or watercolor, chosen because of its inherent options and exploited for these effects» (p. 26), c'è quella di una manifestazione architettonica (*architectural manifestation*) che, abbracciando in un unico contesto arte e vita, può tentare un loro riavvicinamento lavorando sui due parametri dello spazio e del tempo: «The viewer is in the present, experiencing temporal flow and spatial

⁸⁴ Altri artisti citati nel capitolo (con opere riprodotte) sono Carlos Amorales, Santiago Serra, Vanessa Beecroft, Gary Hill, Tacita Dean, Stan Douglas, Douglas Gordon. Compiono poi riproduzioni di opere di Christoph Draeger, Aernout Mik, Terry Smith, Abigail Lane, Eric Steensma, Eric Duyckaerts, Nicolas de Oliveira e Nicola Oxley, Besnik e Flutura Haxhillari, Michael Landy, Christine Hill, Olaf Nicolai, John Bock, Christian Jankowski, Patrick Tuttofuoco, Sylvie Fleury, Ana Laura Aláez, Hans Weigand, Roman Singer, Charles Long e Stereolab, Chinese Cartoon, Mariko Mori, Thomas Eller, Momoyo Torimitsu.

⁸⁵ M. ROSENTHAL, *Understanding Installation Art: from Duchamp to Holzer*, Prestel, Munich-Berlin-London-New York, 2003, p. 23. Questo punto di vista particolare era già stato espresso da Hugh M. Davies, curatore della già citata mostra "Blurring the Boundaries: Installation Art 1969-1996" (MCA, San Diego, 1997). La sua introduzione al catalogo era emblematicamente intitolata: *Introducing Installation: A Legacy from Lascaux to Last Week*.

awareness. The time and space of the viewer coincide with the art, with no separation or dichotomy between the perceiver and the object. In other words, life pervades this form of art. [...] Cohabiting with the environment, installation thereby can *be* life in some great impersonation» (p. 27).

Partendo da queste basi, Rosenthal propone una tassonomia dell'*installation art* attorno a quattro poli, che possono anche avere delle convergenze: *Enchantments*, *Impersonations*, *Interventions*, *Rapprochements*. I primi due possono rientrare nel gruppo delle “filled-space installations”, i secondi due nelle cosiddette “site-specific installations”. Nel primo gruppo rientrano quelle installazioni facilmente ricostruibili in diversi contesti poiché «there is coherence between the parts of each, one to the other, rather than the parts cohering with the whole space in a significant way. [...] By contrast, a site-specific installation is inextricably linked to the locale: the parts relate to one but, more importantly, they relate to the larger space» (p. 28).

Filled-space installation: incanto

«Enchanted spaces, because they envelope the viewer so completely, rarely relate to the architectural settings in which they are installed, though some artists happily take advantage of unusual physical possibilities to enhance their visions. [...] Usually physically elaborate, these works may involve synesthetic and multimedia effects» (p. 35).

Il prototipo di questo tipo di installazioni è il già citato *Merzbau* di Kurt Schwitters. Siamo negli anni della Bauhaus, del costruttivismo russo, del neoplasticismo olandese e di Dada che nelle loro “installazioni” mettono in pratica una collaborazione fra artisti che lavoravano su diversi *media*. Poco più tardi, nel 1938, per l'Esposizione Internazionale del Surrealismo di Parigi, Marcel Duchamp propone i suoi 1200 sacchi di carbone appesi al soffitto e Salvador Dalì espone *Le Taxi Pluvieux*. La sfera dell'incanto ritorna anche in altre loro installazioni come *Dream of Venus* di Dalì (1939) e *Etant donnés* di Duchamp (1946-66). Ma nel secondo dopoguerra, secondo Rosenthal, la costruzione di questo tipo di esperienza meravigliosa è da ritrovare più nel parco di Disneyland, aperto in California nel 1955, che nel contesto dell'arte: «Perhaps it is shocking to think Disneyland in the context of art, but within the narrower practice of installation, it offers an exceedingly apt comparison. [...] Disneyland was perhaps the single most significant and influential force in shaping a large American public's expectations about similar experiences, suggesting that a total environment of sensory pleasures might be possible in a “leisure” situation. [...] This comparison shows that an apparently non-art phenomenon possesses characteristics associated with the artistic tendency of installation, and that both types of work require a very similar type of participation by the viewer» (pp. 38-39). Fra gli anni Cinquanta e i Sessanta, a partire dai *tableaux vivants* di George Segal e Edward Kienholz, Allan Kaprow inizia a lavorare su quegli eventi artistico-teatrali

conosciuti come *happening*: «Happenings were theatrically oriented in the most fundamental sense, but offered the possibility for the viewer to walk through staging replete with sensory stimulation, unlike what occurred before the proscenium» (p. 40). Questa idea è stata sviluppata negli anni da artisti come Joseph Beuys, Chris Burden, Robert Gober, Ann Hamilton, Juan Muñoz e Jonathan Borofsky, insieme ad alcune installazioni di Ilya Kabakov, che però si muove sempre a metà fra incanto, ri-creazione e imitazione. Ma più di tutte seguono questa idea di incantamento le videoinstallazioni, come quelle di Bruce Nauman, Shirin Neshat e Bill Viola. Conclude Rosenthal: «The enchantment format is particularly the province of nomadic, global artists who enjoy international citizenship at massive biennale-type exhibitions. Their approach – reenacting or simulating a far-off locale – requires a movable endeavor, going along with the type of exhibitions in which these artists so often participate» (p. 43)⁸⁶.

Filled-space installation: imitazione

«Instead of creating an imaginary place that is dreamlike – enchanted, or nightmarish – some artists present either an impersonation of a situation or one that subtly elaborates upon that condition. [...] With enchantments, the boundary between art and the quotidian world is guarded and maintained, as is the viewer's sense of being before art. By contrast, impersonations often cross that divide, so that the viewer may not even recognize the presence of a work of art» (p. 47).

A partire dall'inserimento dell'arte in un ambiente quotidiano (come con il Café Aubette di Strasburgo progettato e realizzato da Theo Van Doesburg, Sophie Taeuber-Arp e Jean Arp fra il 1926 e il 1928) fino alla “duplicazione” di una situazione della vita reale (come con il Colonial Williamsburg aperto in Virginia nel 1927-28), gli artisti hanno lavorato sull'idea di simulacro espressa da Jean Baudrillard, ma non applicandola a un'immagine bensì a uno spazio. Instillando un'esperienza prosaica in una forma estetica, come con *The Store* di Claes Oldenburg (1961) o con i cavalli di Jannis Kounellis esposti nella galleria L'Attico di Roma nel 1969. Seguendo questi esempi, artisti come Martin Kippenberger, Andrea Zittel, Sam Taylor-Wood, Christine Hill o Rirkrit Tiravanija hanno dissolto il confine usuale fra arte e vita, ma rimanendo all'interno di un contesto artistico: «Though the installations by Kounellis, Hill, and Tiravanija could easily be recreated, the one essential constant is an art context, by which the artist contrasts conventional expectations with the newly found possibilities presented with installation» (p. 54). In connubio più diretto con la vita reale sono, invece, le operazioni di progettazione e arredamento di spazi pubblici che vedono gli artisti (Scott Burton, Siah Armajani, Richard Serra, Jorge Pardo) collaborare direttamente con gli

⁸⁶ Fra gli artisti citati troviamo anche il beniniano Georges Adéagbo, il camerunese Pascal Marthine Tayou e la cubana Tania Bruguera, a testimonianza di come l'installazione fosse già diventata intorno al 2000 un medium globale.

architetti e i designer. Ma in questo caso si tratta quasi sempre di installazioni che sfociano nell'intervento *site-specific*. In conclusione: «As Baudrillard said about images, installations that function as impersonations raise questions about the everyday world, about art, and about the presence or absence of a “profund reality”» (p. 57).

Site-specific installation: interventi

«Some artists have made a practice of employing the medium of installation to investigate the physical, functional, intellectual, cultural, or institutional character of the locales at which they are asked to produce works. For these artists the site of the work of art is neither neutral nor without inflection, and installation's role becomes a critique and perhaps even transgression on the site. [...] With this approach, installation moves away from the conventional themes of art and addresses its literal surrounding spaces» (p. 61).

Daniel Buren affronta in maniera problematica la non neutralità degli spazi espositivi convenzionali, sulla scia di quello che aveva già fatto Duchamp con il suo *Mile of String*, realizzato per la mostra surrealista a New York del 1942, «for it would have been quite difficult for a viewer to maneuver around and through the string to see the more conventional works of art on the walls» (p. 61). Dagli anni Sessanta, attraverso il lavoro dei minimalisti, dei post-minimalisti, dei land-artisti e degli artisti concettuali, l'opera d'arte occupa lo spazio reale, intervenendo nello spazio fisico, come nei pavimenti di Carl Andre: «The viewer co-habits with these works of art and the spaces holding them» (p. 62). Anche se molte sculture minimaliste non sono lavori *site-specific*, formano di volta in volta una nuova relazione con l'ambiente in cui sono installate, e questa caratteristica influenzerà anche il lavoro di quegli artisti che successivamente si ribelleranno alla regolarità delle strutture: «The medium of installation is an ideal technique for this type of investigation because it can go outside itself literally and figuratively, and can, in effect be anything» (p. 64). Le installazioni ambientali di Richard Serra o di Bruce Nauman indicano, nella loro logica interna e nella loro integrità formale, la confluenza di *filled-space installation* e *site-specific intervention*: «These are deliberately aggressive toward the viewer, insisting on an uncomfortable and unwanted participation, and are transgressive with regard to the particular art sites at which each is installed at any one time» (p. 64). Oltre all'aspetto fisico dell'edificio museale, le installazioni che si sviluppano a partire dall'arte concettuale offrono una serie d'indagini di carattere sociologico sul museo, proprio nel momento in cui il contesto espositivo sembra aver soppiantato il primato dell'oggetto artistico. Questi lavori, come quelli di Michael Asher, sono assolutamente *site-specific*, poiché il sito non è più solo un complice dell'opera ma ne diventa il soggetto stesso. A partire dalla famosa performance-installazione *Seedbed* di Vito Acconci (1972),

queste riflessioni sullo spazio si accompagnano anche ad azioni performative, come in Hans Haacke o Vanessa Beecroft. Lo stesso intento sociale compare in altre installazioni, come quelle di Alfredo Jaar, Martha Rosler, Rebecca Horn e Fred Wilson: «That installation serves a fascinating and far-reaching purpose: to provide a “lingua franca” of the nomadic art scene, whereby itinerant artists, many from non-Western cultures, participate on world stages and effectively “communicate interculturally”. [...] Given the increasing occurrence of transcultural experiences, the art technique of installation can effectively investigate the multiple realities and points of view common to one's experiences of life» (p. 71). Queste installazioni hanno un carattere analitico, quasi impersonale, che sembra fornirgli una sorta di integrità morale, dovuta anche al fatto che sono delle opere così legate a un posto specifico che non possono essere vendute: «Compared to the commodity status of so many other objects within a museum (and in life), this type of installation is an obdurate entity, with elusive physical borders, that is unlikely to be co-opted by the marketplace» (p. 73). In conclusione: «All connotations toward timelessness and privilege – for art and its history, for the sites of art, and for its audience – are under attack, as the social spheres of life are introduced into these areas by the technique of installation» (p. 73).

Site-specific installation: riconciliazioni

«The other side of the coin within the area of site-specific installation is the Rapprochement wherein the artist sees the sites as an accomplice, not an enemy of the work of art» (p. 77).

Spesso lo spazio museale viene trasformato in un ambiente totale («unpretentious, unobtrusive, unframed/non-iconic, non-narrative, non-allusive, non didactic, non-objective») che ha più carattere formale che culturale, come nelle installazioni di Robert Irwin: «The context of this type of installation is the subject, content, and shaping influence of the work of art, as it had been with the intervention, but it is the physical context that is preminent. [...] There is a kind of natural quality about the viewer's experience of the rapprochement, for he or she physically cohabits with the art, living in the present and a real time and place, not in an historical, analytical, or imaginative realm. The perceptual perambulation is paramount. Along with the eye, the body is involved; physical and sensory recognitions add to our understanding of the space» (p. 77). Rifacendosi a RoseLee Goldberg e Brian O'Doherty, Rosenthal descrive lo spettatore come una presenza concreta (*actual presence*) che è necessaria al completamento dell'opera la quale, rimanendo all'interno di una qualità quotidiana e prosaica delle sensazioni, è legata all'architettura vera e propria, più che al teatro: «Both architecture and site-specific installation require an unequivocally physical and perceptual engagement to achieve some degree of knowledge about the surroundings. By contrast, in theater there is a boundary separating the viewer and the art, inducing a comparatively passive

response. Architecture and the site-specific installation establish a powerful sense of place – place that is large and complicated» (p. 78). I grandi ambienti architettonici dell'antichità come i Templi egizi, in cui tutti i movimenti dei fruitori sono indirizzati dall'architettura, possono essere considerati i primi esempi di questo tipo di installazioni ambientali che poi trovano piena espressione nel Novecento nel clima delle prime avanguardie storiche (*Stanza dei Proun* di El Lissitzky, 1923) e, soprattutto, delle neo-avanguardie del secondo dopoguerra (*Le Vide* di Yves Klein, 1958, e *Le Plein* di Arman, 1960). La riflessione sul pieno e sul vuoto accompagna il lavoro di altri artisti che mischiano arte e architettura con l'intento di creare degli spazi purificati, come Mark Rothko, James Turrell e Dan Graham, senza dimenticare gli artisti minimalisti come Robert Smithson, che poi si rivolgerà alla dimensione paesaggistica con *Spiral Jetty* (1970), in cui, come spiega Rosenthal, «he combined interventionist and rapprochement attitudes. On the one hand, he marked the space of the lake in a dramatic, even transgressive way. On the other hand, the work is certainly integrated there, indeed, could hardly be seen or imagined anywhere else» (p. 81). Capita che questi interventi siano così integrati con il loro sito da essere poco visibili (è il caso di Alan Sonfist), ma più spesso lasciano dei segni marcati (come Christo e Jeanne-Claude o Walter De Maria) che riflettono sulla natura fisica del sito e sulla sua storia. Un'altro tipo di riconciliazione fra opera e sito compare nei lavori di Jenny Holzer e Janet Cardiff, vere e proprie operazioni concettuali messe in pratica anche grazie all'utilizzo della tecnologia. Negli ultimi anni diversi artisti internazionali, come Matthew Barney e Damien Hirst, si sono rivolti all'installazione per esibire le loro opere nate all'interno di differenti *media*, proprio perché l'installazione rappresenta un limite radicale che riassume ma allo stesso tempo critica tutto ciò che è convenzionale, promuovendo l'ibridazione: «In artists' eternal quest toward greater realism, installation becomes the latest manifestation and achievement in that quest, offering the most profound contact yet with the real. [...] Many artists are demonstrating that for them discrete works of art are not adequate to express the complexities of this age, nor is the traditional, exalted object appropriate for the present time» (p. 86). In conclusione: «The very nature of an installation gives the artist an extraordinary opportunity to accommodate complex views of time, space, cultural diversity, philosophy, imagination, and cultural criticism» (pp. 88-89).

6.3 Bishop: l'installazione come esperienza (2005)

Nel 2005 compare, a firma dell'inglese Claire Bishop, il volume di riferimento attualmente più

importante per una storia generale dell'installazione⁸⁷. Come, però, si evince subito dal sottotitolo, non si tratta di una semplice raccolta antologica ma di una “storia critica”. In che senso? La Bishop, riprendendo il concetto già espresso dalla Reiss, dichiara fin dall'introduzione che un'installazione artistica, per essere definita tale, ha sempre bisogno di un pubblico che entri fisicamente nell'opera per farne esperienza; quindi, una storia dell'*installation art* non può focalizzarsi solo sull'aspetto materiale delle opere ma deve dipanarsi attraverso la categorizzazione delle esperienze che ogni opera del genere fornisce allo spettatore. Per fare questo non basta esplorare le metodologie di lavoro degli artisti ma c'è bisogno di inserirle nel contesto teorico-critico in cui sono nate: in questo modo si capisce che non esiste una e una sola storia dell'installazione, ma che lo sviluppo di questo tipo di arte è andato avanti, e spesso procede ancora, su vari binari paralleli.

Anche questa pubblicazione parte da un'analisi dell'uso della definizione “installation art”, distinguendola dalla nozione di “installation of art”: «An installation of art is secondary in importance to the individual works it contains, while in a work of installation art, the space, and the ensemble of elements within it, are regarded in their entirety as a singular entity. Installation art creates a situation into which the viewer physically enters, and insists that you regard this as a singular totality» (p. 6). La presenza fisica dello spettatore nello spazio dell'opera differenzia l'installazione dagli altri media artistici: «Installation art presupposes an *embodied* viewer whose sense of touch, smell and sound are as heightened as their sense of vision. This insistence on the literal presence of the viewer is arguably the key characteristic of installation art» (p. 6). Lo spettatore è dunque il soggetto di questa esperienza “attiva” ma allo stesso tempo “decentrante” e i capitoli del libro sono organizzati «around four modalities of experience that installation art structures for the viewer – each of which implies a different model of the *subject*, and each of which results in a distinctive type of work» (p. 8)⁸⁸.

The dream scene: il soggetto psicologico

Le “installazioni totali” di Ilya Kabakov, che presentano un scena narrativa e immersiva di cui lo spettatore è il centro, rappresentano un modello di *viewing experience* per cui lo spettatore è immerso in uno spazio a tre dimensioni non solo dal punto di vista fisico ma anche psicologico. È possibile vedere un'analogia fra questo tipo di esperienza e quella del sogno. Ne *L'interpretazione dei sogni* (1900), Sigmund Freud spiega come le tre caratteristiche principali del sogno sono l'immediatezza sensoriale della percezione cosciente, una struttura composita e il chiarimento del significato attraverso la libera associazione. Queste caratteristiche corrispondono precisamente al

⁸⁷ C. BISHOP, *Installation art: A Critical History*, Tate Publishing, London, 2005.

⁸⁸ Questa nozione di “decentramento” dimostra il debito della Bishop verso le teorie filosofiche post-strutturaliste, come lei stessa dichiara nell'introduzione al volume e come traspare in tutti i capitoli del libro.

modello di *viewing experience* proposto dalle “installazioni totali” di Kabakov.

Il prototipo di queste *dream scenes* è nelle Esposizioni Surrealiste, come quella del 1938 a Parigi, in cui si può notare una particolare attenzione ideologica all'allestimento (*ideological hang*) di tutte le opere, non solo per quanto riguarda i 1200 sacchi di carbone che Marcel Duchamp aveva appeso al soffitto: «The “dream scene” of the 1938 Surrealist Exhibition can be seen as a similar attempt to present the viewer with a psychologically charged encounter in order to rupture and destabilise conventional patterns of thought» (p. 22).

Risalendo il Novecento, lo sviluppo di questo tipo di approccio si ritrova negli *environments* di Allan Kaprow, dove l'artista materializza il suo desiderio di immediatezza in un ambiente in cui lo spettatore è un elemento attivo della composizione: «This “authentic” revelation of the subject through the immediacy of first-hand experience was to become a recurrent theme in the rise of installation art in the 1960s» (p. 26). Se in campo artistico i riferimenti di Kaprow si possono ritrovare in John Cage e Jackson Pollock, in campo filosofico il suo approccio è influenzato dalle teorie pragmatiste di John Dewey (*Art as Experience*, 1934). La scelta di utilizzare oggetti reali, piuttosto che rappresentati, ritorna anche nelle installazioni di altri artisti dell'epoca come Claes Oldenburg, Lucas Samaras, Ed Kienholz e George Segal. Anche se negli anni Sessanta a dominare la scena artistica statunitense c'è il minimalismo, è possibile trovare installazioni particolari come quelle di Paul Thek in cui il movimento dello spettatore nell'installazione si combina con una iconografia simbolica, influenzata anche dall'opera di Joseph Beuys: «Referring to his installation as “processions”, Thek alluded both to the ritualistic and social quality of the viewer's movement through the work, and to the fact that each piece was constantly “in process”» (p. 28).

Con il 1968, l'installazione assume una nuova importanza dal punto di vista politico: «Context became a crucial consideration in addressing art's relationship to the market and museum infrastructure, and installation art was but one of many forms that emerged as a result. Married to the physical architecture of a given space for a specific duration, works of installation art were dependent on the context in which were shown and were therefore difficult – if not impossible – to sell. Moreover, context-dependency redirected meaning away from the individual author and onto the work's reception: the specific circumstances in which it was experienced by a particular audience. The active nature of the viewer's role within such work, and the importance of their first-hand experience, came to be regarded as an empowering alternative to the pacifying effects of mass media» (p. 32). Documenta 5 del 1972, esponendo un numero senza precedenti di installazioni, riflette questo nuovo tipo di approccio politico che si configura in una vera e propria critica istituzionale, come nelle opere di Daniel Buren o nel finto *Musée d'Art Moderne* (1972) di Marcel Broodthaers, che influenzerà le installazioni di Mark Dion negli anni Novanta.

Alcune installazioni, utilizzando un grande spazio che deve essere attraversato per essere visto nella sua totalità, offrono già l'opportunità di fornire più prospettive su una singola situazione. Una delle artiste che più hanno lavorato su questo carattere multi-prospettico e emancipatore dell'installazione è Mary Kelly: i suoi scritti sottolineano più volte la connessione che esiste fra una prospettiva unica e l'ideologia patriarcale, e le sue installazioni sfidano e sovvertono questa associazione, attraverso una rilettura psicanalitica dell'arte concettuale. Questo suo approccio è sviluppato da artiste femministe come Judy Chicago e Miriam Schapiro, la cui *Womanhouse* del 1972, mettendo in scena criticamente l'equazione simbolica fra spazio domestico e femminilità, sarà punto di riferimento per le installazioni di artiste come Louise Bourgeois, Mona Hatoum e Tracey Emin.

A partire dagli anni Ottanta, le più importanti mostre internazionali, come la Biennale di Venezia, si sono affidate all'*installation art* per proporre opere enormi e dal forte impatto visivo: «Much installation art of the 1980s is notable for its gigantic scale, and often involves an expansion of sculptural concerns to dominate a space, rather than a specific concern for the viewer's immersion in a giving environment» (p. 37). Ciò ha trasformato l'installazione da una pratica marginale a qualcosa di molto vicino al centro dell'attività museale, come aveva già sottolineato la Reiss. Cildo Meireles e Ann Hamilton hanno entrambi prodotto installazioni legate a questo clima di ambiziosa seduzione visiva, ma si distinguono per la specifica attenzione che pongono nei confronti dell'esperienza sensoriale dello spettatore: per il primo i materiali usati nelle installazioni sono delle allusioni metonimiche e simboliche, per la seconda, invece, devono cercare di indurre nello spettatore una catena individuale di reazioni associative: «The associational value of found materials – which had been used in the 1960s and the 1970s to connote “everyday life” (Kaprow), “low culture” (Oldenburg), or “nature” (Thek) – were by the 1980s harnessed for their sensuous immediacy, but as a way in which to subvert our ingrained responses to the dominant repertoire of cultural meanings» (p. 41).

Questa strategia trova origine nel *Merzbau* di Kurt Schwitters, un palinsesto di oggetti metonimici dalla forte valenza psicologica, che continua a influenzare il lavoro di artisti contemporanei come Christian Boltanski (*Reserve 1990–*) e, soprattutto, Gregor Schneider (*Das Totes Haus Ur*): «The *Dead House Ur* is an uneasy, uncanny space, not just because it demands our willing submission to its interiority, but because this is itself doubled – both within the house (its interred rooms, rubbish-logged crawl spaces, trapdoors and blind windows) and elsewhere (in its exhibited “limbs”)» (p. 44). Il lavoro di Mike Nelson è uno dei più rappresentativi per quanto riguarda l'*installation art* attuale ma ritorna ai valori originali degli anni sessanta: «its engagement with a specific site, its use of “poor” or found materials, and its critical stance towards both museum

institutions and the commercialisation of “experience” in general» (p. 44). Le sue installazioni, come *The Coral Reef* (2000), sono strutture complesse che integrano l'assorbimento psicologico e l'immersione fisica con una tematica narrativa di cui lo spettatore è protagonista.

Il capitolo si conclude con queste parole: «Yet because the installation seeks to trigger fantasies, individual memories or cultural associations in the viewer's mind, the symbolically charged “dream scene” provides the richest and most poignant model of comparison for our experience of these works. The use of found materials, whose worn patina bears the indexical trace of previous ownership, is prevalent in this type and acts as a further trigger for reflection and free association. The highly subjective criticism that circles around these often uneasy spaces, and the artists' insistence on our first-hand experience of them, reinforces this emphasis on a psychologistic mode of interpretation. Perhaps most important, the key idea that emerges in writing on this work is that traditional single-point perspective is overturned by installation art's provision of plural and fragmented vistas: as a result, our hierarchical and centred relation to the work of art (and to ourselves) is undermined and destabilised» (p. 47).

Heightened perception: il soggetto fenomenologico

Le installazioni di Carsten Höller, come *Lichtwand* (2000), sono dispositivi che, introducendo alterazioni nella stabile coscienza della vita quotidiana, dislocano e disorientano lo spettatore e, quindi, senza la sua diretta partecipazione risultano incomplete: «Perception is understood to be something mutable and slippery: not the function of a detached gaze upon the world from a centred consciousness, but integral to the entire body and nervous system, a function that can be wrong-footed at a moment's notice. [...] Although at times the viewer may feel like a laboratory rat in this work, Höller aims less to prescribe a particular outcome or gather data (as in a scientific experiment) than to provide a playful arena for unique perceptual discoveries» (p. 48).

È negli anni Sessanta che iniziano a emergere opere di questo tipo all'interno del filone della scultura minimalista americana e sotto l'influenza della fenomenologia di Maurice Merleau-Ponty⁸⁹. Per il filosofo francese soggetto e oggetto non sono entità separate ma reciprocamente interdipendenti (l'oggetto percepito e il soggetto percepente sono due sistemi intrecciati), e la percezione non è solo una questione legata alla visione ma coinvolge interamente il corpo (l'interrelazione fra me e il mondo è dovuta a percezioni corporee). Queste teorie ebbero enorme risonanza all'interno della ricerca di alcuni artisti minimalisti come Robert Morris, Donald Judd e

⁸⁹ Influenza convalidata anche dagli studi di Rosalind Krauss sulla scultura minimalista riportati nel già citato *Passages in Modern Sculpture* (1977). Vedremo più avanti come, fra anni Cinquanta e anni Settanta, la filosofia fenomenologica (Husserl, Merleau-Ponty, ma anche alcuni scritti dell'ultimo Heidegger) influenzerà non solo il lavoro degli artisti ma anche quello degli architetti.

Carl Andre che costituirono un crocevia fra la tradizione della scultura e l'*installation art*, anche se un importante precursore del Minimalismo può essere già considerato El Lissitzky per il suo uso non simbolico ma letterale dei materiali all'interno dell'ambiente, come nella *Stanza dei Proun* del 1923.

Il critico Michael Fried già nel suo saggio del 1967 *Art and Objecthood* parlava di “theatricality” notando la connessione di questo tipo di opere con il teatro, piuttosto che con la scultura, per il fatto che esse condividevano il loro spazio (basato sull'ambiente contestuale) e il loro tempo (basato sulla durata) con quello degli spettatori. E anche la Krauss aveva insistito sul fatto che la scultura minimalista, come la successiva Land Art, fosse modellata sul pubblico, sullo spazio culturale piuttosto che sullo spazio privato della psicologia: «By stressing the interdependence of work of art and viewer, Krauss showed that Minimalist work pointed towards a new model of the subject as “decentred”. [...] Her argument reflects the way in which Merlau-Ponty's ideas about the interdependency of subject and object came increasingly to perspectivalism implicit in installation art comes to be equated with an emancipatory liberal politics and an opposition to the “psychological rigidity” of seeing things from one fixed point of view» (p. 54). Ma gli artisti legati al minimalismo, seppur consapevoli dell'importanza della componente spaziale nelle loro opere, non consideravano quest'ultime delle installazioni o, come erano chiamate a quel tempo, “ambienti”: eliminando la componente psicologica, essi volevano staccarsi dalla narrazione e dall'emotività delle *mise-en-scène* precedenti (Oldenburg, Kaprow, Kienholz, Segal), ancora legate all'eredità dell'Espressionismo Astratto, per arrivare all'estetica del “what you see is what you see”, secondo le parole di Frank Stella. Comunque sia, già i critici dell'epoca come la Lippard, notarono in questi lavori e nei loro allestimenti una consapevolezza spaziale tale da poterli considerare una sorta di ambienti, poiché l'attenzione dello spettatore non era più focalizzata sulla singola opera ma sulla relazione fra le varie opere e fra queste e lo spazio.

Con l'incremento dell'importanza degli *installation shots* fotografici delle mostre (per opere realizzate *in situ*) anche l'uso del termine “installazione” si sviluppò per tutti gli anni Sessanta, iniziando a cambiare di significato, fino alla svolta della successiva generazione di artisti della West Coast degli Stati Uniti (Robert Irwin, James Turrell, Doug Wheeler, Bruce Nauman, Maria Nordman, Larry Bell e Michael Asher) che raccolse la sfida del minimalismo focalizzando l'attenzione più sul carattere effimero dell'esperienza sensoriale dello spettatore che sull'oggettività dell'opera. La definizione “Light and Space” fu coniata per sottolineare la predilezione di questi artisti per ambienti vuoti in cui la percezione dello spettatore di fenomeni sensoriali contingenti (luce, suono, temperatura) diventava il contenuto dell'opera: queste installazioni offrivano allo spettatore le condizioni per meditare sulla natura contingente e contestuale della propria percezione

sensoriale in relazione all'ambiente circostante. Le installazioni *site-determined* di Irwin sono paradigmatiche di questa risposta smaterializzata alla percezione fenomenologica poiché permettono allo spettatore di “percepire se stesso che percepisce”⁹⁰. La maggiore consapevolezza dello spettatore, grazie alla sua inclusione nell'opera, rappresenta per Irwin una responsabilità etica, ma ciò non è da intendere con un accento politico: egli vuole aprire gli occhi dello spettatore rispetto al potenziale estetico del quotidiano e questa esperienza non può essere mai predeterminata dal punto di vista sociale e culturale. Le installazioni di Michael Asher sono molto vicine dal punto di vista estetico rispetto a quelle di Irwin (spazi architettonici vuoti, bianchi, inabitati e apparentemente neutri) ma in esse, con il passare degli anni, risulta più marcata la critica al ruolo economico e politico dei luoghi di esposizione e l'indagine sui prerequisiti ideologici delle opere d'arte: «This uneasy use of phenomenological means for conceptual ends hints at some of the problems to be encountered by 1970s artists dealing with the legacy of Minimalism» (p. 59).

La ricezione di Merleau-Ponty fu decisamente diversa in Brasile, dove la fenomenologia fu introdotta nel contesto artistico già negli anni Quaranta dal critico d'arte Mário Pedrosa e influenzò il Concretismo (prima ondata dell'arte astratta brasiliana) degli anni Cinquanta. Con il successivo Neo-Concretismo le forme geometriche astratte vengono manipolate per creare situazioni ambientali che circondano e coinvolgono lo spettatore, come nei pannelli di Lygia Clark. Le opere ambientali di Hélio Oiticica (vd: *Tropicália*, 1967) hanno, invece, un referente sociale e politico diretto: l'architettura delle *favelas* e le comunità che in esse vivono. Nei suoi scritti risulta cruciale la percezione dello spettatore, l'interattività e l'esperienza dal vivo (*vivências*): a sostenere i suoi ambienti tattili e sensoriali c'è il desiderio di superare l'esperienza passiva dell'osservazione di opere d'arte a due dimensioni. Questa enfasi sulla partecipazione attiva del pubblico è da leggere anche alla luce della particolare situazione politica del Brasile, che dal 1964 era controllato da una dittatura militare, tanto che Oiticica sviluppò il termine “supra-sensorial” per delineare il potenziale emancipatore delle sue opere che potevano liberare l'individuo dalla sua condizione di oppressione. Ma dal 1968 la censura politica aumentò e gli artisti emigrarono: Lygia Clark a Parigi, Oiticica a New York, come anche Cildo Meireles. Comunque sia, i principi sulla percezione incarnata (*embodied perception*) di Merleau-Ponty continuano ancora oggi a influenzare gli artisti brasiliani che si occupano di installazioni ambientali come Ernesto Neto e Ana Maria Tavares.

Nell'arte “occidentale” degli anni Settanta questa influenza fu indirizzata verso finalità più concettuali, soprattutto dagli artisti performativi come Vito Acconci, nel cui lavoro convergono

⁹⁰ Secondo la definizione “site-determined” l'opera è da intendere come una reazione rispetto a un sito. Questo è diverso rispetto al “site-dominant” (opera creata in studio senza considerare la sua destinazione), al “site-adjusted” (opera commissionata per una particolare situazione ma ricollocabile) e al “site-specific” (opera creata direttamente in una sede specifica e che non può essere ricollocata).

installazione, performance e arte concettuale (vd. *Seedbed*, 1972). Nelle installazioni di Acconci è importante il ruolo attivo e consapevole dello spettatore, ma in una maniera leggermente diversa rispetto a Oiticica: per il brasiliano l'aumento "sensuale" della percezione era visto come una forma di resistenza alla legge, mentre per lo statunitense ciò doveva servire da incoraggiamento per una relazione attiva con la società in generale, secondo il suo celebre aforisma «I never wanted to be political; I wanted the work to *be* politics». Dalla metà degli anni Settanta Acconci crea installazioni in cui il pubblico è invitato a partecipare, assumendo esso stesso il ruolo del performer (come in *Command Performance* del 1974).

Acconci era consapevole del fatto che il minimalismo aveva aperto le porte alla percezione incarnata, ma questo "corpo" non aveva mai avuto caratterizzazioni di genere o sessuali, come nelle sue performance-installazioni, in cui le idee spaziali minimaliste si uniscono alla corporeità esplicita delle performer femminili. Questo perché nello stesso periodo la fenomenologia viene attaccata da una prospettiva femminista e post-strutturalista secondo cui un corpo che percepisce non può mai essere un'entità astratta e neutrale, ma è legato a differenziazioni di tipo sessuale, razziale, economico e culturale. Seppur lontano da questi punti di vista politici, anche il lavoro di Bruce Nauman propone uno sguardo differente sulle teorie di Merleau-Ponty poiché la percezione stessa si mostra frammentata e scissa dall'interno, come in *Live-Taped Video Corridor*, in cui è centrale l'uso della tecnologia video a circuito chiuso. Questo uso del video crea una tensione fra l'esperienza precedente e quella attuale dello spettatore: «Nauman's influential output suggests that the body, rather than being a unified repository of sensory perceptions, is in fact in conflict with itself. [...] Rather than providing a plenitudinous experience of perception, Nauman fails to reassure us that we are a synthesised unity (and seems to relish our discomfort). The glitches and misrecognitions that take place in these corridors suggest that there might be a blind spot in perception that becomes apparent only when our looking is returned to us by a camera or a mirror» (pp. 69-70). In queste installazioni post-minimaliste ciò che viene messo in pratica non è solo un decentramento dello spettatore rispetto all'opera (come già avveniva in alcune opere minimaliste) ma un decentramento del suo stesso apparato percettivo. Qualcosa di simile era già stato espresso da Merleau-Ponty in *Il visibile e l'invisibile* (è impossibile essere allo stesso tempo sia soggetto che oggetto poiché il punto di congiunzione collassa nel momento della sua realizzazione) ma questa idea era stata poi sviluppata da Jacques Lacan con la cosiddetta teoria del "punto cieco".

Le teorie di Lacan influenzarono molti artisti interessati alla questione della percezione socialmente predeterminata, in cui il debito con il mondo precede la nostra presenza al suo interno. Le spartane installazioni di Dan Graham (come *Public Space/Two Audiences*, presentato alla Biennale di Venezia del 1976, di cui parleremo in seguito) rappresentano una critica agli ideali del

modernismo: specchi e video sono usati per mettere in scena esperimenti percettivi tesi a dimostrare come la nostra consapevolezza del mondo sia dipendente dall'interazione con gli altri (lo spettatore non è un ricettore isolato) e come sia impossibile dare luogo a un tempo presente puro (come pura coscienza fenomenologica aliena da qualsiasi contaminazione storica o da altri significati *a priori*). L'assenza dell'oggetto sembra in continuità con il minimalismo, ma con una fondamentale differenza: anche se i materiali che Graham usa sembrano neutrali, per lui sono socialmente e storicamente referenziali come strumenti di controllo.

Come detto la fenomenologia entrò in crisi durante gli anni Settanta con gli scritti, fra gli altri, di Michel Foucault e Jacques Derrida. Eppure negli anni Novanta assistiamo a un vero e proprio ritorno della fenomenologia come punto di riferimento per gli artisti installativi, come Olafur Eliasson, famoso per l'utilizzo di materiali "naturali" all'interno di installazioni spettacolari ma *low-tech*, che rivelano deliberatamente la loro messa in scena (come il già citato *The Weather Project*). Lontano dall'idea di un soggetto neutrale e universale, Eliasson considera le sue installazioni come "autoritratti dello spettatore": «Providing an experience of heightened consciousness, not only of the work but also of our position in relation to the institution, is regarded by Eliasson as a moral and social responsibility (just as it was for his Light and Space predecessor)» (p. 77). Ma, a differenza dei suoi predecessori, Eliasson non cerca di sorpassare il sistema riferendosi alla sua struttura, piuttosto desidera cambiare la nostra percezione di questo sistema, iniziando dall'individuo. Questo dimostra che Eliasson, insieme ad altri artisti contemporanei come Carsten Höller, abbia una rinnovata fiducia nel potenziale della posizione soggettiva: «By returning to the subjective moment of perception, Eliasson aims less to activate viewers than to produce in them a critical attitude» (p. 80). Il maggiore interesse nella partecipazione attiva e diretta dello spettatore rende queste installazioni un contrappunto rispetto all'effetto di pacificazione della comunicazione mass-mediale.

Mimetic engulfment: il soggetto disintegrato

All'opposto delle installazioni post-minimaliste troviamo quelle installazioni che attraverso l'uso dell'oscurità, di colori saturi e di specchi infiniti creano un "vuoto" che non punta a una maggiore consapevolezza dell'esperienza percettiva dello spettatore, bensì alla sua dissoluzione. In questo tipo di installazioni il soggetto viene annichilito e la sua possibilità di orientarsi rispetto allo spazio diminuisce proprio perché lo spazio risulta oscuro, confuso o in qualche maniera intangibile. Queste idee hanno il loro primo punto di riferimento nel libro *Tempo vissuto* (1933) dello psichiatra francese Eugène Minkowski in cui il giorno è descritto in termini di "distanza, estensione e pienezza", mentre la notte presenta qualcosa di più personale poiché invade il corpo più che restargli a distanza. Le idee di Minkowski furono portate avanti da Roger Caillois nel suo saggio

sulla mimetizzazione in cui egli afferma che per gli insetti il *camouflage* crea un disturbo nella relazione fra personalità e spazio in quanto è un'assimilazione all'ambiente circostante che nasce da un desiderio di fusione fra animato e inanimato (e qui si può notare un legame con la teoria freudiana della “pulsione di morte”, esposta in *Al di là del principio di piacere*).

Uno degli artisti di riferimento per questo tipo di installazioni disorientanti è James Turrell, come vediamo nel progetto *Arhirit* realizzato allo Stedelijk Museum di Amsterdam nel 1976. Anche se associato alla corrente “Light and Space”, le sue installazioni non sono semplici oggetti di indagine percettiva: «For a long time, therefore, we cannot identify the boundaries of the room we are in, nor see our own bodies, nor even differentiate external colours and shapes from those that seem to derive from inside our eyes. [...] Rather than grounding the viewer's perception in the here and now, Turrell's installations are spaces of withdrawal that suspend time and orphan us from the world. Although the installations contain light, and materialise this a tactile presence, they also eliminate all that we could call an “object” situated as distinct from ourselves» (pp. 84-85). In questi spazi saturi di colore ma dall'atmosfera calma e quasi spirituale, siamo portati a una ultra-identificazione (*over-identification*) con lo spazio vuoto che ha l'effetto di cancellare l'abilità di riflettere sulla nostra percezione. Ciò mette in crisi l'idea del soggetto “centrato”: «Subject and object are elided in a space that cannot be plumbed by vision» (p. 87).

Lo stesso “sprofondamento mimetico” avviene anche nelle installazioni che utilizzano degli specchi, in cui «we are made aware of the interdependency of our perception with that of other viewers: reflective glass and mirrors are used to disrupt the idea that subjectivity is stable and centred» (p. 87). A partire dagli anni Sessanta moltissimi artisti fanno uso di specchi, in cui lo spettatore può riflettersi mentre sta riflettendo sul processo di percezione. Non è un caso se proprio nel 1968 viene tradotto in inglese il saggio *The Mirror Stage* di Lacan. Al contrario dell'idea di Merleau-Ponty per cui la coscienza viene confermata dal riflesso nello specchio, Lacan sottolinea come il primo riconoscimento nello specchio è in realtà un “misconoscimento” che, però, risulta seducente dato che l'immagine riflessa trasforma il mio essere frammentario e incompleto in una totalità autonoma e coerente. Per questo motivo, moltiplicare il numero degli specchi e vedere il riflesso del mio riflesso è un'esperienza disturbante perché rompe questo effetto di sicurezza del sé. Ciò è chiaro in due installazioni, entrambe del 1966: *Kusama's Peep Show or Endless Love Show* di Yayoi Kusama e *Room 2 (Mirror Room)* di Lucas Samaras: «Unlike the work of Robert Morris and Dan Graham, the mirrors in the work of Kusama and Samaras do not corroborate the present space-time of the viewer, but offer a mimetic experience of fragmentation. In these installations, our reflection is dispersed around the space to the point where we become, as Caillois writes, “just similar”» (p. 90). Nei lavori dei due artisti, seppur con motivi differenti (più erotica e soffusa la

giapponese, più violento e sadico il greco), è centrale la cancellazione della propria immagine che si riflette sull'esperienza dello spettatore conducendolo o verso una “beatitudine oceanica”⁹¹ o verso un “orrore claustrofobico”: «Because the pieces use mirror reflections to dislocate our sense of self-presence and play with our orientation, they solicit an individual response that reflects the dual role of the ego as understood by Lacanian psychoanalysis: as a comforting defence against fragmentation, or as an all too fragile mirage» (p. 92). Non è fatta con gli specchi, ma sfrutta l'effetto riflettente dell'olio per macchine l'installazione *20:50* dell'inglese Richard Wilson (uno vero e proprio lago d'olio, denso e in stato di quiete). Il titolo, che rimanda alla viscosità dell'olio industriale standard, riporta l'opera alla tensione fra produzione tecnologica e natura, oscillando fra presenza e assenza: «As with Turrell's tangible abysses of light, the oil of *20:50* is both threatening and seductive. [...] The ambiguous character of the oil mimics the room in which it is installed and in doing so appears to evacuate us from the space» (p. 93).

Altro tipo di opere riconducibili a queste caratteristiche sono le videoinstallazioni in cui si sfrutta il fascino sia dell'immagine in movimento che la condizione immersiva della fruizione cinematografica: «Carpeting, seating, sound insulation, size and colour of the space, type of projection (back, front or freestanding) are all ways with which to seduce and simultaneously produce a critically perceptive viewer» (pp. 95-96). Opere come quelle di Isaac Julien, Douglas Gordon, Eija-Liisa Antila e Stan Douglas propongono un modello di attivazione dello spettatore che si pone in posizione ambigua fra arte e spettacolo e non è più critico verso il medium del video, come per gli artisti degli anni Settanta (vd: Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975). Il video-artista che più è stato accusato di creare una situazione passiva e voyeuristica per lo spettatore è lo statunitense Bill Viola. Le sue opere aspirano chiaramente a un'esperienza immersiva e quasi spirituale per lo spettatore che vive una situazione di disorientamento: l'attenzione oscilla fra l'identificazione con le figure sullo schermo, i profili degli altri visitatori visibili davanti ad esso e l'oscurità che lo sommerge. Anche il suono può essere immersivo come l'oscurità, come dimostrano le installazioni di Janet Cardiff, che si ricollegano a quella che Roland Barthes, nel suo articolo *En sortant du cinéma* del 1975, ha definito “situazione cinematografica”.

In conclusione: «The installations in this chapter, then, do not seek to *increase* perceptual awareness of the body but rather to *reduce* it, by assimilating the viewer in various ways to the surrounding space: in these works, the viewer and installation can be argued to collapse or (to use

⁹¹ L'aggettivo “oceanic”, come anche il termine “engulfment” usato nel titolo del capitolo, sono ripresi da *The Hidden Order of Art* di Anton Ehrenzweig, pubblicato a Londra nel 1967. In questo libro Ehrenzweig descrive la visione sincretistica derivante da alcune opere d'arte: «As we reach the deepest oceanic levels of dedifferentiation the boundaries between inside and outside world melt away and we feel engulfed and trapped inside the work of art» (A. EHRENZWEIG, p. 134, cit. in C. BISHOP, pp. 93-94). Le idee di Ehrenzweig influenzarono un certo numero di artisti statunitensi nella seconda metà degli anni sessanta, come Robert Morris e Robert Smithson.

Ehrenzweig's term) “dedifferentiate”. This type of mimetic experience may be an effect of dark space (where you cannot situate your body in relation to the room, its object, or to other visitors), of mirrors that reflect and refract one's image, of submerging us in an unbounded field of colour, or of consuming us in sound» (p. 101).

Activated spectatorship: il soggetto politico

Attraverso una pratica estetico-politica, altre installazioni rendono, invece, attivo il ruolo dello spettatore che non è più un semplice visualizzatore: «The viewer's active presence within the work is more political and ethical in implication than when viewing more traditional types of art. A transitive relationship is implied between activated spectatorship and active engagement in the wider social and political arena» (p. 102). In questo tipo di opere la politica non è illustrata o usata come simbolo, ma è parte integrante del tipo di fruizione da parte dello spettatore, il quale non vive quest'esperienza come soggetto isolato ma sentendosi parte di una collettività.

Il punto di riferimento teorico è l'idea di “scultura sociale” di Joseph Beuys nelle cui opere (si vedano, ad esempio, due opere presentate entrambe a Kassel: *Bureau for Direct Democracy* per Documenta 5, 1972, e *7000 querce* per Documenta 7, 1982) si integrano arte e attivismo. Per l'artista tedesco “ognuno è un artista”, ma questa fede nella potenza trascendente della creatività, è stata accusata di essere più un'estetizzazione della politica che una politicizzazione dell'arte, per dirla in termini benjaminiani. Comunque sia, aprendo le sue opere al pubblico e al dialogo, come fa anche Thomas Hirschhorn, «Beuys provides a model of artistic engagement that has influenced a whole generation of contemporary practitioners» (p. 106).

L'interesse per la fenomenologia nelle *vivências* di alcuni artisti brasiliani assume negli anni Settanta maggiori implicazioni di tipo sociale, attraverso la costruzione di ambienti in cui il singolo poteva, attraverso un'esperienza di auto-realizzazione, sentirsi parte di una comunità più ampia (si veda, ad esempio, *Eden, an exercise for the creleisure and circulations* di Hélio Oiticica del 1969⁹²). Molti degli artisti della generazione successiva ripresero questa esigenza di soggettivizzazione e presa di coscienza su tematiche sociali e politiche (attraverso riferimenti filosofici diversi come Herbert Marcuse o Louis Althusser) ma senza opporsi apertamente al sistema dell'arte. Ad esempio, il collettivo di New York “Group Material” decise di lavorare integrato nel *mainstream* per cercare di demistificarlo dall'interno. Lo vediamo nell'installazione *Americana 1985* realizzata per la Biennale del Whitney Museum che si presentava come una vera e propria “mostra nella mostra” in cui si giustapponevano opere d'arte e immagini mass-mediatiche o pubblicitarie: «This curatorial

⁹² “Creleisure” è un neologismo coniato dallo stesso Oiticica che, secondo quanto riporta la Bishop, sarebbe una combinazione di «creation, leisure, pleasure, belief, and perhaps Creole» (p. 108).

approach reflected a belief that all cultural objects are equally important manifestations of ideology; Group Material's militant policy of inclusion attempted to avoid reiterating the oppressive structures and hierarchies they perceived to be already dominant in culture» (p. 112).

Qualsiasi scelta estetica è già di per sé ideologica, come affermava il più significativo degli artisti del gruppo, il cubano Felix Gonzalez-Torres⁹³, nei cui lavori firmati singolarmente ritroviamo un'enorme attenzione alla partecipazione attiva dello spettatore, ma basata su un'idea di comunità intesa non come una forma di comunione bensì di assenza: «The viewing subject in his work is always implicitly incomplete, existing as an effect of being-in-common with others rather than as a self-sufficient and autonomous entity» (p. 115). Per Nicolas Bourriaud, il lavoro di Gonzalez-Torres è esemplare per quella che egli, alla fine degli anni Novanta, ha definito “estetica relazionale”. In questa categoria rientrano tutte le opere d'arte che inducono situazioni d'incontro fra le persone, intendendo il pubblico come un'entità collettiva, e il cui significato è elaborato collettivamente e non individualmente e privatamente (rompendo così la dinamica di relazione *one-to-one* fra l'opera e lo spettatore). Per Bourriaud non si tratta di una semplice teoria per l'arte interattiva, ma di un tentativo di localizzare le pratiche del contemporaneo all'interno della cultura in senso ampio. L'artista paradigmatico dell'estetica relazionale è Rirkrit Tiravanija, le cui opere “performative” spesso rientrano nel campo dell'installazione ma solo dal punto di vista formale: «Rather than forming a coherent and distinctive transformation of space (in the manner of Kabakov's “total installation”), relational artworks insist upon *use* rather than contemplation» (p. 116). L'interattività è ritenuta migliore della contemplazione ottica passiva e distaccata, perché l'opera d'arte è intesa come una “forma sociale” capace di produrre relazioni umane: «As a consequence, the work is understood to be political in implication and emancipatory in effect» (p. 118).

Dal punto di vista politico qui si intende una forma di democrazia armoniosa (opere inclusive e egualitarie in cui si preferisce il dialogo al monologo) che però cancella l'idea del conflitto, sostenuta invece dalla teoria “antagonista” espressa in *Egemonia e strategia socialista* da Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, in cui l'idea di soggettività è irrimediabilmente decentrata e incompleta. Questa teoria aiuta a illuminare il lavoro di un artista praticamente ignorato da Bourriaud, Santiago Serra, le cui opere minimali si basano sulla relazionalità ma in maniera più complessa e più controversa, introducendo al loro interno meditazioni sulle condizioni politiche e sociali dei partecipanti (come per *Wall enclosign a Space*, per il Padiglione Spagnolo alla Biennale di Venezia del 2003): «He does not present these territories as reconciled (unlike Tiravanija's seamless fusion of the museum with the café or bar), but as spheres fraught with tension, unstable yet open to

⁹³ Di cui la Bishop riporta questa dichiarazione: «Aesthetics are not about politics; they are politics themselves. And this is how the “political” can be best utilised since it appears so “natural”. The most successful of all political moves are ones that don't appear to be “political”» (p. 113).

change. [...] The work does not offer an experience of human empathy that smoothes over the awkward situation before us, but a pointed racial/economic *non-identification*: “this is not me”. The persistence of this friction, its awkwardness and discomfort, alerts us to the relational antagonism of Sierra's work» (p. 123).

Altro artista attivo politicamente è lo svizzero Thomas Hirschhorn che, però, ha sempre rigettato il termine “installazione” per descrivere le sue pratiche, preferendo la commerciale e pragmatica risonanza del termine “display”. Le sue opere non richiedono l'attivazione dello spettatore e rimangono nella sfera autonoma dell'arte ma la loro politicità nasce da come sono realizzate⁹⁴. A questo proposito è paradigmatico il *Bataille Monument* presentato a Documenta 11 (2002) ma realizzato in un sobborgo di Kassel: «A work like the *Bataille Monument* is of course dependent on context for impact, but it could theoretically be restaged elsewhere, in comparable circumstances. Ultimately, it is not important that it is an installation, because the viewer is no longer required to fulfil a literally participatory role, but instead to be a thoughtful and reflective visitor. The independent stance in Hirschhorn's work – collaboratively produced, but a product of a single artist's vision – assures the autonomy of the work, but also of the viewer, who is no longer coerced into fulfilling the artist's interactive requirements» (p. 127).

Conclusion: il soggetto (de)centrato

Dunque, per la Bishop, nel variegato panorama delle installazioni contemporanee si può notare come la concezione moderna di un soggetto coerente, trasparente e autoriflessivo si dissolve per accogliere “nuovi” modelli che accolgono la frammentazione del soggetto attraverso le rappresentazioni inconsce (Freud), il mutuo intreccio di soggetto e oggetto (Merleau-Ponty) o la non coincidenza e l'alienazione da se stesso (Lacan, Barthes, Laclau e Mouffe): «Insisting on the viewer's first-hand presence in the work, installation art has come to justify its claims to political and philosophical significance on the basis of two arguments: *activated spectatorship* and the idea of the *dispersed or decentred subject*» (p. 128). Sempre più spesso, però, questi modelli filosofici “ideali” risultano mischiati insieme, come nell'installazione *Empty Club* (1996) del messicano Gabriel Orozco, in cui il soggetto “letterale” vive un'esperienza di accentramento che allo stesso tempo è un decentramento: «Installation art does not just articulate an intellectual notion of dispersed subjectivity (reflected in a world without a centre or organising principle); it also constructs a set in which the viewing subject may experience this fragmentation first-hand» (p.

⁹⁴ Hirschhorn è famoso per la frase “non faccio arte politica ma faccio arte politicamente” e la Bishop la riporta a p. 124: «To make art politically means to choose materials that do not intimidate, a format that doesn't dominate, a device that does not seduce. To make art politically is not to submit to an ideology or to denounce the system, in opposition to so-called “political art”. It is to work with the fullest energy against the principle of “quality”».

130). Entrambi i tipi di soggetti (ideale e letterale, centrato e decentrato, singolo e multiplo, unico e frammentato) vengono chiamati in causa in opere sempre più contraddittorie che spingono i critici a dichiarare il loro fallimento dal punto di vista teorico. In realtà, la situazione è più sfumata: «Installation art calls for a self-present viewing subject precisely in order to subject him/her to the process of fragmentation. When successful, this involves an overlap between the philosophical model of subjectivity presupposed by the work and the production of this model in the literal viewer who experiences it first-hand. By this means, installation art aims not only to problematise the subject as decentred, but also to produce it» (p. 131).

La presenza fisica dello spettatore all'interno dell'opera soggettivizza l'esperienza del decentramento, adattando il modello ideale alla nostra esperienza letterale, e questo è per la Bishop una delle caratteristiche principali dell'installazione: «By attempting to expose us to the “reality” of our condition as decentred subjects without closure, installation art implies that we may become adequate to this model, and thereby more equipped to negotiate our actions in the world and with other people. That this is to be achieved by our literal immersion in a discrete space contiguous with the “real world” has been the tacit manifesto – and achievement – of installation art» (p. 133).

6.4 Coulter-Smith: decostruire l'installazione (2006)

L'importanza del volume della Bishop è testimoniata dal fatto che, già l'anno successivo, Graham Coulter-Smith pubblica la sua particolare storia dell'installazione che si può leggere come una sorta di “reazione critica” rispetto a quella della studiosa inglese⁹⁵. Il volume di Coulter-Smith si pone con un punto di vista alternativo che si stacca dall'idea di intendere l'installazione primariamente come “expanded sculpture” pur riconoscendogli lo statuto di «a major movement in postmodern art» (p. 2). Questa diversa prospettiva nasce dall'attenzione particolare che Coulter-Smith rivolge alla *video art*, e alla *media art* più in generale. Se la caratteristica fondamentale dell'installazione è la sua attraversabilità spaziale, il video non dovrebbe essere inteso come un'installazione; eppure alcune forme di “interactive video art” sono in grado di creare un effetto immersivo pur utilizzando degli schermi piatti (come in “Ars Electronica” a Linz). Tenendo conto di questa caratteristica, possiamo essere in grado di allargare la definizione di installazione: «We will examine not only the physical characteristics of installation art but also the ideas and values motivating this mode of expression. In so doing we will be able to move beyond the current focus on sculptural installation

⁹⁵ G. COULTER-SMITH, *Deconstructing Installation Art. Fine Art and Media Art, 1986-2006*, CASIAD, London, 2006.

art and confront this, now canonical, form with its competition in the shape of digital interactive installation art – which is sadly neglected in the current body of literature on installation art» (p. 3).

Per Coulter-Smith le caratteristiche fondamentali dell'installazione messe in luce da Bishop (coinvolgimento diretto dello spettatore con l'opera, frammentazione che attiva lo spettatore, decostruzione del tradizionale concetto di oggetto d'arte) sono sì caratteristiche che fioriscono nell'arte degli anni Sessanta, ma la loro nascita va riportata indietro ad alcune forme d'arte trasgressive (d'avanguardia radicale) di inizio Novecento secondo l'impostazione filosofica della Scuola di Francoforte utilizzata da Peter Bürger nei suoi studi⁹⁶: «Parallels between Bishop's comprehensive critical history of installation art and Bürger's landmark analysis of deconstructive art lead to the contention that installation art should be considered in a broader aesthetic-historical framework than that put forward in Bishop's analysis» (p. 4). Per fare questo Coulter-Smith preferisce cambiare la nomenclatura di Bürger e utilizzare il termine “deconstructive art” piuttosto che quello generico di “avant-gardism”: «For the purposes of this book the term ‘deconstructive art’ will be adopted to label the aesthetic discourse so succinctly delineated by Bürger. Once we locate contemporary installation art within this discourse we can trace its genealogy. Deconstructive art began with the ‘transgressive’ aesthetics of Duchamp, Dada and Surrealism; this was its first generation. It evolved further in the second half of the twentieth century via the mosaic of elaborations evident in art of the 1960s, such as: Nouveau Réalisme, Fluxus, Pop Art, Minimal Art, Arte Povera, Land Art, Performance Art, and Conceptual Art. The third generation of deconstructive art emerged in the late 1970s and 1980s with the postmodern appropriation movement (e.g. Cindy Sherman, Barbara Kruger, David Salle, Hans Haacke, Victor Burgin, and Imants Tillers). Elements of all three generations of deconstructive art are evident in its most recent manifestation in the form of contemporary installation art – which in view of its movement status might also be termed ‘installationism’. According to this historical analysis the installation art movement that arose in the 1990s, and continues into the first decade of the new millennium, is the most recent manifestation of a nonagenarian (ninety year-old) aesthetic. We are no longer speaking here of the shock of the new, but of an ‘eternal return’ of certain aesthetic obsessions that have been adumbrated above» (p. 5).

La distinzione cruciale fra l'arte decostruttiva della prima metà del Novecento e quella della seconda metà riguarda il fatto che la prima non è ancora una forza preminente nel discorso artistico (anti-arte), come invece sarà la seconda a partire dagli anni Sessanta, creando un'egemonia estetica anche attraverso il legame con l'architettura e il design: «This is a very significant development because it leads to Peter Bürger's proposition that deconstructive art becomes in turn deconstructed»

⁹⁶ P. BÜRGER, *Theorie der Avantgarde* (1974), trad. it. *Teoria dell'avanguardia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1990.

(p. 6). Le trasgressioni anti-artistiche di Duchamp o Schwitters (mettere da parte il concetto tradizionale di opera d'arte come qualcosa di prezioso e eterno, sovvertire l'armonia della composizione, criticare le istituzioni artistiche borghesi, reintegrare l'arte con la vita, o per dirla con Bürger, con la *lebenspraxis*) si sono trasformate in canoni stilistici internazionali passando dalla nozione di “trasgressione” a quella di “gioco”. Un gioco decostruttivo alla Derrida ma compiuto all'interno e in connessione con le istituzioni artistiche che trasformano sempre l'arte in “fine art”, in qualcosa di esclusivo e ristretto: «From the 1990s onwards installation art became *fine* art, ensconced and applauded in an established gallery environment – literally, and willingly, institutionalised» (p. 10). Quindi la rottura della barriera fra arte e vita attraverso un coinvolgimento diretto dello spettatore è sì avvenuta ma all'interno dei dominanti contenitori espositivi tradizionali: «This state of affairs may appear to be a victory for the radical avant-garde; or, it be understood in terms of a comfortable complicity between the artist and the site of power that is the art gallery/museum. Certainly, this new-found partnership between the deconstructive artist and the art institution is marred by one important fact: the central principle of bringing art into life has been compromised within the sphere of installation art due to its capitulation with the traditional values of artistic genius and the preciousness of the work of art, whatever its materiality (or nonmateriality)» (p. 11).

Qui capiamo come il bersaglio di Coulter-Smith siano non solo le tesi Bishop ma anche quelle di Bourriaud sull'estetica relazionale: «The reason why I am focusing on the concept of ‘installation art’ is not only because it emerged as a major movement in fine art in the 1990s but also because its gallery/museum-bound character highlights the institutionalisation of transgression. And this is why I am suspicious of attempts by Bourriaud and Bishop to convince us that here is an art form that is revolutionary, that involves the viewer and enters into everyday life. What is even more astounding is that there actually is an art form that *achieves* these goals but it lies outside the *fine* art domain that is the exclusive object of Bourriaud and Bishop’s enquiries» (pp. 19-20).

Nei vari capitoli del suo volume, Coulter-Smith indaga l'*installation art* attraverso questo punto di vista critico, analizzandone le caratteristiche peculiari (immersione, interazione, ricombinazione e dissociazione) fino a concludere che, come abbiamo accennato all'inizio, è nel campo della “media art” (o “new media art”) che anche l'installazione può trovare un'alternativa alla “fine art”: «But such labels are misleading because the key feature of media art does not lie in its use of media so much as its capacity to involve the viewer and bring art into the everyday. Often media such as video or internet is used only to represent such activities, rather than being the medium of the work of art itself. The media art strategies examined in the final chapter actually *achieve* the key goals that installation art promised to achieve when it attained the status of a coherent aesthetic strategy in

the 1960s. Media art, therefore, becomes the paradigm against which the reality of the achievements of contemporary museum-bound and gaze-bound installation art can be judged» (p. 32).

7. *Stato dell'arte (installativa): gli ultimi dieci anni – interesse “expansion specific”*

Visto il grado di approfondimento sulla storicizzazione e la teorizzazione dell'installazione raggiunto dai testi fin qui citati, nella bibliografia internazionale della seconda metà del primo decennio del Duemila si è passati ad analizzare aspetti particolari dell'*installation art*, proponendo letture sociali, politiche e estetiche di alcune opere contemporanee, piuttosto che curare nuovi volumi antologici. In questo modo si è allargato il campo ad altre discipline trasformando l'interesse rispetto all'installazione da quello “debate specific” a quello “expansion specific”.

I volumi antologici sull'*installation art* non sono comunque spariti ma si sono trasformati, negli ultimi dieci anni, in edizioni commerciali che, sfruttando l'esplosione a livello globale dell'installazione ambientale, ne hanno sottolineato soprattutto l'aspetto spettacolare, grazie anche a vesti grafiche molto attraenti. Valgano cinque esempi su tutti: *Vitamin 3-D: New Perspectives in Sculpture and Installation* (Phaidon, 2009), *Installation Art. Space as Medium in Contemporary Art* (Gingko Press, 2010), *OVERS!ZE The Mega Art & Installations* (Vict:onary, 2013), *Landscape Installation Art* (Basheer Graphic Books, 2013) e *Installation Art Now* (Gingko Press, 2014).

Accanto a queste pubblicazioni dedicate al grande pubblico, che anche grazie a loro ha imparato a utilizzare con cognizione di causa il termine “installazione”, sono continuati gli studi specifici che si sono affrancati dal filone di studi anglo-statunitensi per aprirsi a contributi provenienti anche da altri paesi, fra cui è capofila la Germania, fin dai primi anni Duemila (J. Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, 2003), seguita dalla Francia (A. Alberganti, *De l'art de l'installation. La spatialité immersive*, L'Harmattan, Paris, 2013), e poi dai paesi del Nord Europa, in particolare Paesi Bassi e Danimarca.

7.1 *Fra nuove tecnologie, arti performative e immagini in movimento*

Due volumi pubblicati fra il 2007 e il 2009 risaltano, fin dai loro titoli, come chiari esempi di letture multidisciplinari che allargano il campo d'azione dell'installazione verso quello delle arti performative e dell'utilizzo artistico delle nuove tecnologie: *Digital Performance* di Steve Dixon e *A*

History of Installation Art and the Development of New Art Forms di Faye Ran.

Il volume di Dixon⁹⁷ si occupa di analizzare le radici storiche, i protagonisti chiave e le tendenze artistiche, teoriche e tecnologiche di riferimento rispetto all'incorporazione dei nuovi media nelle arti performative contemporanee. A partire dalla fine degli anni Novanta c'è stato un periodo straordinariamente intenso di sperimentazione della tecnologia informatica all'interno delle pratiche artistiche contemporanee: i media digitali sono stati sempre più utilizzati sia nelle arti performative (soprattutto teatro e danza dal vivo) che nel panorama dell'installazione interattiva e partecipativa. Dixon traccia l'evoluzione di queste pratiche ibride di *new media art*, trovandone i precursori in forme passate di tecnologia teatrale che spaziano dal *deus ex machina* della tragedia greca classica al *Gesamtkunstwerk* di Richard Wagner, e traccia parallelismi tra l'arte contemporanea e le pratiche delle avanguardie storiche, veri pionieri multimediali del XX secolo. Per documentare e analizzare la pratica della performance digitale contemporanea, Dixon considera i cambiamenti nella rappresentazione del corpo, dello spazio e del tempo, dovuti alla virtualità e alla digitalizzazione tecnologica, che finiscono per ridefinire le categorie di interattività anche dell'arte installativa.

Sulla scia di Dixon s'inserisce lo studio della Ran che, però, si focalizza espressamente sul panorama dell'*installation art*, spiegando in che modo lo sviluppo tecnologico del Novecento abbia favorito quel cambiamento di visione sfociato nel postmoderno, influenzando lo sviluppo di nuove forme d'arte ad esso collegate, di cui l'installazione è una delle più significative. La studiosa statunitense mostra come le interazioni tra arte e tecnologia abbiano cambiato la concezione culturale dello spazio e del tempo e, di conseguenza, abbiano influito sull'evoluzione dell'installazione, trasformandola in un genere artistico a sé stante: «These technologies and space-time conceptions together fostered both the change in world-view generally called “Postmodernism” and the development of Installation Art as a distinctively postmodern aesthetic form»⁹⁸. Qui l'installazione viene presentata, dunque, come un affascinante ibrido di scultura espansa (in termini di contesto, luogo e ambiente) e teatro espanso (in termini di performer, performance e pubblico).

A questo specifico filone di studi si possono affiancare volumi più recenti provenienti da paesi non anglo-americani, come quello dell'olandese Marga Van Mechelen⁹⁹ o quello della danese Anne Ring Petersen¹⁰⁰. L'imponente pubblicazione della Petersen del 2015 è interessante, in particolar

⁹⁷ S. DIXON, *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 2007.

⁹⁸ F. RAN, *A History of Installation Art and the Development of New Art Forms: Technology and the Hermeneutics of Time and Space in Modern and Postmodern Art from Cubism to Installation*, Peter Lang Publishing, New York, 2009, p. 3. È interessante notare che l'Introduzione al volume sia di Nicolas de Oliveira e Nicola Oxley.

⁹⁹ M. VAN MECHELEN, *Art at Large. Through Performance and Installation Art*, ArtEz Press, Arnhem, 2013.

¹⁰⁰ A. R. PETERSEN, *Installation Art. Between Image and Stage*, Museum Tusulanum Press, Copenhagen, 2015. Non va dimenticato che, come evidenziato nell'Introduzione della mia tesi, la Danimarca è uno dei paesi che, attraverso le

modo, per la sua approfondita bibliografia. Riprendendo una sua pubblicazione in danese del 2009, la Petersen propone una nuova antologia sull'*installation art* focalizzando l'attenzione sull'aspetto scenico e performativo dell'installazione. Come abbiamo visto più volte, le relazioni fra le installazioni e il mondo teatrale, e quello delle arti performative in generale, sono molteplici e l'idea di analizzare questa connessione non è certo una novità (si veda, ad esempio la mostra "Performative Installations" tenutasi in varie sedi fra Austria e Germania nel 2003-2004¹⁰¹). Ma la trattazione della Petersen è così approfondita da porsi come nuovo punto di riferimento bibliografico per l'*installation art*.

Sempre del 2015 è un'altra importante pubblicazione a livello di rilettura interdisciplinare, quella di Catherine Elwes, che non si rifà al mondo delle arti performative ma a quello del cinema e dell'immagine in movimento in generale: «Conventional wisdom postulates that the aim of installation art is to produce in spectators an expanded spatial awareness, a phenomenological sensitivity to all that is actual and present within a bounded space. If artists hope to induce in their audiences an embodied knowledge of their situated place within a gallery, then the medium of the moving image would appear to be the natural enemy of installation»¹⁰². Eppure le installazioni che utilizzano immagini in movimento sono in forte espansione e rappresentano un'ulteriore ibridazione del medium installativo, mischiando la tradizione delle arti visive con i media dello spettacolo *mainstream* in uno spazio architettonico progettato appositamente per invitare lo spettatore a entrarvi fisicamente e usufruire della messa in scena di un evento proiettato (*screened event*): «Where an installation ethos might draw attention to the walls and ceiling delimiting a gallery space, the projected image, while momentarily affirming the presence of any given surface it encounters, nonetheless dissolves, scatters and dematerialises fixed partitions and concrete objects with a kaleidoscope of coloured light. [...] Our quotidian experience increasingly demands of us nimble perceptual shifts between any number of remediated realities presented to us in myriad electronic forms. Moving image installation, now ever-present in our galleries and museums, constitutes a resonant analogue of the increasingly enmeshed conditions of understanding we derive from the modern world» (pp. 1-2). Ma, visto l'abuso del termine installazione («a hang of paintings, drawings or photographs is said to be installed, sculptures too are grouped to create an "installation" where previously they might simply have been regarded as propitiously arranged», p. 4), il volume della Elwes cerca di distinguere la "moving image installation" dalla "film installation" e dal "cinema", anche se molto spesso si tratta di categorie anfibe: «Moving image installation trades in ambiguity by virtue of its occupation of that liminal space between material reality and what we

sue istituzioni museali, ha investito di più sulle installazioni ambientali negli ultimi anni.

¹⁰¹ A. NOLLERT (a cura di), *Performative Installations* [catalogo della mostra], Snoeck, Cologne, 2003.

¹⁰² C. ELWES, *Installation and the moving image*, Wallflower Press, London-New York, 2015, p. 1.

understand to be not-real, yet present to the senses and the imagination By staging what is familiar in an unexpected setting and offering up the uncanny for inspection in relative safety, moving image in the gallery holds the potential to recalibrate the terms of our engagement with our contemporary environment» (p. 7).

7.2 *Fra aspetti socio-politici e pratiche archivistiche*

Un esempio di allargamento del campo disciplinare dal punto di vista politico-sociale è il volume che Jennifer A. González nel 2008 ha dedicato alle installazioni di cinque artisti statunitensi (James Luna, Fred Wilson, Amalia Mesa-Bains, Pepón Osorio e Renée Green), nei cui lavori si offre un'articolazione critica della storia e della persistenza del razzismo come forma di egemonia visuale. La González, che nel 1998 era stata autrice della già citata voce “Installation Art” nell'*Encyclopedia of Aesthetics*, affronta, dunque, questo carattere specifico dell'installazione: «Over the past two decades, artists working in the United States have addressed the social, historical, and even aesthetic frameworks through which subject formation transpires in relation to race discourse, extending methods inherited from conceptual art to produce innovations in installation art. Their works have drawn attention to the fact that the collection and display of bodies, images, and artifacts is a primary means by which a nation tells the story of its past and locates the cultures of its citizens in the present»¹⁰³.

Parlando, invece, di memoria storica e pratica dell'archiviazione, è fondamentale il volume del 2016 di David Houston Jones, in cui si analizza la recente crescita di progetti visivi che si occupano del concetto di archivio, concentrandosi in particolare sull'arte installativa. Ad esempio, le installazioni di artisti come il francese Christian Boltanski e il polacco Mirosław Bałka «in varying ways, respond to the ‘archive fever’ which has sometimes been taken to characterise contemporary cultural memory»¹⁰⁴. Questo “mal d'archive” come lo definiva Jacques Derrida nel 1995 è stato consacrato da alcuni eventi espositivi che fra la fine degli anni Novanta e l'inizio del nuovo millennio hanno messo al centro della pratica curatoriale proprio il tema dell'archivio e della memoria: “Interarchive” (a cura di Hans-Peter Feldmann e Hans Ulrich Obrist, 1997-1999), “Archive Fever” (a cura di Okwui Enwezor, 2008) e “Between Memory and Archive” (a cura di Ruth Rosengarten, 2013–2014) sono i tre esempi di maggiore importanza. Lo studioso inglese

¹⁰³ J. A. GONZALEZ, *Subject to display: reframing race in contemporary installation art*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 2008, p. 2.

¹⁰⁴ D. HOUSTON JONES, *Installation Art and the Practices of Archivalism*, Routledge, New York, 2016, p. 1.

considera, in particolare, la diffusa nostalgia per l'utilizzo di media “archivistici”, come le fotografie analogiche e i film, all'interno delle installazioni e analizza le strategie innovative con cui tali artefatti vengono incorporati nelle opere, esaminando cinque diversi tipi di pratica archivistica che è possibile riscontrare nel lavoro degli artisti: l'intermediario, il testimonial, il personale, il relazionale e il monumentalista.

7.3 Preservare l'installazione

Vista la natura particolare di questo tipo di opere, accanto alla saggistica teorica si è sviluppata anche una bibliografia che analizza le installazioni artistiche dal punto di vista del loro restauro e della loro conservazione.

Il volume di riferimento è quello curato da Tatja Scholte e Glenn Wharton nel 2011¹⁰⁵, frutto di un lavoro di ricerca a livello europeo portato avanti dal 2004 al 2007 con il progetto “Inside Installations. Preservation and Presentation of Installation Art”, finanziato dall'Unione Europea e organizzato dall'Instituut Collectie Nederland (ICN) di Amsterdam, in collaborazione con la Tate Modern di Londra, il Restaurierungszentrum di Düsseldorf, lo SMAK di Gent, la Foundation for the Conservation of Contemporary Art di Amsterdam e il Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía di Madrid. Attivando una rete di scambio di esperienze a livello intermuseale, diverse istituzioni europee (ma nessuna italiana) hanno collaborato per investigare la cura e l'amministrazione delle installazioni artistiche attraverso 33 casi studio da cui poter tracciare delle linee-guida sui 5 campi di attività fondamentali rispetto al tema del progetto: Preservazione, Partecipazione degli artisti, Documentazione, Teoria e semantica, Conoscenze di management e scambio di informazioni¹⁰⁶.

I Paesi Bassi sono all'avanguardia da questo punto di vista poiché già nel 1997, durante il convegno “Modern Art: Who Cares?” tenutosi ad Amsterdam, era stata evidenziata la necessità di creare una più ampia circolazione delle conoscenze tecnico-scientifiche e di quelle legate alla poetica degli artisti installativi. Altri convegni internazionali a cavallo del 2000 tenutisi negli Stati Uniti, come “Mortality Immortality? The Legacy of 20th-Century Art” al Getty Conservation Institute di Los Angeles nel 1998 e “Preserving the Immaterial: A Conference on Variable Media” al Solomon R. Guggenheim Museum di New York nel 2001, hanno nuovamente sottolineando la

¹⁰⁵ T. SCHOLTE, G. WHARTON (a cura di), *Inside installations. Theory and practice in the care of complex artworks*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2011. Si veda anche: www.inside-installations.org

¹⁰⁶ Tutto questo lavoro di ricerca che funge da base al volume, era già stato raccolto in una prima pubblicazione del 2007: T. SCHOLTE, K. TE BRAKE-BALDOCK (a cura di), *Inside installations. Preservation and Presentation of Installation Art*, ICN/SBMK, Amsterdam, 2007.

particolarità a livello conservativo delle installazioni: di queste opere bisogna conoscere non solo gli aspetti materiali ma anche quelli teorici, filologici e etici, nonché quelli legati al “comportamento” dell'opera. In questo specifico campo, anche la letteratura specialistica italiana sembra ben aggiornata, come vedremo più avanti.

7.4 Ritracciare il “campo allargato”

Nonostante questa apertura multidisciplinare degli studi internazionali e nonostante siano passati quasi quarant'anni, le categorie inaugurate da Rosalind Krauss nel 1979 continuano a essere citate come punto di riferimento imprescindibile per l'analisi storico-critica sulle installazioni. Ne è riprova un volume curato da Spyros Papapetros e Julian Rose pubblicato nel 2014, in cui vari studiosi di arte e architettura, ma anche artisti e architetti, si sono interrogati sulla possibilità di ritracciare il “campo allargato” definito dalla Krauss nel 1979 sulla base degli sviluppi degli “incontri fra arte e architettura” nei successivi 35 anni¹⁰⁷. L'importanza del testo della Krauss risiede non solo nell'immediato impatto che ebbe appena fu pubblicato, ma anche e soprattutto alla crescita costante, nell'arco dei decenni, del suo campo d'influenza per ogni ulteriore apertura interdisciplinare, soprattutto a partire dalle pratiche postmoderniste. Come spiegano i curatori nell'Introduzione al volume: «The expanded field retraces itself continuously as a result of the original procedures it defined, and it has been, in turn, redefined by them» (p. viii).

Non a caso, la stessa Introduzione iniziava con queste parole: «*Expansion, adjacency, convergence, intersection, projection, rapport, fold*: these are a few of the descriptive terms used to redraw the boundaries between the visual arts and contemporary architecture at the turn of the twenty-first century. If modernists invented the model of an ostensible “synthesis of the arts”, their postmodern progeny promoted the semblance of pluralist fusion» (p. vii). E il “campo allargato” della Krauss si poneva come punto di riferimento per questo cambiamento di prospettiva, avendo come obiettivo una trasformazione strutturale e topologica e non solamente una convergenza visuale e iconografica fra arte e architettura. Paradossalmente l'importanza delle teorie della Krauss è testimoniata anche da tutta una serie di critiche negative che il suo testo ha ricevuto negli anni ma, «such criticism does not undremine the value of this pivotal text; instead, it brings forward the shifting epistemological and historiographical parameters that frame its reception and continuing

¹⁰⁷ S. PAPANETROS, J. ROSE (a cura di), *Retracing the Expanded Field: Encounters between Art and Architecture*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 2014. Il volume nasce in seguito a un convegno organizzato il 20 e il 21 Aprile 2007 dalla School of Architecture della Princeton University, in collaborazione con il Dipartimento di Arte e Archeologia della stessa università, a cui aveva partecipato la stessa Krauss.

impact in a variety of fields in recent years» (p. xv).

Per questo il volume di Papapetros e Rose si presenta come un'operazione di *retracing*, che non punta a restaurare la struttura originaria della Krauss ma a darle nuove linfa all'interno del panorama delle “expanded practices” dell'arte contemporanea che sono sempre più complesse, aperte e in continua mutazione: «This volume revisits a moment in which architecture functioned as a model for the visual arts not because of its monumental or institutional character but as a resource for a series of epistemological and compositional strategies tested in spatial and urban domains – and when the visual arts, in turn, proposed an alternative pattern for architecture that undermined the conventional iconicity and monumentality of buildings. Simultaneously, this historical reconsideration delineates the legacies of these experiments in our current moment» (pp. xiv-xv).

CAPITOLO II: COMPRENDERE L'ARTE INSTALLATIVA

I. Stato dell'arte (installativa): studi italiani

Al termine di questa carrellata sui più importanti studi internazionali riguardanti l'installazione ambientale possiamo chiederci: qual è la presenza dell'Italia nel panorama internazionale? Per quanto riguarda gli artisti italiani, quelli che vengono citati nei tre testi principali di questa bibliografia di riferimento sono:

- De Oliveira, Oxley e Petry II (2003): Monica Bonvicini, Paola Pivi, Maurizio Cattelan, Massimo Bartolini, Vanessa Beecroft, Patrick Tuttofuoco;

- Rosenthal (2003): Jannis Kounellis, Vanessa Beecroft;

- Bishop (2005): Maurizio Cattelan, Luciano Fabro, Michelangelo Pistoletto.

È interessante notare come nei testi precedenti a questi tre compaiano più nomi di artisti italiani:

- De Oliveira, Oxley, Petry I (1994): a parte gli esempi storici (Futurismo, Lucio Fontana, Piero Manzoni) e gli artisti legati all'Arte Povera (Giovanni Anselmo, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto) troviamo i nomi di Alfredo Pirri e Fabrizio Plessi;

- Suderburg (2000): in un elenco di opere che affiancano l'introduzione al volume vengono citati i precedenti storici de *I bagni Misteriosi* di Giorgio De Chirico, delle *macchine inutili* di Bruno Munari, dell'*Ambiente a luce nera* di Lucio Fontana, della *Caverna dell'antimateria* di Pinot Gallizio e della *Base magica* di Piero Manzoni. Successivamente, accanto agli artisti vicini all'Arte Povera (Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto, Mario Merz), troviamo i nomi di artisti come Studio Azzurro, Massimo Bartolini e Vittorio Messina.

Nei testi internazionali degli ultimi dieci anni gli artisti italiani citati continuano a non essere molti, a parte alcuni nomi già incontrati, ma la cosa che fa più impressione è la quasi totale assenza di studi italiani indicati nelle bibliografie di riferimento, se si eccettua il sempre citato Germano Celant, che abbiamo già visto essere un punto di riferimento internazionale fin dagli anni Settanta. Ad esempio, nel testo con la più ampia bibliografia fra quelli qui analizzati, quello della Petersen (2015), Celant è citato sia per l'articolo su "Studio International" del 1975 che per la mostra "Ambiente/Arte" alla Biennale di Venezia del 1976. Ma, se si eccettuano Giovanni Careri, citato riguardo alla disposizione scenografica degli spazi barocchi di Bernini, e Umberto Eco, di cui si cita *Opera aperta*, seminale saggio del 1962, l'unico altro studioso italiano presente nella bibliografia è

Adachiara Zevi, citata per la recensione al libro di Pamela M. Lee *Objects to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark* pubblicata su “The Art Bulletin” nel 2001.

Questo problema riguarda non solo l'Italia, ma l'Europa in generale, perché, come spiega Quinz, «nella maggior parte dei casi, la storiografia si limita a ricostruire la genealogia americana del paradigma ambientale. Ma tale ricostruzione non fa giustizia ad una storia parallela (e in buona parte, anticipatrice), che si svolge nella vecchia Europa, e che affonda le radici nelle pratiche sovversive delle prime avanguardie»¹. Dunque, se da questa prima analisi bibliografica internazionale l'Italia non sembra un paese di riferimento per gli studi sulla pratica dell'installazione ambientale, attraverso un'analisi storica più approfondita possiamo dimostrare il contrario. Purtroppo questa impressione nasce *in primis* da una questione economica: come spesso accade, più che progettare la realizzazione di grandi volumi generali (dall'alto costo produttivo), in Italia si preferisce approfondire specifici aspetti della materia all'interno di pubblicazioni più snelle che, in uno studio come il mio, sono costretto a collazionare insieme per offrire un'idea del panorama dell'arte installativa in Italia.

Ciò testimonia certamente una lacuna da colmare, ma, guardando più in profondità, la situazione non è poi così drammatica. Di sicuro manca in Italia un grande volume di ricostruzione storica ma esistono tutta una serie di approfonditi studi, purtroppo poco conosciuti all'estero, che, se analizzati sinotticamente, possono offrire numerosi e innovativi spunti di riflessione sull'argomento, come abbiamo già notato confrontando i testi italiani che si sono occupati dell'installazione come tecnica.

1.1 Gli studi di Germano Celant, Adachiara Zevi e Francesco Poli

Fra i pionieri degli studi sull'arte ambientale troviamo Germano Celant, citato in tutte le pubblicazioni internazionali sull'installazione ambientale fin qui analizzate. Egli, pur rimanendo una figura di riferimento per questo tipo di studi, non si è mai dedicato a una pubblicazione onnicomprensiva, se si esclude il pionieristico volume *Ambiente/Arte* pubblicato nel 1977 a seguito della mostra da lui curata alla Biennale di Venezia dell'anno precedente, di cui parleremo ampiamente in seguito². L'importanza di Celant è data dal fatto che fin dalla seconda metà degli anni Sessanta i suoi studi tengono collegata l'Italia al panorama internazionale, in special modo statunitense (non solo rispetto all'Arte Povera, ma anche, ad esempio, rispetto all'Architettura Radicale). Pur in una gamma d'interessi variegata l'attenzione per l'installazione ambientale lo ha

¹ E. QUINZ, *Il cerchio invisibile*, op. cit., p. 19.

² G. CELANT, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, Edizioni “La Biennale di Venezia”, Venezia, 1977.

accompagnato negli anni, come dimostra il saggio *A visual Machine: Art Installation and its Modern Archetypes* pubblicato nel catalogo di Documenta 7 del 1982³. A partire dagli anni Ottanta, Celant ha poi curato tutta una serie di cataloghi di mostre e monografie di artisti (non solo legati all'Arte Povera) che si sono occupati in vario modo di installazione ambientale, e vedremo il suo nome ritornare più volte nella bibliografia su cui è costruita la Terza Parte della tesi. Accanto a queste grandi pubblicazioni, l'interesse di Celant si è anche espresso sia con articoli su riviste specializzate ("Architettura, arte, ambiente", 2004⁴) che con la curatela di mostre che hanno affrontato in maniera sistematica gli scambi fra arte e architettura nel XX secolo (*Arti e Architettura 1900/2004*, al Palazzo Ducale di Genova sempre nel 2004⁵). La stessa attenzione per l'installazione ambientale è chiara anche all'interno della Biennale di Venezia del 1997, da lui curata⁶.

Adachiara Zevi rivolge da sempre una particolare attenzione alla relazione tra arte e architettura tanto che dal 1989 al 2005 cura "Spazi/Arte", rubrica dedicata al rapporto fra artisti visivi e architettura, sulla rivista mensile "L'architettura. Cronache e storia", fondata dal padre Bruno Zevi nel 1955. Dalla rubrica scaturiranno tutta una serie di pubblicazioni che andranno a costituire una collana specifica all'interno della seconda serie dell'Universale di Architettura (edizioni Testo&Immagine), anch'essa diretta dallo stesso Zevi. Questa attenzione alle connessioni fra arte e architettura risulta in maniera netta anche nel suo imponente *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana* del 2006⁷, che sarà una delle fondamentali basi bibliografiche per la Terza Parte della tesi. Importanti contributi della Zevi compaiono anche in cataloghi di mostre, fra cui va citato *Arte/Architettura/Città: alcune ipotesi* nel catalogo della mostra "Città Natura" del 1997⁸, e in altre riviste specializzate, come "Lotus International"⁹.

Per quanto riguarda, invece, le connessioni fra scultura e installazione ambientale sono fondamentali gli studi storici di Francesco Poli che fin dai primi anni Novanta si è interessato a questo tema, come testimoniato dall'importante pubblicazione *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale* del 1995¹⁰, ma anche dai testi *Artista, opera, ambiente. Il problema delle installazioni*

³ G. CELANT, *A visual Machine: Art Installation and its Modern Archetypes*, in S. BOS (a cura di), *Documenta 7* [catalogo della mostra], Dierichs, Kassel, 1982 (2 voll.), vol. II, pp. XIII-XVIII.

⁴ G. CELANT, "Architettura, arte, ambiente", in *Lotus international*, n. 122, 2004, pp. 72-103.

⁵ G. CELANT (a cura di), *Arti e Architettura 1900/2004* [catalogo della mostra], Skira, Milano, 2004 (2 voll.).

⁶ G. CELANT (a cura di), *Futuro, presente, passato. Catalogo generale XLVII Esposizione Internazionale d'Arte "La Biennale di Venezia"* [catalogo della mostra], Electa, Milano, 1997 (2 voll.).

⁷ A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, op. cit.

⁸ A. ZEVI, *Arte/Architettura/Città: alcune ipotesi*, in S. DE CAVI (a cura di), *Città Natura. Mostra internazionale di arte contemporanea* [catalogo della mostra], Fratelli Palombi, Roma, 1997, pp. 30-37.

⁹ A. ZEVI, "Architettura all'arte", in *Lotus international*, n. 113, 2002, pp. 7-38.

¹⁰ F. POLI, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Laterza, Roma-Bari, 1995.

del 1992¹¹ e *Gianni Colombo e l'arte degli ambienti tra Europa e America* ancora del 1995¹². Del 2003 è lo specifico *Arte e ambiente*¹³, che viene poi contestualizzato con il successivo e più ampio *La scultura del Novecento* del 2006, in cui il Capitolo IV è dedicato in maniera esclusiva a installazioni e ambienti, a partire dalle sperimentazioni futuriste, costruttiviste e neoplastiche fino agli sviluppi più attuali degli ambienti multimediali¹⁴. Il tema particolare dell'installazione ambientale è approfondito nell'articolo *La bellezza "esplosa": dalla scultura come corpo plastico alla scultura come installazione ambientale* del 2007¹⁵, ma, soprattutto, in una pubblicazione più recente firmata insieme a Francesco Bernardelli qui già citata, dove si presenta una cospicua cronistoria delle principali sperimentazioni installative e ambientali dalle avanguardie fino ai giorni nostri, divise in tre parti: "Lo spazio dell'opera. Lo spazio come opera", "Lo spazio dell'esposizione. Gli spazi delle mostre", "Gli spazi museali"¹⁶. Nonostante il titolo dell'esposizione lo stesso tema era anche al centro della Biennale di Carrara da lui curata nel 2008¹⁷.

1.2 "Monumenti effimeri" (2009) e gli studi sulla conservazione delle installazioni

In Italia, a livello saggistico, dopo *Ambiente/Arte* di Celant del 1977 c'è una sola grande pubblicazione di riferimento di livello internazionale, la quale è stata anche tradotta in inglese: *Monumenti effimeri. Storia critica e conservazione delle installazioni* a cura di Barbara Ferriani e Marina Pugliese¹⁸. Si tratta del primo volume italiano completamente dedicato alla storia delle installazioni e si ricollega anch'esso a tutta una serie di riflessioni sul problema degli allestimenti, delle riproposizioni e della conservazione di questo "medium in evoluzione". Non a caso questo volume collettivo nasce dal progetto istituzionale "DIC – Documentare Installazioni Complesse",

¹¹ F. POLI, *Artista, opera, ambiente. Il problema delle installazioni*, in L. RIGHI (a cura di), *Conservare l'arte contemporanea*, Nardini, Firenze, 1992, pp. 149-156.

¹² F. POLI, *Gianni Colombo e l'arte degli ambienti tra Europa e America*, in V. FAGONE (a cura di), *I Colombo. Joe Colombo, 1930 - 1971, Gianni Colombo, 1937 - 1993* [catalogo della mostra], Mazzotta, Milano, 1995, pp. 271-278.

¹³ F. POLI, *Arte e ambiente*, in F. POLI (a cura di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Electa, Milano, 2003, pp. 96-121. Questo volume è importante per una prima ricostruzione storica delle ricerche ambientali in Italia non solo per il contributo di Poli ma anche per quelli di Giordina Bertolino sui Situazionisti, di Gianni Contessi sull'Arte Programmata e di Maddalena Disch su Process Art e Arte Povera.

¹⁴ F. POLI, *La scultura del Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 2006. La nuova edizione del 2015, già citata in precedenza, aggiunge al titolo il sottotitolo *Forme plastiche, costruzioni, oggetti, installazioni ambientali*.

¹⁵ F. POLI, *La bellezza "esplosa": dalla scultura come corpo plastico alla scultura come installazione ambientale*, op. cit.

¹⁶ F. POLI, F. BERNARDELLI, *Mettere in scena l'arte contemporanea*, op. cit.

¹⁷ F. POLI, G. SERUSI, S. BOTTI (a cura di), *XIII Biennale Internazionale Carrara. Nient'altro che scultura*. [catalogo della mostra], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano), 2008.

¹⁸ B. FERRIANI, M. PUGLIESE (a cura di), *Monumenti effimeri*, op. cit.

curato da Marina Pugliese, storica dell'arte, e Barbara Ferriani, restauratrice (a cui è dedicata tutta la seconda parte del volume). Questa iniziativa prende spunto dal già citato progetto “Inside Installations”, da cui è scaturita a livello europeo una nuova modalità di approccio, teorico e pratico, di documentazione delle installazioni che in Italia è stata sperimentata sul campo con la rassegna “MAXXI Installazioni” del 2007. Questa mostra figlia del progetto “DIC”, come spiegano Anna Mattiolo e Alessandra Barbuto nel testo che introduce il volume, «ha consentito di allestire e documentare cinque opere della collezione del Museo nazionale delle Arti del XXI secolo di Roma, acquisendo utili elementi riguardo alla conservazione, alle modalità di esposizione e anche ai differenti approcci degli artisti riguardo a questi temi» (p. 7). Dunque in tutto il volume troviamo questo accento pratico pur nella contraddittoria aspirazione di applicare uno schema di documentazione a una tipologia di opere “complesse” di cui non esiste mai un allestimento definitivo.

La premessa delle curatrici si apre con un'affermazione che si ricollega a un'idea che abbiamo già incontrato in tutta la letteratura fin qui analizzata: «Le installazioni sono la tipologia di espressione artistica più rappresentativa della contemporaneità. La loro complessità, la relazione articolata con lo spazio e con la materia nonché le molteplici modalità di fruizione ampliano il ventaglio di possibilità espressive per gli artisti e al contempo offrono al pubblico un rapporto inedito con l'opera d'arte» (p. 11). Partendo dall'impossibilità di affermare che esiste una storia a senso unico delle installazioni, la prima parte del volume si snoda in una serie di contributi che incrociano prospettiva storica (Germano Celant firma il saggio introduttivo, intitolato *Un'arte sferica*, mentre Marina Pugliese firma il contributo più lungo, *Un medium in evoluzione. Storia critica delle installazioni*) e conservativa/documentativa (testi di Barbara Ferriani, Iolanda Ratti, Fabiana Cangia e Rafaela Trevisan).

Il testo principale è quello della Pugliese (con un paragrafo a cura di Teresa Bovi), dove si analizza il passaggio «dall'installazione come allestimento di una mostra, all'installazione in quanto tipologia di opera» (p. 24). Per delineare le caratteristiche fondanti dell'installazione attuale si analizzano nello specifico quattro opere paradigmatiche di artisti internazionali che abbiamo già incontrato – Gregor Schneider (*Totes Haus Ur*, 2001), Thomas Hirschhorn (*The Bridge*, 2000), Ilya Kabakov (*The Toilet*, 1992) e Olafur Eliasson (*The Weather Project*, 2003) – evidenziandone gli aspetti peculiari legati allo spazio, alla materia, al tempo e alla fruizione: «Se la relazione con spazio e materia diventa nomadica e quella con tempo e fruizione frammentaria, in quanto medium aperto l'installazione aderisce alla realtà in modo fluido» (p. 66).

Negli altri contributi del volume è centrale la questione relativa alla conservazione delle installazioni. In particolare, il testo della Ferriani (*Come tramandare un'idea*), parte dalle

ricostruzioni di opere storiche, come il *Merzbau* di Kurt Schwitters (ricostruito allo Sprengel Museum di Hannover) e il *Prounenraum* di El Lissitzky (ricostruito al Van Abbemuseum di Eindhoven), per indicare tutta una serie di problematiche legate alla ricostruzione di opere nate in un contesto specifico e poi andate perdute. Problematiche che si acquiscono «nella riproposizione di installazioni ideate al di fuori degli spazi museali, se non addirittura in antitesi a essi» (p. 102), come quelle di Ben Vautier e Allan Kaprow. Ancora diverso il caso in cui un'installazione è stata creata per uno specifico spazio espositivo fino a diventarne parte integrante, come per *Block Beuys* di Joseph Beuys allestita in sette sale dell'Hessisches Landesmuseum di Darmstadt: «Nel momento in cui lavori complessi come le installazioni devono essere preservati si pongono problematiche che non possono limitarsi alla pura conservazione dei dati materiali, ma che necessariamente devono coinvolgere una moltitudine di altri elementi connessi alla poetica dell'artista e al contesto originale» (p. 110). Successivamente si affronta il caso delle installazioni acquistate da privati, in cui i problemi di allestimento e conservazione rimangono gli stessi ma le soluzioni dipendono prevalentemente dalle scelte dei proprietari. Dal punto di vista materiale, si mette in luce la complessità legata alla conservazione di un'opera originale realizzata con elementi effimeri, materiali fragili e instabili poiché «appare evidente che qualsiasi operazione che implichi la riproposizione di un'installazione può difficilmente rappresentare un'azione neutra, imparziale, esente da interpretazioni. Ogni atto è frutto di una scelta, del risultato di considerazioni che travalicano il singolo oggetto e sono strettamente correlate all'intenzionalità dell'artista» (p. 115). Dunque, «la conoscenza delle complesse relazioni che concorrono a definire il significato di queste nuove espressioni artistiche ha reso nel tempo necessari differenti approcci teorici e metodologici» (p. 119). Ad esempio, sempre più spesso gli artisti includono nell'autentica dell'opera uno *statement* sui parametri espositivi. Queste «istruzioni per l'uso» sono da considerare il punto di partenza di qualsiasi intervento sull'installazione ma anche della sua documentazione, che oltre ai dati autoriali deve anche tener conto dei dati storici e di quelli tecnici. Il volume prosegue con altri tre contributi legati sempre al tema della conservazione e della documentazione, analizzando aspetti particolari, come si evince già dai titoli: *La specificità della videoinstallazione* di Iolanda Ratti, *L'intervista come strumento* di Fabiana Cangià e *Tecniche di documentazione* di Rafaela Trevisan.

L'ultima parte del volume è dedicata a un approfondimento specifico sulle cinque opere studiate all'interno del progetto «DIC – Documentare Installazioni Complesse»: *Field Dressing (Orifill)* di Matthew Barney (1989-1990), *Coma* di Alexander Brodsky (2000-2001), *Chiaro Oscuro* di Mario Merz (1983), *Untitled and Lemure* di Rudolf Stingel e Franz West (2002-2007) e *Il Vapore* di Bill Viola (1975). A queste si aggiunge anche un approfondimento su *I Sette Palazzi Celesti* di Anselm Kiefer (2004) al Pirelli Hangar Bicocca di Milano. I dati raccolti sono stati ordinati in dossier

dettagliati attraverso uno schema flessibile che permette di considerare e approfondire le singole specificità di ogni opera attraverso delle “voci” comuni: aspetti storico-artistici, storia dell'opera, scheda dei componenti e stato di conservazione, indicazioni espositive, stoccaggio e trasporto, rapporto con l'artista.

Punto di riferimento per questo tipo di approfondimenti è la pubblicazione curata nel 1992 da Lidia Righi che abbiamo già citato rispetto al contributo di Poli. Accanto a questa si possono aggiungere anche i capitoli relativi al restauro e alla conservazione delle installazioni all'interno di pubblicazioni italiane più recenti che affrontano l'argomento della conservazione dell'arte contemporanea in maniera ampia. Due esempi su tutti sono il volume di Oscar Chiantore e Antonio Rava del 2006¹⁹, e quello curato da Paolo Martore nel 2014²⁰. Il primo è diviso in due parti: nella prima parte, intitolata “Restaurare il contemporaneo” c'è un capitolo *ad hoc* che affronta i problemi di conservazione delle installazioni, mentre nella seconda parte si affrontano dei singoli casi di artisti contemporanei le cui opere presentano specifici problemi di conservazione, come nel caso delle installazioni di Mario Merz. Nei dodici contributi del secondo volume, introdotti dalla riflessione filosofica di Massimo Carboni, vengono più volte evidenziate le problematiche inerenti alla conservazione delle installazioni multimediali e alla loro re-installazione che influisce non solo sulla loro natura spaziale ma anche temporale delle opere.

1.3 L'importanza delle mostre (e dei relativi cataloghi) per gli studi italiani

Nonostante fossero pochi gli studi italiani ad aver riscosso successo internazionale, l'interesse intorno all'installazione ambientale è cresciuto anche in Italia nei primi anni dopo il 2000, come testimoniano sia il già citato articolo di Chiara Leoni sulla teoria delle installazioni²¹, che un volume di Simonetta Cargioli sulle videoinstallazioni, entrambi del 2002²². In anni più recenti segnalo il saggio di Stefania Zuliani *Senza cornice. Spazi e tempi dell'installazione* del 2015²³ e, nello stesso anno, il numero 2 della rivista “estetica. studi e ricerche” intitolato *Installazioni: il tempo, i luoghi*,

¹⁹ O. CHIANTORE, A. RAVA, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2006.

²⁰ P. MARTORE (a cura di), *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*, Castelvechi, Roma, 2014.

²¹ C. LEONI, “Spunti di teoria e storia dell'installazione”, op. cit.

²² S. CARGIOLI, *Sensi che vedono. Introduzione all'arte della videoinstallazione*, Nistri-Lischi, Pisa, 2002. Non mi occuperò nello specifico di videoinstallazioni ma è giusto ricordare come fra anni Ottanta e anni Novanta, in Italia ci sia stato molto interesse storico-critico rispetto alla videoinstallazione e alle installazioni interattive, come testimoniato dalle mostre “Artronica. Videosculture e installazioni multimedia”, curata da Anna D'Elia a Bari nel 1987, e “Correnti magnetiche. Immagini virtuali e installazioni” curata da Maria Grazia Mattei a Perugia nel 1996.

²³ S. ZULIANI, *Senza cornice. Spazi e tempi dell'installazione*, Arshake, Roma, 2015.

le immagini e interamente dedicato alle installazioni, con un'attenzione costante, come spiega la curatrice Elena Tavani nella Nota editoriale, «alla questione dello spazio riconfigurato sensibilmente e reso performativo e socialmente attivo dall'intervento artistico ed espositivo»²⁴.

Ma, a parte questi pochi esempi, in Italia la base di studio è stata indirizzata soprattutto attraverso alcune mostre e i relativi cataloghi. Ciò è dovuto al fatto che il panorama dell'installazione ambientale in Italia si è sviluppato fortemente negli ultimi decenni proprio attraverso mostre collettive, anche di taglio storico, e festival che hanno ospitato installazioni temporanee.

Alle mostre storiche a cavallo fra anni Sessanta e Settanta (come “Lo spazio dell'immagine” del 1967, “Teatro delle mostre” del 1968 e “Contemporanea” del 1973) dedicherò un approfondimento specifico in seguito, così come ad “Ambiente/Arte”, alla Biennale del 1976 e a tutte le Biennali di Venezia successive a questa (vd. Seconda Parte della tesi). A partire dalla fine degli anni Settanta tracciare un repertorio esaustivo di eventi espositivi in cui sono state presentate installazioni ambientali diventa un'operazione enorme, al limite dell'impossibile. Presento qui solo alcuni esempi di mostre ed eventi che per la loro rilevanza non possono non essere citati in questo studio.

Ad esempio, per quanto riguarda le mostre della seconda metà degli anni Settanta è imprescindibile il riferimento a “Pittura-ambiente”, mostra curata da Francesca Alinovi e Renato Barilli al Palazzo Reale di Milano nel 1979, in cui diversi artisti italiani e internazionali furono invitati a confrontarsi con il tema del rapporto “pittura-ambiente”. Con questo termine, come spiega la stessa Alinovi nel catalogo, «si è pensato di riassumere in sintesi questa intera gamma di operazioni che hanno provocato una vera esplosione del colore-luce nello spazio»²⁵. Un tentativo simile di definire un nuovo rapporto tra pittura e ambiente era già stato messo in pratica da Filiberto Menna con la mostra “Disseminazione” ai Musei Civici di Villa Mirabello a Varese nel 1978, ma rimanendo più ancorato alla pratica pittorica che alle realizzazioni ambientali²⁶.

Eventi e mostre fra anni Ottanta e anni Novanta

Nei due decenni successivi l'Italia ha ospitato interessanti progetti espositivi personali, come “Secrets of the Sun: Millennial Meditations”, la mostra d'arte solare di Peter Erskine (con suoni di Bruce Odland e Sam Auinger) realizzata ai Mercati di Traiano di Roma nel 1992²⁷. Ma la base di studio sull'installazione ambientale è stata portata avanti soprattutto attraverso grandi mostre collettive, di cui ne vanno ricordate almeno tre, particolarmente significative.

²⁴ E. TAVANI (a cura di), “Installazioni: il tempo, i luoghi, le immagini”, *estetica. studi e ricerche*, n. 2, 2015, p. 5.

²⁵ F. ALINOVI, R. BARILLI (a cura di), *Pittura-Ambiente* [catalogo della mostra], Arti Grafiche Cordani, Milano, 1979, p. 12.

²⁶ F. MENNA (a cura di), *Disseminazione* [catalogo della mostra], La Tecnografica, Varese, 1978.

²⁷ P. ERSKINE (a cura di), *Secrets of the Sun: Millennial Meditations* [catalogo della mostra], Type Works, Pasadena, 1992.

La prima è “Spazi '88. Installazioni” (1988), a cura di Amnon Barzel, allestita nel Museo d'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato. Per questa «mostra di installazioni che si strutturano entro spazi dati»²⁸, come la definisce lo stesso curatore, erano stati invitati dieci giovani artisti italiani e internazionali per eseguire ognuno un progetto in una delle sale espositive del museo.

La seconda è “Città Natura. Mostra internazionale di arte contemporanea” (1997), a cura di Carolyn Christov-Bakargiev, Ludovico Pratesi e Maria Grazia Tolomeo. Per questa grande mostra, allestita nel Palazzo delle Esposizioni e in altre sedi a Roma (Orto Botanico, Mercati di Traiano, Museo Civico di Zoologia e Villa Mazzanti), venivano presentate opere di artisti storici e più giovani, sia italiani che internazionali, che affrontavano il tema del rapporto fra arte, natura e spazio urbano²⁹.

La terza è “Lo spazio ridefinito” (1998), a cura di Francesco Tedeschi, in cui nove artisti italiani, più l'italiano d'adozione Hidetoshi Nagasawa, vengono chiamati a realizzare dei progetti specifici ospitati in alcune stanze di tre ville storiche della provincia milanese (Villa Burba a Rho, Villa Litta a Lainate e Villa Borromeo a Senago)³⁰.

Per quanto riguarda queste ultime due mostre della fine degli anni Novanta, oltre all'evento espositivo di primissimo livello, risulta fondamentale il catalogo. Tutte e due le pubblicazioni cercano, infatti, di fornire dei primi approfonditi tentativi di ricostruire una storia dell'installazione in Italia, a partire, in entrambi i casi, dalla figura di Lucio Fontana.

Eventi e mostre dal 2000 in poi

Nel nuovo millennio aumentano i progetti personali realizzati sia in spazi espositivi museali, come nel caso della torre realizzata nella hall del MACRO di Roma da Enzo Cucchi per la mostra “Costume interiore” del 2010³¹, che nello spazio pubblico, come nell'eclatante caso di “The Floating Piers” sul Lago d'Iseo nel 2016.

I progetti nei musei si sono fatti sempre più imponenti, non solo perché nei nuovi edifici dedicati all'arte contemporanea si è pensato di progettare enormi stanze atte a ospitare installazioni ambientali di grandi dimensioni, ma anche perché molto spesso si sono istituite *partnership* con importanti sponsor, come nel caso dell'iniziativa “ENEL Contemporanea”, nata come programma di

²⁸ A. BARZEL (a cura di), *Spazi '88. Installazioni* [catalogo della mostra], Centro Di-Electa, Firenze-Milano, 1988, p. 11.

²⁹ S. DE CAVI (a cura di), *Città Natura*, op. cit.

³⁰ F. TEDESCHI (a cura di), *Lo spazio ridefinito: Aricò, Castellani, Coletta, Dadamaino, Garutti, Nagasawa, Pinelli, Staccioli, Vago, Varisco* [catalogo della mostra], Mazzotta, Milano, 1998.

³¹ L. M. BARBERO, A. BONITO OLIVA, G. LONARDI BUONTEMPO, Enzo Cucchi. *Costume interiore* [catalogo della mostra], Incontri Internazionali d'Arte/Macro, Roma, 2010. La hall del museo ha ospitato più volte installazioni di grandi dimensioni, prima attraverso il progetto “MACRO HALL” (con opere di Atelier Van Lieshout, Pedro Cabrita Reis, Ernesto Neto e Erwin Wurm realizzate fra 2006 e 2008) e poi con progetti singoli come quello di Cucchi o quello di Nicola Carrino, sempre nel 2010.

arte pubblica ma che poi ha portato al MACRO grandi installazioni come quella di Bik Van der Pol (*Are you really sure that a floor can't also be a ceiling?*) nel 2010, di Carsten Höller (*Double Carousel with Zöllner Stripes*) nel 2011, e di Doug e Mike Starn (*Big Bambú*), allestita negli spazi esterni del MACRO Testaccio nel 2012³².

Ma, come abbiamo già visto in precedenza, sono sempre le grandi mostre collettive a fornire la base di studio più interessante in ambito italiano. Ne vanno citate almeno cinque di primo livello:

1) “Arti e Architettura 1900/2004”, curata da Germano Celant al Palazzo Ducale di Genova nel 2004. Questa grande mostra, già citata, indaga un secolo di “progetti creativi” fra scultura, pittura, fotografia, design, cinema e architettura divisi in due parti (1900-1968 e 1968-2004) e propone anche una serie di progetti speciali, con installazioni realizzate da architetti e artisti nel centro storico di Genova.

2) “LA CITTÀ CHE SALE. We try to build the future”, curata da Danilo Eccher e Odile Decq al Museo ARCOS di Benevento e poi al MACRO di Roma fra il 2007 e il 2008³³. Per l'occasione si espone il lavoro di quindici artisti internazionali (fra cui gli italiani Massimo Bartolini, Luca Pancrazzi e Patrick Tuttofuoco) tutti legati all'installazione ambientale.

3) “Spazio: dalle collezioni d'arte e d'architettura del MAXXI”, mostra inaugurale del nuovo museo romano nel 2010, a cura di Stefano Chiodi e Domitilla Dardi³⁴. Le molte opere della collezione del MAXXI che indagano il concetto di spazio vengono allestite in quattro sezioni (“Naturale artificiale”, “Dal corpo alla città”, “Mappe del reale”, “La scena e l'immaginario”).

4) “Artisti nello spazio. Da Lucio Fontana a oggi: gli ambienti nell'arte italiana”, a cura di Marco Meneguzzo, Bruno Di Martino e Andrea La Porta, ospitata nel Complesso Monumentale del San Giovanni a Catanzaro nel 2013³⁵. In questo caso, vengono esposti esclusivamente progetti di ambienti realizzati da quaranta artisti italiani a partire dagli storici esempi di Lucio Fontana e Pinot Gallizio fino agli anni più recenti.

5) “Installation Art. Entrare nell'arte della Collezione Museion”, curata da Letizia Ragaglia nel 2017 per il Museo d'arte contemporanea di Bolzano³⁶. Per l'occasione il Museion raccoglie per la prima volta una selezione delle sue installazioni in una mostra dedicata, con opere ambientali di

³² Per ognuna di queste iniziative è stato stampato un piccolo catalogo a cura di Francesco Bonami pubblicato da Accapiù, Milano.

³³ D. ECCHER, O. DECQ (a cura di), *LA CITTÀ CHE SALE. We try to build the future* [catalogo della mostra], Electa, Milano, 2007.

³⁴ S. CHIODI, D. DARDI (a cura di), *Spazio: dalle collezioni d'arte e d'architettura del MAXXI* [catalogo della mostra], Electa, Milano, 2010. Anche prima dell'apertura ufficiale della sede attuale, il Museo nazionale delle Arti del XXI secolo si era interessato di installazioni, in particolare con il progetto “MAXXI Installazioni” del 2007, di cui abbiamo già parlato in precedenza.

³⁵ M. MENEGUZZO, B. DI MARTINO, A. LA PORTA (a cura di), *Artisti nello spazio. Da Lucio Fontana a oggi: gli ambienti nell'arte italiana* [catalogo della mostra], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2013.

³⁶ L. RAGAGLIA (a cura di), *Installation Art. Entrare nell'arte della Collezione Museion* [catalogo della mostra], Museion, Bolzano, 2017.

artisti italiani e internazionali.

Fra le mostre collettive bisogna anche segnalare quelle che hanno avuto un taglio curatoriale particolare, come “Stanze e Segreti” (2000), “Spazi Atti. 7 artisti italiani alle prese con la trasformazione dei luoghi” (2004), “Less. Strategie alternative dell'abitare” (2006) e “Soft cell. Dinamiche nello spazio in Italia” (2008). Per la prima, il curatore Achille Bonito Oliva ha chiesto a sedici artisti di caratura internazionale, fra cui gli italiani Massimo Bartolini e Michelangelo Pistoletto, di rappresentare una visione del territorio domestico e dei suoi segreti nelle stanze della Rotonda della Besana di Milano³⁷. La seconda, curata da Jean-Hubert Martin e Roberto Pinto al Padiglione d'Arte Contemporanea (PAC) di Milano, presenta installazioni di sette artisti italiani (Mario Airò, Massimo Bartolini, Loris Cecchini, Alberto Garutti, Marzia Migliora, Luca Pancrazzi e Patrick Tuttofuoco) costruite sulla nozione di *déplacement*³⁸. Sempre al PAC era ospitata la terza, curata da Gabi Scardi, con diciotto artisti internazionali chiamati a presentare modelli di nuove strategie abitative³⁹. La quarta, curata da Andrea Bruciati alla Galleria Comunale di Monfalcone (Gorizia), è un'enorme collettiva di ottantadue artisti italiani o operanti in Italia che si occupano di pratiche plastiche e, di conseguenza, anche di installazioni ambientali⁴⁰. A fianco a questo elenco va citata “Ennesima. Una mostra di sette mostre sull'arte italiana”, curata da Vincenzo de Bellis alla Triennale di Milano nel 2015, che tenta una ricognizione storico-critica sugli ultimi cinquant'anni di arte contemporanea italiana⁴¹. Di particolare interesse la sezione intitolata “Qui, ora e altrove: site-specific e dintorni”, che presenta opere di Massimo Bartolini, Monica Bonvicini, Alberto Garutti e Luca Vitone.

Oltre alla Biennale di Venezia vanno segnalate altre rassegne, come alcune edizioni della Biennale Internazionale di Scultura di Carrara, in cui è stata data una speciale attenzione all'installazione ambientale, in particolar modo nelle edizioni del 2008 (XIII Biennale, curata da Francesco Poli e già citata in precedenza) e del 2010 (XIV Biennale, curata da Fabio Cavallucci e intitolata “Post monument”⁴²). In questi due casi sono stati presentati una serie di progetti in marmo a metà fra scultura e installazione anche nello spazio pubblico, riprendendo il filo dell'edizione del 1998 (IX Biennale), curata da Enrico Crispolti e Luca Massimo Barbero e intitolata “Scultura,

³⁷ A. BONITO OLIVA (a cura di), *Stanze e Segreti* [catalogo della mostra], Skira, Ginevra-Milano, 2000. Operazione simile è quella della mostra “Una stanza tutta per sé”, a cura di Marcella Beccaria, allestita al Castello di Rivoli nel 2008.

³⁸ J.-H. MARTIN, R. PINTO (a cura di), *Spazi Atti. 7 artisti italiani alle prese con la trasformazione dei luoghi* [catalogo della mostra], 5 Continents, Milano, 2004.

³⁹ G. SCARDI (a cura di), *Less. Strategie alternative dell'abitare* [catalogo della mostra], 5 Continents, Milano, 2006.

⁴⁰ A. BRUCIATI (a cura di), *Soft cell. Dinamiche nello spazio in Italia* [catalogo della mostra], Damiani, Bologna, 2008.

⁴¹ V. DE BELLIS (a cura di), *Ennesima. Una mostra di sette mostre sull'arte italiana* [catalogo della mostra], Mousse Publishing, Milano, 2015.

⁴² F. CAVALLUCCI (a cura di), *XIV Biennale Internazionale di Scultura di Carrara. Post monument* [catalogo della mostra], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2010.

Architettura, Città”⁴³.

A queste importanti mostre collettive vanno aggiunte tutta una serie di retrospettive che si sono succedute negli ultimi anni riproponendo opere di artisti che hanno lavorato con la dimensione ambientale anche prima della seconda metà degli anni Settanta. Fra le più recenti e importanti c'è sicuramente quella che è stata dedicata agli “Ambienti” di Lucio Fontana al Pirelli Hangar Bicocca di Milano, inaugurata nel settembre 2017⁴⁴. Citerò di volta in volta queste mostre (e i relativi cataloghi), insieme a monografie e saggi di taglio storico, nella ricostruzione a cui è dedicata la Terza Parte della tesi, a partire dalle prime sperimentazioni dei futuristi fino alle diverse ricerche che caratterizzeranno l'arte italiana dal secondo dopoguerra alla metà degli anni Settanta.

Parlando ancora dell'Hangar Bicocca, bisogna aggiungere che sono state soprattutto le grandi fondazioni private come questa ad avere avuto un ruolo di primo piano nella produzione di rilevanti progetti di installazioni ambientali che, visti i costi elevati, solo in misura minore sono realizzati nel circuito delle piccole gallerie private. Uno degli esempi più spettacolari è la gigantesca installazione permanente *I sette palazzi celesti* (2004-2015) del tedesco Anselm Kiefer⁴⁵, ospitata proprio in uno dei capannoni della fondazione milanese sostenuta dalla Pirelli, che ha ospitato anche grandi installazioni temporanee, come *On Space Time Foam*, realizzata nel 2012 dall'argentino Tomás Saraceno: un'installazione costituita da un enorme ambiente gonfiabile praticabile sia dall'interno che dall'esterno, camminando sopra il suo “tetto”⁴⁶.

Ma, Saraceno, essendosi formato come architetto, non rientra propriamente nella categoria degli artisti-architetti, bensì in quella degli architetti-artisti. La differenza è sottile ma sostanziale, ed è doveroso sottolineare come in questa sede non ci occuperemo, se non in maniera molto rapida, delle installazioni artistiche realizzate da architetti di professione, che richiederebbero un discorso a parte rispetto alla storia dell'architettura.

1.4 Le riflessioni degli architetti

L'approccio spaziale di un architetto, pur nell'ibridazione fra le due discipline che si sta rimettendo in moto negli ultimi decenni, resta marcato in maniera differente rispetto a quello di un

⁴³ E. CRISPOLTI, L. M. BARBERO (a cura di), *IX Biennale Internazionale di Scultura Città di Carrara. Scultura, Architettura, Città* [catalogo della mostra], Electa, Milano, 1998.

⁴⁴ M. PUGLIESE, B. FERRIANI, V. TODOLÍ (a cura di), *Lucio Fontana. Ambienti/Environments*, [catalogo della mostra], Mousse Publishing, Milano, 2018.

⁴⁵ *Anselm Kiefer: i sette palazzi celesti. Hangar Bicocca* [catalogo della mostra], Editions du Regard, Paris, 2004.

⁴⁶ A. LISSONI (a cura di), *Tomás Saraceno: on space time foam* [catalogo della mostra], Fondazione HangarBicocca, Milano, 2012.

artista visivo o performativo. Molto spesso, infatti, per gli architetti un'installazione è solo un passo preliminare in un processo di progettazione in corso, ma alcune volte queste realizzazioni installative servono comunque a migliorare la comprensione dell'ambiente costruito, in special modo in un momento di crisi e incertezza che ha riaperto il dibattito sul ruolo dell'architettura, sui suoi fondamenti e sul suo significato. È, perciò, interessante notare come in architettura siano fiorite negli ultimi decenni forme spaziali dinamiche simili a soluzioni plastiche abitabili, in cui lo spazio è indagato “artisticamente” per essere non solo guardato ma messo alla prova e usato dal pubblico, come abbiamo visto nel caso di *Blur* di Diller + Scofidio (2002).

Molti sono gli architetti-artisti che hanno operato anche in Italia, poiché enorme impulso a questo tipo di produzione è arrivato chiaramente dalla Biennale di Venezia di Architettura, fin dalla sua prima edizione del 1980, con la realizzazione della *Strada Novissima*. Ma, come abbiamo già accennato, si possono trovare importanti esempi anche nell'ambito di un'altra manifestazione internazionale di lunga tradizione ospitata in Italia, la Triennale di Milano, che da sempre ha avuto un occhio di riguardo per le commistioni fra arte e architettura.

Se molto spesso faremo ricorso agli scritti degli artisti per comprendere alcune delle loro realizzazioni ambientali⁴⁷, non bisogna dimenticare che è possibile trovare interessanti spunti di riflessione anche negli scritti degli architetti e degli storici dell'architettura, poiché la letteratura di riferimento per l'installazione ambientale si è sviluppata anche all'interno degli studi propriamente architettonici, come dimostrano gli esempi internazionali di *Art and Architecture: A Place Between* di Jane Rendell, pubblicato nel 2006⁴⁸, e del volume sulle “installazioni degli architetti” curato da Sarah Bonnemaison e Ronit Eisenbach nel 2009⁴⁹.

Anche le riviste e i siti web specializzati in architettura hanno iniziato a interessarsi all'argomento, come nel caso di “Dezeen” («the world's most influential architecture, interiors and design magazine») e “ArchDaily” («the world's most visited architecture website») che hanno dedicato negli ultimi anni ampio spazio all'installazione ambientale, sviluppando apposite sezioni. A livello teorico un altro punto di riferimento è l'articolo di Ali John Pierre Artemel pubblicato su *Architizer Journal* il 22/08/13, intitolato *Is Installation Art Actually Architecture?*⁵⁰. Questa ibridazione fra le discipline è stata certificata anche da alcune pratiche laboratoriali, come quella

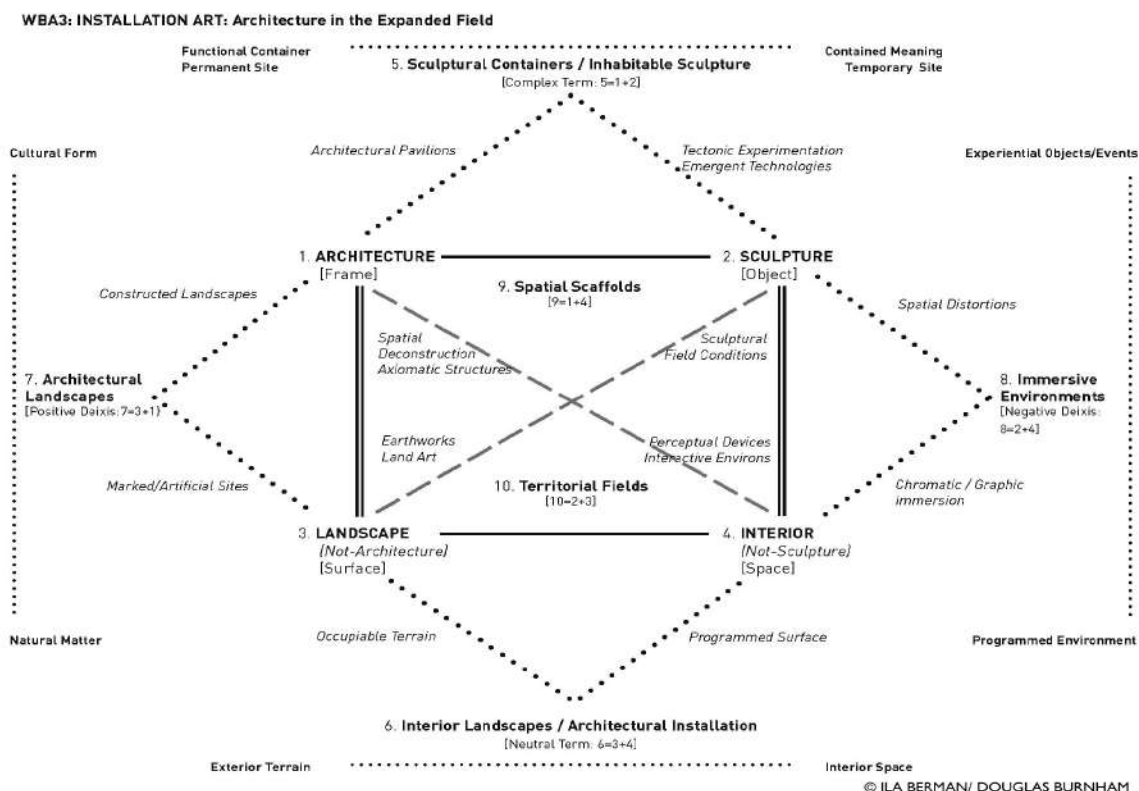
⁴⁷ Illuminanti sono, ad esempio, quelli di Gianni Colombo, artista che incontreremo più volte nel corso della tesi: G. COLOMBO, *Installazioni e passato remoto*, in L. RIGHI (a cura di), *Conservare l'arte contemporanea*, op. cit., pp. 157-164.

⁴⁸ J. RENDELL, *Art and Architecture: A Place Between*, I.B. Tauris, London, 2006.

⁴⁹ S. BONNEMAISON, R. EISENBACH (a cura di), *Installations by Architects. Experiments in Building and Design*, Princeton Architectural Press, New York, 2009. Qui vengono proposte circa cinquanta delle più significative installazioni realizzate da architetti dagli anni Ottanta: fra gli altri compaiono i nomi di Anderson Anderson, Philip Beesley, Diller + Scofidio, John Hejduk, Dan Hoffman e Kuth/Ranieri Architects.

⁵⁰ <https://architizer.com/blog/practice/details/is-installation-art-actually-architecture/>

condotta nel 2012 da un gruppo di architetti per conto del California College of the Arts e del Wattis Institute of Contemporary Art. Obiettivo era costruire un'installazione immersiva per la mostra “The Way Beyond Art 3: Architecture in the Expanded Field”⁵¹. Il lavoro di realizzazione pratica è stato preceduto da un'approfondita ricerca teorica, che ha portato alla definizione del diagramma qui in basso, una versione allargata del campo allargato della Krauss che deve essere considerato in continua espansione e non rimanere cristallizzato all'interno dei limiti della sua prima struttura geometrica.



Per quanto riguarda l'Italia, non si può non partire dal ruolo storico che le riviste di architettura (“Domus”, “Casabella” e “Lotus”, su tutte) hanno da sempre avuto per il dibattito interdisciplinare fra arte e architettura. Sulle loro pagine è sempre stato dato grande spazio all'arte contemporanea e alle sperimentazioni artistico-ambientali nello specifico.

A livello teorico, sono molte le pubblicazioni italiane di riferimento sul rapporto fra arte contemporanea e architettura, a partire da *Artscape* di Luca Galofaro, che, accettando l'assunto per cui il confine fra arte e architettura è sempre più sfocato, cerca di sintetizzare con il termine “artscape” l'idea di un intervento sul paesaggio mediato da un approccio artistico, poiché, negli

⁵¹ Per un approfondimento rimando al sito: <https://wba3.wordpress.com/>

ultimi anni «gli architetti hanno trovato nei modi di operare dell'arte uno stimolo capace di ridare forza alla loro disciplina sempre più autoriferita. Così il paesaggio, come già era successo nelle opere dei land-artist degli anni Settanta, è diventato un materiale con il quale ricostruire il territorio in cui vivere»⁵². Galofaro individua diversi modi in cui in un artscape si rapportano arte, architettura e paesaggio e a ognuno di essi dedica un capitolo. Nel primo capitolo (“Spazi da scoprire”) si parte dalle intuizioni di Gordon Matta-Clark, tra i primi artisti a rompere il confine tra arte e architettura, per analizzare il lavoro di alcuni architetti contemporanei che cercano di innescare un processo di coinvolgimento utilizzando gli strumenti dell'arte nel paesaggio. Il secondo capitolo (“Ridefinire lo spazio del territorio”) presenta alcuni esempi di progetti architettonici che interagiscono in modo inaspettato con il paesaggio, usando il lascito degli *earthworks* degli anni Sessanta e Settanta. Nel terzo capitolo (“Quando l'arte diventa paesaggio”) si mette in luce come spesso il valore di queste pratiche artistiche nel paesaggio non sia esclusivamente nell'opera d'arte, ma anche nel suo processo di costruzione ed organizzazione che definisce anch'esso il paesaggio, in una maniera capace di condizionare e influenzare l'osservatore, come nel caso di *Running Fence* di Christo: «*Artscape* significa cercare un nuovo dialogo con ogni tipo di paesaggio, significa allargare il campo d'azione, significa cercare un'architettura che diventi essa stessa paesaggio e definisca il campo d'azione» (p. 57). Il quarto capitolo (“Arte + Architettura + Contesto”) si confronta con gli spazi mentali capaci di generare un campo di reazioni emotive fra luogo, soggetto e artista: «L'*Artscape* è un pensiero che, attraverso un sistema di azioni e reazioni di diversa natura, si lega ad un luogo specifico. L'opera d'arte, così come l'oggetto, perde di significato in quanto costruzione del territorio, ma acquista valore perché ridefinisce uno spazio perduto ridiventando architettura» (p. 69). Il quinto capitolo (“Il paesaggio in trasformazione”) si focalizza su quegli interventi, come *Blur* di Diller + Scofidio, in cui quasi non esiste più differenza fra spazio dell'architettura e installazione artistica e che, grazie a questa caratteristica, danno forma a un'idea di spazio che coinvolge attivamente mente e corpo: «L'*Artscape* è il medium innovativo che può dislocare gli aspetti più convenzionali di una società e, allo stesso tempo, riorganizzarli. Perché ciò avvenga il paesaggio non va concepito come oggetto o scena, ma come sistema attivo direttamente collegato all'azione. L'*Artscape* enfatizza l'attività del progettare e l'effetto del costruire il paesaggio relazionandolo al tempo» (p. 85). Il sesto capitolo (“Programmare la superficie nel paesaggio contemporaneo”) si occupa di quelle pratiche con cui gli architetti ridisegnano il paesaggio artificiale: «L'*Artscape* diventa una forma ibrida che si sviluppa grazie al dialogo interposto di approcci diversi: un metodo più che una materia, in grado di creare nuovi paesaggi da vivere attraverso una manipolazione della superficie» (p. 95). La distinzione fra ciò che è naturale e ciò che è artificiale scompare anche in quelle opere d'arte affrontate nel settimo

⁵² L. GALOFARO, *Artscape*, op. cit., p. 7.

capitolo (“Quando l'arte definisce un sistema sociale”), come quelle di Olafur Eliasson, Carlos Garaicoa e Philippe Parreno. La conclusione (“Comprendere e costruire lo spazio fisico”) è affidata all'architetto Gianni Pettena, che abbiamo già citato e incontreremo in seguito parlando dell'Architettura Radicale.

Altri volumi di architetti e storici dell'architettura italiani da citare sono quelli che si occupano delle interrelazioni fra arte, architettura e paesaggio (sia naturale che urbano), fra cui vanno citati *in primis* gli studi di Renato Bocchi⁵³, oltre a quelli di Serena Francini sul rapporto fra arte e trasformazione urbana, di Alessandro Rocca e Francesca Tatarella sul concetto di architettura naturale e di Alberto Bertagna sui paesaggi “fatti ad arte”⁵⁴. Inoltre, nelle indagini sulle influenze reciproche fra spazio, arte e architettura, va segnalata l'attenzione particolare riservata alle variazioni dei *concept* espositivi e museali nel recente volume di Maddalena D'Alfonso⁵⁵. Per delineare un quadro di ciò che è accaduto al di fuori dell'ambito museale tradizionale in Europa rimando al volume di Michele Costanzo del 2007, che analizza i rapporti dialettici tra luogo, edificio espositivo e oggetto estetico⁵⁶.

Offrono importanti strumenti di lettura dell'arte installativa, pur non occupandosene nello specifico, anche alcuni volumi su forme particolari di progettazione architettonica e urbana come quelli di Anna Barbara sull'architettura sensoriale e sulla “time-based architecture”⁵⁷, e quello di Gianpaola Spirito sugli “in-between places”⁵⁸.

A livello pratico ha contribuito a questa ibridazione di linguaggi anche il lavoro di alcuni collettivi di architetti italiani che hanno espresso una critica radicale nei confronti della disciplina architettonica, forzando i limiti disciplinari fra architettura e arte e recuperando le istanze storiche sia delle neoavanguardie che degli artisti-architetti attivi negli anni Settanta. Fra questi Stalker, nato ufficialmente a Roma nel 1995, che pur rifiutando di condizionare il territorio con un segno permanente ha sempre optato per interventi precari e reversibili, e A12, attivo tra Milano e Genova dal 1993, che nelle sue realizzazioni temporanee ha sempre rifiutato fissità tipologica, asetticità

⁵³ R. BOCCHI, *Progettare lo spazio e il movimento. Scritti scelti di arte, architettura e paesaggio*, Gangemi, Roma, 2009.

⁵⁴ S. FRANCINI, *Progetto di paesaggio. Arte e città. Il rapporto tra interventi artistici e trasformazione dei luoghi urbani*, Firenze University Press, Firenze, 2013; A. ROCCA, *Architettura naturale*, 22publishing, Milano, 2007; F. TATARELLA, *Natural Architecture Now: New Projects from Outside the Boundaries of Design*, Princeton Architectural Press, New York, 2014; A. BERTAGNA (a cura di), *Paesaggi fatti ad arte*, Quodlibet, Macerata, 2010.

⁵⁵ M. D'ALFONSO, *Come lo spazio trasforma l'arte. Come l'arte trasforma lo spazio*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2016.

⁵⁶ M. COSTANZO, *Museo fuori dal museo. Nuovi luoghi e nuovi spazi per l'arte contemporanea*, FrancoAngeli, Milano, 2007.

⁵⁷ A. BARBARA, *Storie di architettura attraverso i sensi*, Postmedia, Milano, 2011; A. BARBARA, *Sensi, tempo e architettura. Spazi possibili per umani e non*, Postmedia, Milano, 2012.

⁵⁸ G. SPIRITO, *In-between places. Forme dello spazio relazionale dagli anni Sessanta a oggi*, Quodlibet, Macerata, 2015.

materica, funzionalità e univocità spaziale.

1.5 Studi sparsi da ricollegare: arte pubblica e altri approfondimenti

Anche se in questa sede non mi occuperò della cosiddetta “arte pubblica”, se non in maniera tangente, alcuni contributi italiani vanno segnalati per la loro rilevanza. Per una ricognizione generale sull'arte pubblica in Italia, ricordiamo *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, curato da Carlo Birrozzi e Marina Pugliese nel 2007⁵⁹, al cui interno uno dei contributi più interessanti per il nostro ambito di studi è quello di Alessandra Pioselli, la quale, a distanza di alcuni anni, svilupperà le sue riflessioni prima nella mostra “Fuori! Arte e spazio urbano 1968/1976” (Museo del Novecento, Milano, 2011) e poi nella pubblicazione *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi* del 2015⁶⁰. Altro volume sull'argomento è quello curato da Gabi Scardi nel 2011, con molti contributi interessanti da segnalare, a partire da quelli di Adriana Polveroni (*Necessità di relazione. Dall'Arte Ambientale all'arte pubblica*) e Francesco Tedeschi (*Oltre il monumento. La scultura urbana e il problema della collocazione di opere d'arte nello spazio pubblico*)⁶¹. Proprio Tedeschi, insieme a Elena Di Raddo, ha promosso uno dei più interessanti convegni sul tema della relazione fra arte contemporanea, ambiente pubblico e spazio urbano: “Arte diffusa: interventi, azioni, oggetti nello spazio pubblico” (Giornata di studi presso l'Università Cattolica di Milano, 17 ottobre 2011).

Tra i progetti espositivi più interessanti sul tema dell'arte pubblica va segnalato “Zone Artistiche Temporanee”, parte del “Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate XXI / XXII Edizione” del 2004, con tredici installazioni sparse nel centro urbano della cittadina in provincia di Varese⁶².

Per quanto riguarda altri aspetti degli studi italiani sull'installazione ambientale, abbiamo già citato i volumi che si occupano dell'installazione come “tecnica” (Bordini, Fabbri, Pugliese, Vettese). A questi dobbiamo aggiungere anche quello curato nel 2010 da Cristina Baldacci e Clarissa Ricci che cerca di rispondere alla necessità di un ripensamento, anche terminologico, delle tendenze scultoree contemporanee⁶³. Sono poi diversi gli approfondimenti specifici, che spesso

⁵⁹ C. BIRROZZI, M. PUGLIESE (a cura di), *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, Bruno Mondadori, Milano, 2007.

⁶⁰ A. PIOSELLI, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan & Levi, Monza, 2015.

⁶¹ G. SCARDI (a cura di), *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale*, Umberto Allemandi & C., Torino, 2011.

⁶² Z. A. T. *Zone Artistiche Temporanee. Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate XXI / XXII Edizione* [catalogo della mostra], Nomos Edizioni, Busto Arsizio (VA), 2004.

⁶³ C. BALDACCI, C. RICCI (a cura di), *Quando è scultura*, et al., Milano, 2010.

fanno parte di pubblicazioni di argomento più ampio: si va dalle riletture storiche di Gianni Contessi sui pittori-architetti⁶⁴, alle letture multidisciplinari di Giuliana Bruno⁶⁵. Per quanto riguarda un approccio critico ai modelli espositivi contemporanei, che vanno a modificare la fruizione tradizionale del museo trasformandolo in un laboratorio, va citato, invece, il volume del 2004 di Federico Ferrari⁶⁶. Fra le ricognizioni generali sull'arte italiana del dopoguerra, la più attenta allo sviluppo dell'arte ambientale è, come detto, quella di Adachiara Zevi, ma altre pubblicazioni italiane di ampio respiro dedicate all'arte attuale si occupano anche di installazioni, come quella di Pier Paolo Pancotto del 2013 che offre un approfondimento specifico sulla tematica “arte e spazio”⁶⁷.

Eppure, alcune delle chiavi di lettura più interessanti sul tema derivano da quelle pubblicazioni di taglio “trasversale” che, pur non occupandosi specificatamente di installazioni ambientali, illuminano più volte sull'argomento come quella di Anna Detheridge del 2012 o di Emanuele Quinz del 2014, entrambe già citate.

1.6 Gli studi sulle collezioni italiane di arte ambientale

Uno degli argomenti cardine delle riflessioni degli studiosi italiani è il rapporto fra l'arte contemporanea e il paesaggio italiano, non solo urbano ma anche naturale. Nel delineare questo rapporto, per quanto riguarda lo specifico delle installazioni ambientali, sono fondamentali anche le intuizioni degli architetti, come abbiamo visto con Luca Galofaro⁶⁸. A proposito di arte e natura, arte nel paesaggio e nei giardini, i volumi italiani di riferimento sono quelli curati da Marco Scotini e Laura Vecere nel 2006, e da Marinella Mandelli e Laura Pirovano nel 2010⁶⁹. Messe insieme queste pubblicazioni offrono una prima panoramica di progetti artistico-architettonici presenti nel paesaggio italiano, di cui procederemo a una mappatura specifica più avanti, aggiornando il lavoro

⁶⁴ G. CONTESSI, *Architetti-pittori e pittori-architetti. Da Giotto all'età contemporanea*, Dedalo, Bari, 1985.

⁶⁵ G. BRUNO, *Pubbliche intimità. Architettura e arti visive*, Bruno Mondadori, Milano, 2009.

⁶⁶ F. FERRARI, *Lo spazio critico. Note per una decostruzione dell'istituzione museale*, Luca Sossella Editore, Roma, 2004. Il volume si conclude con una serie di interessanti contributi sul concetto di spazio redatti da Johannes Cladders, Rosalind Krauss, Federico Nicolao, Hans Ulrich Obrist, Giulio Paolini, Claudio Parmiggiani e Harald Szeemann.

⁶⁷ P. P. PANCOTTO, *Arte contemporanea: il nuovo millennio*, Carocci, Roma, 2013. Per una panoramica generale sui giovani artisti italiani, dei quali molti si occupano di installazioni, rimando a: L. PRATESI, *New Italian art: l'arte contemporanea italiana delle ultime generazioni*, Castelveccchi, Roma, 2012.

⁶⁸ Per una ricognizione storica sul tema del paesaggio segnalò anche: M. VITTA, *Il paesaggio. Una storia fra natura e architettura*, Einaudi, Torino, 2005.

⁶⁹ M. SCOTINI, L. VECERE (a cura di), *Dopopaesaggio. Spazio sociale e ambiente naturale nell'arte contemporanea*, TRA ART, Firenze, 2006; M. MANDELLI, L. PIROVANO (a cura di), *VerDeSign: percorsi e riflessioni fra arte e paesaggio*, FrancoAngeli, Milano, 2010.

iniziato nel 1997 da Roberto Lambarelli e Daniela Bigi per il numero speciale di “Arte e critica” dedicato ai parchi-museo di scultura in Italia⁷⁰.

Negli ultimi decenni abbiamo assistito al proliferare di progetti in cui opere di artisti italiani e internazionali sono state messe in relazione diretta con il paesaggio italiano (naturale e urbano). Si tratta di opere che nascono non solo da commissioni pubbliche, ma anche e soprattutto dall'iniziativa di collezionisti privati, grazie a cui, a partire dagli anni Ottanta, si sono sviluppate importantissime collezioni di arte ambientale di assoluto livello internazionale, iniziando da quella di Giuliano Gori nella “Fattoria di Celle” presso Santomato (Pistoia) avviata nel 1982 e ampiamente studiata già all'inizio degli anni Novanta⁷¹. Nella mancanza di uno studio che affronti questo fenomeno nel suo complesso, propongo qui una prima mappatura di queste collezioni di installazioni ambientali sparse per tutto il territorio italiano. Nell'iniziale lavoro di censimento di opere spesso difficili da “praticare” dal vivo, sono risultati fondamentali gli studi, che citerò di volta in volta più avanti, sulle collezioni italiane d'arte ambientale, sui parchi di sculture che ospitano installazioni, sui giardini d'artista e sui progetti di arte natura presenti in Italia.

Per impostare una fondata discussione teorica sull'installazione ambientale in Italia è più facile partire da questi contributi particolari che riguardano le opere in questione, analizzate nel loro contesto originale di realizzazione, piuttosto che riferirsi a contributi più generali, come in ambito anglosassone. A partire dai testi qui citati è stato, infatti, possibile costruire una piccola storia dell'installazione ambientale in Italia, dal primo Novecento agli anni Settanta. Questo lavoro di sintesi (Terza Parte della tesi) ha preparato il terreno allo studio approfondito dell'installazione ambientale in Italia negli ultimi quarant'anni (Quarta Parte della tesi), in cui tutti questi contributi storico-critici, messi insieme e confrontati fra loro, hanno costituito il punto di riferimento per definire un repertorio di opere e artisti italiani, su cui si potranno focalizzare tutti gli studi successivi sull'installazione ambientale italiana, in particolar modo quella che più avanti definisco come “praticabile”.

⁷⁰ R. LAMBARELLI, D. BIGI (a cura di), “I Parchi-Museo di Scultura in Italia”, *Arte e critica* (numero speciale), n. 14, 1997. Appendice a questo lavoro è l'articolo sulla scultura all'aperto pubblicato dalla Bigi nel numero seguente della rivista.

⁷¹ *Arte Ambientale. La Collezione Gori nella Fattoria di Celle*, Umberto Allemandi & C., Torino, 1993.

SECONDA PARTE: L'INSTALLAZIONE AMBIENTALE ALLA BIENNALE DI VENEZIA



D. Graham *Public Space/Two Audiences*
(“Ambiente/Arte”, Biennale di Venezia 1976)



M. Sosnowska modello progettuale per *Antechamber*
(Para-Padiglione, Biennale di Venezia 2011)

CAPITOLO I: DA “AMBIENTE/ARTE” AI “PARAPADIGLIONI” (1976-2011)

Per quanto riguarda l'evoluzione dell'installazione ambientale in Italia l'istituzione culturale principale a cui riferirsi non può che essere la Biennale di Venezia. Capostipite delle grandi rassegne internazionali, definite anche mostre perenni, e punto di riferimento per la rapida proliferazione del fenomeno “biennale” a livello globale, la Biennale di Venezia funge da sempre come lente d'ingrandimento e specchio delle pratiche artistiche internazionali, e può essere letta come una “zona di condensazione” dell'arte globale, per dirla con Federica Martini¹. Se, in generale, è innegabile il contributo che l'attività di questo ente ha dato alla ricerca artistica e al dibattito critico, imponendo un confronto tra il contesto italiano e quello internazionale, per quanto riguarda il nostro campo di studio specifico basterà notare la crescita esponenziale del numero di artisti e architetti che nelle edizioni degli ultimi quarant'anni dell'Esposizione Internazionale di Venezia (sia relativa alle arti visive che all'architettura) si sono affidati a interventi artistico-architettonici per comprendere l'espansione dell'installazione ambientale nella scena artistica globalizzata.

Nello specifico il mio approfondimento si rivolge a quelle installazioni ambientali che sono state realizzate per la Biennale di Venezia dall'edizione del 1976 a quella del 2011. La scelta di queste due date non è casuale: partendo dalla mostra “Ambiente/Arte”, curata da Germano Celant nel 1976, e arrivando ai cosiddetti *Para-Padiglioni*, voluti da Bice Curiger per la Biennale 2011, è possibile delineare un percorso che va dai primi passi della vera e propria *installation art* alla sua consacrazione a livello globale. Sono queste due edizioni della rassegna veneziana, riferimenti imprescindibili per uno studio sullo sviluppo e la diffusione dell'installazione ambientale in Italia, a porsi come punti di demarcazione temporale per questa parte della ricerca dedicata alla Biennale.

1. B76: la “nuova” Biennale fra arte, ambiente e partecipazione sociale

Anche se in Italia, come vedremo, possiamo trovare chiari esempi di interventi artistici a dimensione ambientale già a partire dalla fine degli anni Quaranta, un punto di svolta nel delineare lo sviluppo dell'installazione ambientale è rappresentato da un'edizione della Biennale di Venezia, la XXXVII, intitolata “Ambiente Partecipazione Strutture culturali” e diretta da Vittorio Gregotti sotto

¹ F. MARTINI, V. MARTINI, *Just Another Exhibition. Storie e politiche delle biennali*, Postmedia, Milano, 2011, p. 11.

la presidenza di Carlo Ripa di Meana (18 luglio – 10 ottobre 1976). L'importanza di questa Biennale è sottolineata anche da De Oliveira, Oxley e Petry nel loro volume del 1994, ribadendo come questa edizione, già a partire dal suo suggestivo titolo, portò alla ribalta internazionale la pratica dell'installazione facendola uscire da quel ristretto giro di gallerie che a essa si erano dedicate fin dai primi anni Settanta, come De Appel ad Amsterdam. Questa edizione è la prima in cui alle “arti visive” si affianca ufficialmente anche l’“architettura”, entrambe riunite in un unico settore di cui l'architetto Gregotti è, appunto, il direttore. Una scelta del genere è inquadrabile nella volontà del consiglio direttivo, presieduto dal 1974 al 1978 da Carlo Ripa di Meana (1929-2018), di riformare l'intero impianto della Biennale per rimettere in discussione i rapporti ormai fossilizzati fra i diversi settori e dare origine a dei progetti interdisciplinari capaci d'inquadrare il fenomeno artistico in un contesto più ampio².

In connessione con questa volontà di apertura interdisciplinare va letta la scelta di Gregotti di dedicare B76 al tema “arte e ambiente”, proseguendo la tendenza iniziata con la Biennale del 1970 di proporre un tema unificante per tutte le diverse manifestazioni dell'evento, ma facendolo in maniera molto più strutturata rispetto a prima³. In questo caso viene affrontato il rapporto che lega l'arte all'ambiente, ma anche alla partecipazione sociale e alle strutture culturali, non solo nei vari padiglioni nazionali, ma anche attraverso una serie di eventi (ospitati in diverse sedi sparse per la città) che riconsiderano e allargano i campi disciplinari di applicazione delle pratiche artistiche aprendole al design, all'architettura, al disegno del territorio. Fra questa serie di mostre la più importante per la mia ricerca è “Ambiente/Arte”, un'esposizione storico-introductiva curata da Germano Celant nel Padiglione Centrale dei Giardini, in cui si delinea l'impegno ambientale della ricerca artistica novecentesca, con un percorso che parte dal futurismo e dalle altre avanguardie storiche e arriva al secondo dopoguerra, concludendosi con una rassegna di opere ambientali *site-specific* progettate da tredici artisti contemporanei, tra i più impegnati su questo tema. Come afferma Vittoria Martini: «Pur presentandosi come una mostra storica che seguiva un andamento cronologico, “Ambiente/Arte” rompeva definitivamente qualsiasi legame con la tradizione espositiva del passato della Biennale»⁴. L'influenza internazionale di questa mostra è testimoniata

² Per una ricostruzione completa dell'operato di Ripa di Meana alla presidenza della Biennale rimando al ricco apparato documentario e fotografico presente in: *Cronache della nuova Biennale. 1974-1978*, Electa, Milano, 1978. Qui compare anche un interessante dialogo tra Ripa di Meana e Alberto Moravia, intitolato “Nata dalla contestazione”, in cui si sottolinea come le istanze riformiste della “nuova” Biennale avessero accolto in parte le critiche sessantottine. Per uno sguardo generale sugli eventi della Biennale fra 1968 e 1974 rimando a: V. MARTINI, *Come la Biennale di Venezia ha istituzionalizzato il Sessantotto*, in C. CASERO, E. DI RADDIO, F. GALLO (a cura di), *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, Postmedia, Milano, 2017, pp. 207-212.

³ L'abbreviazione B76 (con il relativo logo in cui all'interno della lettera B compare il Leone di San Marco) è utilizzata anche sulla copertina del *Catalogo generale*, la cui immagine grafica, così come quella di tutta la Biennale, era affidata a Clino Castelli, Pierluigi Cerri e Sandro Zen.

⁴ F. MARTINI, V. MARTINI, *Just Another Exhibition*, op. cit., p. 59. Nel capitolo intitolato “L'evoluzione di un

dal fatto che lo specifico catalogo, pubblicato nel 1977, è riportato in tutte le bibliografie dei più importanti testi antologici a livello internazionale sull'*installation art* citati in precedenza.

1.1 La presidenza di Ripa di Meana

Leggendo la presentazione che il presidente Carlo Ripa di Meana scrive per il *Catalogo generale* della Biennale di Venezia del 1976 è subito chiaro come questa edizione voglia marcare una differenza netta rispetto alle precedenti. La proposta culturale è molto ampia poiché, oltre alle solite partecipazioni nazionali, vengono realizzate altre dieci mostre storico-critiche, ospitate anche in spazi espositivi esterni rispetto a quelli canonici per la Biennale. Questa relazione contestuale con la città storica rientra fra gli obiettivi della riforma dell'Ente Autonomo della Biennale di Venezia che vede come primo presidente della “nuova” Biennale proprio Ripa di Meana, il quale orgogliosamente afferma: «Da Venezia è venuta una proposta di tendenza: Biennale aperta, progettuale e permanente. È accaduto che questa esperienza così marcata, questo giusto *luogo dell'eccesso* ha liberato una forte conflittualità, una polemica incessante che rivendichiamo come creativa, non circoscritta al solo ring della critica e degli autori ma capace di scuotere l'opinione pubblica più lontana fino a farne, come è stato scritto *le premier symptôme*»⁵. In questo modo l'ente, come sottolinea Francesca Zanella, «affronta un indubbio onere, non solo organizzativo ed economico, per sostenere un'articolazione di rassegne che “invadono” le strutture della città, ma si fa carico anche di un considerevole impegno critico per affrontare temi della ricerca storica per i quali, in questi anni, si inizia a richiedere una riflessione all'interno di un territorio che si è arricchito di contributi»⁶.

La dura contestazione alla “Biennale dei padroni” nel giugno 1968, in cui c'erano state cariche della polizia contro studenti e artisti contestatori (su tutti Emilio Vedova), aveva lasciato crepe evidenti, mettendo in chiaro come fosse necessario un aggiornamento del vecchio organismo imbalsamato in un modello espositivo superato. Già dal 1969 si iniziò a lavorare a una necessaria idea di rinnovamento per le successive edizioni: si chiuse l'ufficio vendite e si decise di non

modello espositivo. La Biennale di Venezia come entità nel tempo” a firma di Vittoria Martini (pp. 41-66), la studiosa riprende la sua precedente tesi di dottorato: V. MARTINI, *Biennale di Venezia 1968-1978: la rivoluzione incompiuta*, Tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'architettura e della città, scienze delle arti, restauro (XXII ciclo). Relatore Prof. Carlos Basualdo. Università Ca' Foscari, Venezia. Anno accademico 2010/2011.

⁵ C. RIPA DI MEANA, *Presentazione*, in *B76. La Biennale di Venezia. Settore arti visive e architettura. Catalogo generale. Ambiente Partecipazione Strutture culturali* [catalogo della mostra], Edizioni “La Biennale di Venezia”, Venezia, 1976 (2 voll.), vol. I, p. 9.

⁶ F. ZANELLA, *Esporsi. Architetti, artisti e critici a confronto in Italia negli anni Settanta*, Scripta, Verona, 2012, p. 116.

assegnare più i premi, che torneranno ad essere assegnati solo nel 1986 su decisione di Maurizio Calvesi. Nel dicembre 1969 la Biennale convocò i commissari dei paesi proprietari dei padiglioni per collaborare allo scambio di idee per il programma dell'edizione del 1970. Secondo Vittoria Martini, «coinvolgere i commissari stranieri nella discussione era un segnale di apertura importante verso la volontà di superamento dei limiti strutturali congeniti dell'istituzione»⁷. Fu durante quella riunione che, per cercare di combattere la dispersività delle varie proposte nazionali e raggiungere una coerenza di fondo per tutto l'evento (ormai diventato una “mostra di mostre”), nacque la proposta di conferire un tema unificante all'esposizione centrale, un tema “largo ed elastico” al quale avrebbero dovuto aderire anche le partecipazioni nazionali. Ma, nonostante gli sforzi, la Biennale si trovò nell'impossibilità d'imporre questo tema a cui attenersi e si limitò a suggerirlo. Dunque la scelta di un tema generale applicato alle edizioni del 1970 e del 1972 non risolse la gravissima crisi istituzionale e d'identità della Biennale, impossibile da dipanare senza un radicale cambiamento del suo statuto, fermo a una legge del periodo fascista⁸.

Il nuovo ordinamento dell'ente autonomo “La Biennale di Venezia” venne approvato dal Parlamento italiano solo il 26 luglio 1973 con la legge n. 438 in cui, fin dall'Articolo 1, si accoglievano dichiaratamente le istanze della contestazione sessantottina: «L'ente ha personalità giuridica di diritto pubblico e sede in Venezia. Esso è istituto di cultura democraticamente organizzato e ha lo scopo, assicurando piena libertà di idee e di forme espressive, di promuovere attività permanenti e di organizzare manifestazioni internazionali inerenti la documentazione, la conoscenza, la critica, la ricerca e la sperimentazione nel campo delle arti. L'ente agevola la partecipazione di ogni ceto sociale alla vita artistica e culturale e può organizzare e gestire manifestazioni in collaborazione con enti e con istituti italiani e stranieri. L'ente favorisce altresì la circolazione del patrimonio conservativo della Biennale presso istituzioni e associazioni culturali, scuole e università»⁹.

Il nuovo ordinamento garantiva finalmente una Biennale “aperta e progettuale”, fondata sulla sperimentazione metodologica, grazie anche all'abolizione nominale dei diversi Festival a essa

⁷ F. MARTINI, V. MARTINI, *Just Another Exhibition*, op. cit., p. 49.

⁸ Vittoria Martini propone il confronto fra la Biennale del 1972 (che aveva come tema “Opera o comportamento”) e l'edizione di Documenta 5 dello stesso anno: «Quell'anno a Kassel la mostra era stata affidata a un commissario unico, Harald Szeemann, che decise di abbandonare il criterio internazionale di una selezione di opere che si basasse sulla loro qualità e rilevanza, per una che dipendeva da un tema generale da lui formulato. Il tema a Documenta era diventato un vero e proprio argomento di ricerca, mentre a Venezia sembrava essere servito soltanto a dare un'idea di coerenza alla mostra, ma la ricerca era assente» (F. MARTINI, V. MARTINI, *Just Another Exhibition*, op. cit., p. 50). Tanto che Gillo Dorfles parlando della Biennale del 1972, scriveva: «Non esiste un vero filo conduttore nella Biennale; la contrapposizione “opera e comportamento” è solo uno slogan di comodo» (G. DORFLES, *Inviato alla Biennale. Venezia: 1949-2009*, Libri Scheiwiller, Milano, 2010, p. 379).

⁹ La legge che sancisce il nuovo ordinamento viene pubblicata dalla stessa Biennale di Venezia in un opuscolo che apre la serie di pubblicazioni della collana “La Biennale di Venezia/Documenti”, operazione che contraddistingue il periodo di presidenza di Ripa di Meana. Sempre in questa collana verrà ristampato nel 1977 con l'aggiunta delle modifiche introdotte nell'ordinamento dalla Legge 13 giugno 1977, n. 324.

collegati (arte, cinema, teatro, musica). Eppure bisognò aspettare molti mesi perché la macchina della nuova Biennale si mettesse in moto. Solo nel marzo del 1974 tutti e diciotto i membri del nuovo Consiglio direttivo – una vera e propria “lottizzazione”, come la definisce Enzo Di Martino¹⁰ – vengono nominati dai vari partiti politici. Durante la seduta d'insediamento del Consiglio direttivo (20 marzo 1974), Carlo Ripa di Meana, socialista, viene eletto presidente, mentre dieci giorni più tardi Floris Luigi Ammannati, democristiano ed ex soprintendente al Teatro La Fenice, viene nominato segretario generale. Ma è solo il 18 maggio 1974 che si tiene la prima riunione pubblica del Consiglio direttivo in cui s'inizia a redigere un piano di massima per l'attività del quadriennio di nomina¹¹. Il 25 giugno il Consiglio direttivo all'unanimità nomina i direttori di settore, che erano stati ridotti a tre: Vittorio Gregotti per il settore “Arti visive e Architettura”, Giacomo Gambetti per il settore “Cinema e Spettacolo Televisivo” e Luca Ronconi per il settore “Teatro e Musica”. E, alla fine, il 12 luglio 1974 viene finalmente approvato all'unanimità dal Consiglio direttivo un piano quadriennale di massima delle attività e delle manifestazioni dal 1974 al 1977.

L'idea era quella d'impostare il lavoro di ogni settore secondo una metodologia per progetti, ma essendo già piena estate, il settore Arti visive e Architettura non aveva evidentemente più tempo per organizzare l'edizione della Biennale prevista per il 1974. Ripa di Meana propose una formula particolare per risolvere la questione. Dato che la nuova Biennale aveva preso il via con forti connotati politici, il Consiglio direttivo non poteva ignorare i drammatici fatti cileni di quei mesi successivi al colpo di stato del generale Augusto Pinochet, che l'11 settembre 1973 aveva rovesciato il governo del socialista Salvador Allende, nonché gli attentati neofascisti a Piazza della Loggia a Brescia e sul treno *Italicus* (28 maggio e 4 agosto 1974). Con una decisione clamorosa, anche dettata realisticamente dai ritardi nelle nomine, si decise di dedicare l'intera edizione della Biennale del 1974 al Cile (e all'antifascismo, in generale) con manifestazioni artistico-politiche diffuse in città anziché organizzate nella classica sede dei Giardini di Castello. Il 31 agosto 1974 il Consiglio direttivo approvò il programma generale di queste manifestazioni che si tennero fra ottobre e novembre. Per l'inaugurazione del 5 ottobre a Palazzo Ducale venne invitata anche Ortensia Allende, vedova del presidente assassinato durante il colpo di stato di Pinochet, e fu organizzato un convegno internazionale di testimonianze sul fascismo. Fu una Biennale particolare a cui non venne nemmeno assegnato il numero romano progressivo di ogni edizione. Non fu neanche stampato il catalogo, che fu sostituito da una serie di fascicoli scritti a macchina e raccolti sotto il titolo *Per una cultura democratica e antifascista*¹².

¹⁰ E. DI MARTINO, *La Biennale di Venezia 1895-2013. Arti visive, Architettura, Cinema, Danza, Musica, Teatro*, Papiro Art, Torino, 2013, p. 69.

¹¹ Nello specifico si veda il verbale conservato presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (di seguito ASAC), b. 4311 – fascicolo “I^ R.P. C.D. 18-19/5/74 (I parte)” (ultima consultazione: 21 luglio 2016).

¹² Non dimentichiamo che subito dopo il colpo di stato in Cile, il segretario del Partito Comunista Italiano Enrico

Fra le manifestazioni più interessanti del 1974 va ricordata la performance-spettacolo *Che cosa è il Fascismo* di Fabio Mauri, realizzata con la Compagnia del Teatro Universitario di Ca' Foscari in un tendone a Campo San Polo. Si trattava di un'“azione ideologica”, già presentata a Roma nel 1971, basata sulla ricostruzione di una cerimonia di *ludi juveniles* d'epoca fascista. In uno scenario essenziale in cui campeggiava, al centro, un grande tappeto rettangolare recante il simbolo della svastica nazista, l'apparente normalità degli eventi e la presenza di simboli negativi (come la scritta “THE END” sullo schermo bianco alle spalle del podio di comando) doveva, secondo Mauri, generare nello spettatore un senso di inquietudine progressiva, destinato all'individuazione e alla messa al bando delle false ideologie.

Per evitare altri ritardi, nella stessa estate del 1974 si lavora parallelamente già per la Biennale successiva, tanto che il 31 luglio viene fissato il primo incontro, dopo oltre due anni, con i rappresentanti dei paesi stranieri per iniziare a delineare con largo anticipo l'edizione del 1976. Il 30 agosto 1974, durante la decima riunione del Consiglio direttivo, Gregotti si proietta già al biennio 1975-76 ma senza tralasciare questioni più generali: «È dell'opinione che il problema non sia di pensare a pubblici nuovi, ma di pensare in termini di nuova cultura, che deve nascere da un rapporto dialettico diverso, più ampio»¹³. Come abbiamo visto, questa apertura culturale viene avallata anche dal settore Teatro che, dopo Mauri a Campo San Polo, nel novembre 1974 decide di portare il teatro in altri tre luoghi della città: il Petrolchimico di Marghera, gli ex Cantieri Navali della Giudecca e il Tendone di Piazzale Candiani a Mestre. Per l'occasione la Cooperativa “Teatroggi” di Roma fu invitata a lavorare sulla riscrittura di Giorgio Manganelli dell'*Otello* di Shakespeare, per la regia di Gianni Serra¹⁴.

Nel 1975 il discorso di allargamento partecipativo proseguì, come risulta evidente dalle scelte del settore Arti visive e del settore Teatro che allargarono anche l'ambito territoriale degli eventi, secondo quella logica di “decentramento culturale” che informerà tutto il quadriennio della presidenza di Ripa di Meana, dando vita a una politica di recupero degli spazi urbani dismessi e d'integrazione di spazi pubblici. Due lettere dello stesso Ripa di Meana ai tre direttori di settore sono interessanti per capire questo nuovo intento progettuale. Nella prima (21 settembre 1974), il presidente stende un decalogo per «precisare il più possibile l'area di responsabilità dei Direttori di settore in rapporto con lo svolgimento del lavoro di preparazione e di gestione delle manifestazioni affidato agli uffici dell'ente». Nella seconda (7 febbraio 1975) richiede a tutti e tre i direttore di settore una presenza settimanale a Venezia per poter discutere in maniera prolifica delle prospettive

Berlinguer aveva iniziato a proporre la linea del “compromesso storico”, con l'obiettivo di creare un governo che raccogliesse le forze popolari democratiche e antifasciste.

¹³ ASAC, b. 4392 – fascicolo “X riunione del consiglio direttivo – 30 agosto”.

¹⁴ Cfr. B. BINI, L. MAMPRIN, L. PERISSINOTTO, *Fabbrica quartiere teatro: Otello a Marghera, Gruppo Permanente di lavoro per i rapporti con la scuola*, Edizioni “La Biennale di Venezia”, Venezia, 1975.

della Biennale 1975-76¹⁵. Dunque, per tutto il 1975 Ripa di Meana e Gregotti lavorano già su B76, viaggiando molto, ma cercano anche di dare attuazione alle indicazioni contenute nel nuovo statuto, dove si parlava di attività permanenti sul territorio¹⁶. Il nuovo ruolo dell'ente come istituto pubblico di cultura imponeva di uscire dalle cerchie degli addetti ai lavori: risultato fu un vasto programma d'iniziativa, raccolte sotto il titolo *La Biennale: un laboratorio internazionale*, il cui programma venne approvato dal Consiglio direttivo il 16 gennaio 1975, con manifestazioni da maggio a dicembre, anche se quelle più importanti furono concentrate fra settembre e ottobre 1975. La scelta di raccogliere le diverse iniziative sotto il titolo “un laboratorio internazionale” era dovuta al fatto che alle manifestazioni si accompagnava un lavoro di dibattito, sperimentazione e ricerca, aperto a critici e pubblico.

In particolar modo le iniziative del settore Teatro realizzarono a pieno il senso di apertura della nuova Biennale, tanto che al pubblico fu data la possibilità anche di assistere gratuitamente alle prove degli spettacoli, per lo più realizzate in spazi insoliti e anche in alcuni “campi” della città, come già nel 1974. A questo proposito il regista Luca Ronconi (1933-2015) e i membri della commissione Teatro (Renzo Tian, Gerardo Guerrieri, Gian Renzo Morteo, Mario Raimondo, Bernardo Dort) impostarono un grande lavoro di ricerca (visita di vari festival internazionali, documentazione sul lavoro delle compagnie, raccolta di materiali informativi sugli spettacoli)¹⁷.

All'ASAC è conservata una fitta corrispondenza dell'ufficio di Ronconi con le diverse compagnie invitate per la definizione degli spettacoli/laboratori e dei relativi contratti (fittissima quella con Jerzy Grotowski per il 1975, ad esempio), nonché con gli uffici tecnici per l'organizzazione pratica degli spettacoli (richiesta materiali scenici, allestimento, ecc...) e i proprietari degli spazi scelti per ospitarli¹⁸. Ed è interessante, per capire come stava lavorando in maniera organica il settore Teatro, scoprire fra queste lettere quella che il segretario Paolo Radaelli invia a Carmelo Bene il 3 aprile

¹⁵ Entrambe le lettere sono conservate in: ASAC, fondo storico settore teatro, b. 076 – fascicolo “Presidente”. Stesso clima collaborativo compare dalle lettere di Luigi Floris Ammannati ai direttori di settore, come quella indirizzata a Ronconi (11 marzo 1975) in cui il segretario generale chiede a Ronconi un incontro per coordinare il lavoro del settore teatro «in uno spirito di ampia e cordiale collaborazione» (ASAC, fondo storico settore teatro, b. 076 – fascicolo “Segretario Generale”).

¹⁶ ASAC, b. 3026 – fascicolo 163: *Settore Arti Visive – Memoria Attività 1975*.

¹⁷ Luca Ronconi (1933-2015), nato a Susa (Tunisia), si diploma all'Accademia d'Arte Drammatica di Roma nel 1953 ed esordisce come attore in *Tre quarti di luna* di Luigi Squarzina. Attore in spettacoli di Orazio Costa, Giorgio De Lullo e Michelangelo Antonioni, inizia nel 1963 a lavorare come regista con la compagnia di Corrado Pani e Gianmaria Volontè. A portarlo al successo internazionale è la straordinaria e fortunatissima messa in scena dell'*Orlando Furioso* di Ariosto, nella riduzione elaborata da Edoardo Sanguineti (prima rappresentazione il 4 luglio 1969 nella Chiesa di San Niccolò di Spoleto, in occasione del Festival dei Due Mondi). La nomina a direttore del settore Teatro alla Biennale di Venezia è la prima di una lunga serie di nomine istituzionali che riceverà nei decenni successivi.

¹⁸ ASAC, fondo storico settore teatro, b. 076 – fascicolo “Censimento luoghi teatrali”: documento manoscritto che presenta un censimento di possibili “luoghi teatrali”, anche non convenzionali, nel centro storico e in terraferma da utilizzare per le manifestazioni del 1975. A questi “appunti di lavoro” va aggiunta una grande mole di documenti per gli uffici amministrativi (preventivi, consuntivi, incassi, saldo spese effettuate per affitti, compagnie, maestranze, ecc.) tutti sempre conservati all'ASAC.

1975. Qui Radaelli comunica a Bene che, su decisione di Ronconi, il suo spettacolo non sarà inserito nelle manifestazioni di quell'anno: «Questo perché, come tu sai, la rinnovata Biennale tende a progettare la sua programmazione e, non come si faceva una volta, a presentare in “anteprima” gli spettacoli anche se sono interessanti dal punto di vista culturale e qualitativo»¹⁹.

Fra le manifestazioni più importanti del settore Teatro per il 1975 vanno ricordati gli spettacoli del Living Theatre, che trasformarono in spazio scenico Piazza San Marco, l'ex chiesa di San Leonardo e il campo antistante, e *Apocalypsis cum figuris* di Jerzy Grotowski, allestito nell'isola di San Giacomo in Paludo. La scelta di accostare questi due grandi nomi dell'avanguardia teatrale internazionale non è casuale poiché sia Grotowski che il Living, pur attraverso metodi diversi, erano entrambi giunti al superamento del teatro come spettacolo, per focalizzarsi su delle realizzazioni che avessero come fine un mutamento sociale nel pubblico.

Il Living era già stato invitato alla Biennale Teatro del 1965 dove, al Teatro La Perla del Lido, aveva presentato in anteprima assoluta *Frankenstein* (vietato ai minori di 18 anni, come indicato sulla locandina). Per il 1975 la compagnia di Julian Beck e Judith Malina presentò *La trilogia: L'Eredità di Caino*. La prima parte, *Sei atti pubblici per tramutare la violenza in concordia*, fu presentata a Piazza San Marco, come uno spettacolo itinerante, in cui vari punti della piazza e di alcune calli circostanti furono trasformati nelle varie “case” dove si svolgeva l'azione, come ad esempio la “Casa della Morte” al Palazzo della Borsa in Calle Larga XXII marzo. Le altre due parti della trilogia (*Sette meditazioni sul sadomasochismo politico* e *La torre del Denaro*) furono messi in scena nel Campo e nella Chiesa di San Lorenzo.

Nonostante la risonanza delle azioni del Living, a detta dello stesso Ronconi, il cuore di tutto il ciclo di manifestazioni fu, però, il “Progetto speciale Jerzy Grotowski”, articolato in una serie di stage e incontri fra i membri del suo Teatr Laboratorium di Wroclaw in Polonia e il pubblico veneziano, che poté anche assistere alla messa in scena dell'ultimo spettacolo realizzato da Grotowski prima della sua decisione di smettere con la produzione teatrale. *Apocalypsis cum figuris*, che aveva debuttato nel 1969 a Wroclaw, trasformò l'Isola di San Giacomo in Paludo in una sorta di *Isola dei morti* alla Arnold Böcklin, spazio perfetto per rappresentare un'apocalisse “povera” in cui a citazioni bibliche si accompagnavano rimandi ad autori diversi come Fëdor Dostoevskij, T. S. Eliot e Simone Weil.

Tornando all'ex chiesa di San Lorenzo, qui fu ospitato anche *Frammenti di una trilogia (Elettra, Troiane e Medea)* da Sofocle, Euripide e Seneca, realizzato dalla compagnia di New York La Mama Repertory Company. Nella stessa chiesa Meridith Monk tenne un laboratorio, mentre il suo spettacolo *Education of the girlchild*, messo in scena dalla sua compagnia newyorkese The House,

¹⁹ La lettera è conservata in ASAC, fondo storico settore teatro, b. 076.

si tenne agli ex Cantieri Navali alla Giudecca. Anche qui l'accostamento non è casuale perché sia La Mama che The House avevano sviluppato una ricerca sui temi della vocalità, della musicalità e del movimento verso un'idea di teatralità totale.

In generale, questa ricerca di un nuovo concetto di spettacolo (e di spazio scenico), che approfondiva le idee di *happening* e performance, accomunava il lavoro di tutte le compagnie invitate per il *Laboratorio internazionale* del 1975. A questo proposito, gli ex Cantieri della Giudecca ospitarono anche un laboratorio di Eugenio Barba dell'Odin Teatret e la primissima rappresentazione di *Utopia*, spettacolo di Ronconi ispirato ad alcuni testi di Aristofane, realizzato con la compagnia "Cooperativa Tuscolano" di Roma e presentato a ingresso libero. Fra gli spettacoli che si svolsero nei "campi" va ricordato anche *L'Âge d'or*, creazione collettiva presentata a Campo San Trovaso dal Théâtre du Soleil, compagnia parigina di Ariane Mnouchkine.

Per ognuna di queste iniziative del settore Teatro viene stampato un opuscolo a cura di Dario Ventimiglia. Su tutti compare un titolo comune: *La Biennale. Un laboratorio internazionale*. La stessa dicitura compare anche sui cataloghi delle mostre "Le Macchine Celibi" e "A proposito del Mulino Stucky", organizzate dal settore Arti Visive e Architettura, sempre nel 1975.

L'enorme mole di lavoro che il settore Teatro dovette sobbarcarsi per ospitare questi importanti spettacoli dell'avanguardia teatrale internazionale, che furono accompagnati da altri eventi più piccoli, fu premiato da un grande successo di pubblico, come testimoniato dai resoconti presenti nel documento di *Riepilogo delle attività settore teatro-musica 1975*: 16 spettacoli, 58 repliche, per un totale di 15.381 spettatori paganti. In questo documento il settore Teatro ritiene di aver raggiunto i propri obiettivi programmatici, tanto che possiamo leggere: «L'attività di ricerca, il laboratorio a livello internazionale, voluta dal nuovo statuto dell'Ente, ha avuto un rilievo fondamentale nelle attività di quest'anno. Questo tipo di presenza ha permesso al lavoro teatrale di mettersi in contatto diretto con il pubblico, quel pubblico soprattutto da sempre privo di teatro»²⁰.

Nonostante questo ampio programma d'iniziative, il 30 agosto 1975, più di quaranta artisti e critici italiani, attraverso una lettera aperta indirizzata all'ANSA, attaccarono duramente le linee generali della nuova Biennale, accusandola di "generico velleitarismo" e di "interventi dall'alto". Obiettivo delle polemiche erano, soprattutto, le due grandi mostre collettive del settore Arti Visive e Architettura che, però, a ben guardare, testimoniavano il lavoro di riforma e apertura internazionale messo in atto da Ripa di Meana e Gregotti. La Biennale non accusò il colpo e nel mese di settembre vennero inaugurati questi due importanti eventi espositivi che, continuando il programma di decentramento, recuperarono gli spazi in disuso dei Magazzini del Sale alle Zattere, che il comune

²⁰ ASAC, fondo storico settore teatro, b. 077 – fascicolo "Teatro 1975". Per l'elenco completo delle manifestazioni del settore Teatro 1975 si veda: ASAC, fondo storico settore teatro, b. 076 – fascicolo "Incontri, rassegne, convegni".

di Venezia voleva trasformare in piscine²¹.

“Le Macchine Celibi” (a cura di Harald Szeemann, allestita dal 6 settembre al 30 ottobre) è in realtà una mostra itinerante (Venezia è la seconda sede ospitante) in cui il curatore svizzero presenta l'opera di numerosi artisti che, progettando delle macchine fantastiche, impossibili da realizzare, irrazionali, gratuite e deliranti, si erano confrontati con il tema della *machine celibataire*, espressione coniata da Marcel Duchamp per indicare l'insieme dei meccanismi raffigurati nella metà inferiore del suo *Grande Vetro* (1912-1921)²². In occasione dell'inaugurazione della mostra l'artista statunitense James Lee Byars organizzò un *happening* dal titolo *Holy Ghost* in cui un grande telo bianco raffigurante lo Spirito Santo fu portato, con l'aiuto del pubblico, da Piazza San Marco ai Magazzini del Sale.

Abbiamo già visto che la piazza era stata utilizzata come spazio scenico anche dal Living, ma a onor del vero va ricordato che l'utilizzo di Piazza San Marco per *happening* e performance non era certo una novità. Fra i più interessanti esempi c'era quello di Merce Cunningham che il 14 settembre 1972 presentò, con la sua Dance Company, *Event* nell'ambito della Biennale Musica, fra lo stupore degli astanti e la quasi generale incomprendimento della critica. Perché se è vero che l'utilizzo degli spazi pubblici come spazi scenici non era nuovo, con il “laboratorio internazionale” del 1975 questo rapporto con la città si fece strutturato e articolato, come dimostra anche “A proposito del Mulino Stucky”, allestita dal 15 settembre al 4 novembre.

Si tratta di una “mostra-bando” per cui venticinque artisti internazionali (fra cui Christian Boltanski e Jean Tinguely) erano stati invitati a presentare idee e progetti per l'ex mulino abbandonato da decenni alla Giudecca, che oggi è un hotel della catena Hilton. Si dovevano confrontare, quindi, con un tema preciso e un luogo urbano di grande scala, secondo quella volontà della “nuova” Biennale riassunta dalle parole di Gregotti nell'introduzione del catalogo: «accettare la contraddizione come materiale portante della sua attività futura»²³. Con questa mostra non solo l'architettura, ma anche l'urbanistica, entrano ufficialmente tra le discipline accolte dalla Biennale, e traspare già l'intenzione di mettere in questione il rapporto tra artisti visivi e spazio dato, tra opera e ambiente, che sarà il tema principale della Biennale dell'anno successivo²⁴.

²¹ In realtà, in risposta alle polemiche, il 3 ottobre 1975 Ripa di Meana invitò i firmatari della lettera di protesta a un incontro per discutere i problemi e le prospettive della Biennale, ma questi rifiutarono l'incontro.

²² Per un approfondimento rimando a: H. SZEEMANN (a cura di), *Le macchine celibi* [catalogo della mostra], Alfieri, Venezia, 1975. Nel catalogo c'è un inserto estraibile con indicate, direttamente sulle piante dei Magazzini del Sale, le opere esposte. A corredo di questo inserto c'è anche un testo di Gregotti che ricalca in parte quello che verrà utilizzato nell'introduzione al catalogo della mostra *A proposito del Mulino Stucky*.

²³ V. GREGOTTI, s. t., in *A proposito del Mulino Stucky* [catalogo della mostra], Alfieri, Venezia, 1975, pp. 14-16, p. 14.

²⁴ Gregotti è il primo promotore di questo tema ma, come ribadisce in varie riunioni del Consiglio direttivo, sa che è stato già sfruttato in altre occasioni espositive dalla seconda metà degli anni Sessanta. Ma, proprio in quanto già collaudato, poteva costituire una prolifica piattaforma comune di discussione per un evento così articolato come B76.

Più in generale si può dire che tutte le manifestazioni del “laboratorio internazionale” del 1975 vanno lette alla luce del lavoro per la Biennale del 1976. Nuovo pubblico e nuovi spazi venivano posti al centro di una ricerca partecipativa che sarà uno dei temi chiave della Biennale del 1976 che, attraverso i tentativi compiuti nel biennio precedente, sviluppò tutto il suo potenziale “interdisciplinare”²⁵. È interessante notare come nei primi documenti relativi a B76 si utilizzi ancora la definizione “un laboratorio internazionale” per parlare di alcune iniziative della prima metà dell'anno che preparano il terreno per l'apertura della Biennale. Fra queste va ricordata l'azione *Venezia Vive* dell'artista tedesco Ha Schult che, fra il 10 e l'11 marzo 1976, invase Piazza San Marco di fogli di giornale²⁶.

Con il 1976 si torna, dunque, ai Giardini con un'edizione normale della Biennale, la trentasettesima, il cui tema (non più “largo ed elastico” bensì “ampio e preciso”) incrociava la nozione di “ambiente” proposta da Gregotti con quella di “partecipazione”, uscita dalle varie riunioni con i commissari dei paesi stranieri. La scelta di un tema ben preciso è avallata dallo stesso Ripa di Meana che, contrario al *concept* della rassegna antologica, ricorda: «Ero convinto che la via tematica – all'epoca una novità assoluta a Venezia – in alternativa a quella della Biennale come grande vetrina sullo stato dell'arte internazionale, potesse rappresentare l'unica via percorribile per costruire qualcosa di successo. Convinsi quindi il Consiglio direttivo a percorrere questa strada»²⁷.

È lo stesso Ripa di Meana a sottolineare, già alla fine del 1975, come B76 costituisse una sorta di rifondazione della Biennale: «Sul settore delle arti visive la Biennale impegna per il 1976 il massimo delle sue forze e delle sue speranze. Il tema è quello dell'ambiente, della partecipazione e delle strutture culturali, vi è il grande ritorno dei paesi tradizionali e dei paesi nuovi, l'aspetto internazionale è quindi molto ampio; è una prova complessa quella che ci attende, che richiede da parte nostra una ricchezza di proposta che le prove del 1975 non hanno indicato ancora nella loro interezza. Dobbiamo documentare cosa accade e insieme dobbiamo creare delle condizioni espressive per gli artisti e la cultura visiva internazionale. Abbiamo un impegno grosso che sentiamo con grande severità e con grande senso del dovere in particolare verso il nostro paese, verso gli artisti italiani che hanno sollecitato in forme talvolta polemiche ma sincerissime e in sostanza solidali, la Biennale di Venezia ad assumere in pieno il suo ruolo di promozione culturale

²⁵ Cfr. ASAC, b. 4392 – fascicolo “Buda”: *Articoli consegnati al dott. Buda* (resoconto manoscritto e poi trascritto a macchina, non firmato ma riconducibile al 1975, come si evince dai riferimenti nel testo).

²⁶ La definizione “un laboratorio internazionale” compare anche in alcuni appunti scritti a mano da Gregotti in cui si abbozza il programma della Biennale 1976 conservati in ASAC, b. 4386 – fascicolo “Arti visive (1958-80)”. Per un approfondimento rimando al mio intervento *Un laboratorio internazionale (1975-1976): le iniziative della Biennale fra teatro, arti visive e architettura* per la Giornata di studi a cura di Maria Ida Biggi e Francesca Castellani “Lo Scrittoio della Biennale (VIII edizione). Le Arti Performative” (Università Ca' Foscari, Venezia, 16/05/2018).

²⁷ C. RIPA DI MEANA, intervista in E. RODDOLO, *La Biennale. Arte, polemiche, scandali e storie in Laguna*, Marsilio, Venezia, 2003, pp. 105-115, p. 107.

internazionale partendo dalle cose del nostro paese e aprendosi alla ricchezza della proposta generale presentata oggi nel mondo»²⁸.

Anche la maggioranza del Consiglio direttivo appoggiò la volontà di riforma di Ripa di Meana²⁹. Ma le cose non andarono sempre lisce, poiché all'interno dello stesso Consiglio direttivo si erano già manifestate forti tensioni, non solo politiche, che trovarono l'esito più clamoroso nelle dimissioni di Maurizio Calvesi dalla commissione "Arti Visive" nel 1975³⁰. A testimonianza delle difficoltà di gestione interne, il programma definitivo fu approvato dal Consiglio direttivo solo il 27 marzo 1976, ma subirà ancora delle variazioni dell'ultimo minuto come si evince confrontando l'elenco del *Programma generale delle manifestazioni* presentato da Ripa di Meana il 30 marzo 1976 e quello effettivamente realizzato³¹. Non mancarono neanche le polemiche sulla stampa specializzata, come testimoniato dalla *querelle* polemica fra il fondatore di "Flash Art" Giancarlo Politi e la Biennale, già oggetto delle sue "attenzioni" dal 1970. Il 6 aprile 1976 Politi invia a Ripa di Meana e a Gregotti una lettera in cui li accusa per la gestione della Biennale e la scelta degli artisti invitati. Alla lettera, che poi Politi pubblica su "Flash Art special" (maggio 1976 - distribuito a Bologna in occasione di ArteFiera), Ripa di Meana e Gregotti rispondono con un atto di denuncia e querela, a cui a sua volta Politi risponde con un nuovo trafiletto di accuse pubblicato accanto alla lettera³².

Nonostante ciò, tenendo fede alla sua missione politica, B76 dedicava un approfondimento specifico sulla situazione artistica e sociale della Spagna post dittatura franchista, con la mostra "Spagna / avanguardia artistica e realtà sociale 1936-1976" che costituiva, insieme ad "Ambiente/Arte", il nucleo di riflessione storica della Biennale a cui si accompagnavano le varie partecipazioni nazionali e il corredo delle altre mostre storico-critiche³³. Va ricordato che il

²⁸ ASAC, b. 3026 – fascicolo 164: *Trascrizione di bobina "Copia intervista Ragghianti per rubrica 7° giorno Rai-TV" - 31/10/1975*, pp. 45-46.

²⁹ Si veda, ad esempio, la lettera sul programma della Biennale 1976 indirizzata "al presidente della Biennale di Venezia e ai colleghi del consiglio direttivo", firmata da Ennio Calabria, Roberto Mazzucco e Manlio Spandonaro (ASAC, b. 4386 – fascicolo "Documento Calabria Mazzucco Spandonaro").

³⁰ Nella lettera di dimissioni del 24 giugno 1975 (ASAC, b. 4346 – fascicolo "Corrispondenza Gregotti"), Calvesi scrive a Ripa di Meana e Gregotti di volersi dimettere dalla commissione arti visive contro la scelta del tema dell'"ambiente" (già troppo sfruttato), a cui avrebbe preferito il tema della "storia delle Biennali". Ci tiene però a specificare che le sue motivazioni sono «esclusivamente tecniche» e non politiche. È una sottolineatura importante, poiché le ingerenze politiche non mancavano, come testimoniano due lettere di Ripa di Meana a Gregotti: 1) Lettera del 20 ottobre 1974 da Ripa di Meana a Gregotti (ASAC, b. 4346 – fascicolo "Corrispondenza Gregotti"): «Caro Gregotti, ti trasmetto per competenza la lettera inviata a nome del sindaco di Roma Darida con la segnalazione del pittore Lino Tardia. Cordiali saluti. Carlo Ripa di Meana»; 2) Lettera del 9 gennaio 1975 da Ripa di Meana a Gregotti (ASAC, b. 4309 – fascicolo "Gregotti"): «Caro Vittorio, ti unisco copia fotostatica della segnalazione pervenutami da Bettino Craxi sull'opera di Anna Salvatore. Cari saluti. Carlo Ripa di Meana». Ricordiamo che il democristiano Clelio Darida fu sindaco di Roma dal 1969 al 1976, mentre il futuro presidente del consiglio Craxi era allora parlamentare per il Partito Socialista Italiano e nel 1976 sarebbe diventato Segretario dello stesso PSI.

³¹ ASAC, b. 4386 – fascicolo "Proposte del Settore e lettera aperta alla Biennale": *Dichiarazione del Presidente della Biennale Carlo Ripa di Meana; Programma generale delle manifestazioni La Biennale di Venezia 1976*.

³² Cfr. ASAC, b. 4386 – fascicolo "Politi Flash Art (1970-76)".

³³ Anche il settore Teatro dedica un approfondimento alla Spagna con un convegno dal titolo "Teatro e società nella Spagna d'oggi" (Teatro La Fenice, Venezia, 28, 29 e 30 luglio 1976), accompagnato da una serie di spettacoli di alcune compagnie spagnole (come il Grupo Internacional de Teatro – G.I.T., la Compagnia del Tábano e la

padiglione ufficiale della Spagna ai Giardini rimase chiuso per la protesta dell'*establishment* culturale spagnolo, ancora legato al franchismo (il generale Francisco Franco era morto il 20 novembre 1975). La mostra viene perciò ospitata, come fosse una vera e propria partecipazione nazionale, nel Padiglione Centrale ai Giardini, insieme al Padiglione Italia e ad “Ambiente/Arte”.

Per coadiuvare Gregotti nella realizzazione di un'esposizione che fosse essa stessa un atto creativo erano state create due commissioni. Per la commissione “Arti Visive” vennero chiamati Eduardo Arroyo, Raffaele De Grada, Pontus Hulten, Maurizio Calvesi e Silvano Giannelli. Quest'ultimo, come Calvesi, si dimise già nel 1975 in disaccordo con i programmi dell'Ente. I due dimissionari furono sostituiti da Tommaso Trini ed Enrico Crispolti, al quale, insieme a Raffaele De Grada, viene affidata anche l'organizzazione della mostra per il Padiglione Italia, impostata sul tema dell’“ambiente come sociale”. Per la commissione “Architettura” vennero chiamati Leonardo Benevolo, Licisco Magagnato, Joseph Rykwert e Aldo van Eyck.

Visti gli enormi costi preventivati per B76, l'Ente autonomo riuscì anche a ottenere, attraverso la legge speciale n. 348 dell'11 maggio 1976, un contributo statale straordinario (non ripetibile) di un miliardo e mezzo di lire³⁴. Lo sforzo economico prodotto fu premiato da un clamoroso successo di pubblico: aprendosi a un pubblico diverso e più vasto, “Ambiente Partecipazione Strutture culturali” arrivò al numero record di 692.000 visitatori. A livello di ricezione critica, invece, alcuni giudizi furono molto negativi, come quelli di Renato Barilli e Pierre Restany, che bollarono come confusionaria l'enormità dell'evento³⁵.

Durante B76 si verificarono altri due importanti eventi. Il primo fu l'inaugurazione dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC). Il 17 luglio 1976, un giorno prima dell'apertura ufficiale della Biennale, Wladimiro Dorigo riuscì a inaugurarne la nuova sede, di cui sarà il conservatore per dieci anni. Il progetto di riorganizzazione dell'archivio era stato approvato dal Consiglio direttivo il

Compagnia Teatro Experimental Indipendente – T.E.I.) presentati in vari campi veneziani, nonché a Jesolo in Piazza della Repubblica e a Mestre in Piazzale Candiani (per ognuno degli spettacoli viene stampato un'opuscolo informativo: ASAC, fondo storico settore teatro, b. 079 – fascicolo “Convegno”). A parte questo punto di contatto, le manifestazioni del settore Teatro per il 1976 risultano un po' in secondo piano rispetto a quelle del settore Arti Visive e Architettura, ma non vanno dimenticati tre importantissimi spettacoli presentati in questa edizione: *Einstein on the beach* di Bob Wilson, con le musiche di Philip Glass (Teatro La Fenice), *The IK* di Peter Brook (Chostro di San Pietro in Castello e Campo dell'Angelo Raffaele) e *Quarry* della già citata Meredith Monk (Ex Cantieri navali alla Giudecca). Per questi tre eventi furono anche stampati, oltre ai tradizionali opuscoli di Dario Ventimiglia, anche tre volumi a cura di Franco Quadri: *Il Teatro di Robert Wilson*, *Peter Brook o il Teatro necessario* e, infine, *Il tempo e gli ambienti di Meredith Monk*, che fra le tre operazioni editoriali è quella che più si ricollega al tema generale di B76, tanto che nel volume compare anche un saggio di Germano Celant.

³⁴ Gregotti aveva già espresso preoccupazione per la questione dei finanziamenti delle iniziative fin dal dicembre 1974. Si veda il suo intervento al Consiglio Direttivo del 20 dicembre 1974 (ASAC, b. 4386 – fascicolo “Consiglio direttivo: presentazione progetti 1975-76 settore arti visive e architettura”).

³⁵ Entrambe queste recensioni critiche compaiono in uno speciale pubblicato su *Domus*, n. 564, novembre 1976 (pp. 1-19), insieme a una recensione molto positiva di Gregory Battcock. Altro giudizio molto negativo fu quello di Bruno Zevi per cui l'introduzione dell'architettura nella Biennale (che lo stesso Zevi rivendicava fin dalla metà degli anni Cinquanta) non bastava a giustificare l'operato multidisciplinare di Gregotti (B. ZEVI, “Editoriale. Meta-pseudo e para ambienti alla Biennale veneziana”, in *L'architettura. Cronache e storia*, n. 4-5, 1976, pp. 194-195).

20 dicembre 1974 ma le operazioni si erano dilungate per questioni burocratiche. Dopo un anno e mezzo, nel restaurato palazzo di Ca' Corner della Regina, ex dimora della regina Cornaro sul Canal Grande, venduto alla Biennale dalla Cassa di Risparmio di Venezia, finalmente può aprire al pubblico il quartier generale della memoria storica dell'istituzione culturale veneziana. Il secondo evento importante fu la donazione alla Biennale di Venezia da parte del governo finlandese del padiglione in legno realizzato da Alvar Aalto ai Giardini. Si tratta di una delle due sole costruzioni presenti in Italia del grande architetto finlandese, realizzata nel 1956 come padiglione temporaneo e poi mai più smontata, neanche dopo l'apertura nel 1962 del Padiglione dei Paesi Nordici, sempre ai Giardini³⁶.

Scatenando enormi polemiche Ripa di Meana annunciò per il 1977 una grande rassegna dedicata all'“Arte sovietica del dissenso”. In risposta alle tantissime pressioni politiche seguite all'annuncio, Ripa di Meana decise di dimettersi da presidente dell'Ente, ma poi, difeso dall'allora sindaco di Venezia Mario Rigo, ritirò le sue dimissioni e scelse di portare avanti il suo programma. Il Consiglio direttivo approvò il programma di massima per il 1977 il 24 giugno e la mostra inaugurò, in varie sedi cittadine, il 15 novembre con il titolo “La nuova arte sovietica: una prospettiva non ufficiale”. Nel frattempo, il 13 giugno veniva finalmente promulgata la legge n. 324 che andava a modificare alcuni punti dell'ordinamento della Biennale e fissava un contributo statale annuo di 3 miliardi (Art. 35). Nonostante questo, i tre direttori di settore (Gregotti, Ronconi e Gambetti) decisero di dimettersi il 7 luglio 1977, per l'impossibilità di realizzare programmi organici nei tempi molto ristretti imposti alla Biennale dal grave ritardo nell'approvazione della legge per il rifinanziamento dell'Ente. Ma, come scrive Di Martino, nonostante queste dimissioni e la prossima scadenza del mandato dell'intero Consiglio direttivo dell'Ente (31 dicembre 1977), «le discussioni, o se si preferisce le trattative per le spartizioni a Roma per le nuove nomine, si protraevano senza alcun esito immediato»³⁷.

Di fronte al rischio di una paralisi della Biennale, Ripa di Meana, pur in mancanza di un nuovo incarico ufficiale, mise termine a queste indecisioni annunciando l'edizione del 1978 e affidando formalmente la direzione del settore Arti Visive a un vecchio dirigente dell'istituzione, Luigi Scarpa, che era stato capo servizio del settore guidato da Gregotti negli anni precedenti. La Biennale del 1978 fu anch'essa a tema e inaugurò il 2 luglio con il titolo “Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura”. Si concluse così l'avventurosa presidenza di Carlo Ripa di Meana, con una mostra dal sapore “ambientalista” che si ricollega alla Biennale precedente e sembra già anticipare

³⁶ L'altra costruzione di Aalto presente in Italia è la Chiesa di Santa Maria Assunta, in località Ponte di Grizzana Morandi, presso la frazione Riola del comune di Vergato (Bologna), costruita tra il 1975 ed il 1980. Per un approfondimento rimando a: M. MULLAZZANI, *I Padiglioni della Biennale: Venezia 1887-1993*, Electa, Milano, 1995.

³⁷ E. DI MARTINO, *La Biennale di Venezia 1895-2013*, op. cit., p. 72.

le battaglie ecologiste che egli stesso porterà avanti nei decenni successivi, tanto da diventare, negli anni Novanta, portavoce nazionale del partito dei Verdi³⁸.

Per la grande mostra storico-introductiva “Sei stazioni per artenatura. La natura dell'arte” fu chiamato Achille Bonito Oliva a coordinare il lavoro della commissione composta da Jean Christophe Ammann, Antonio Del Guercio e Filiberto Menna. Fra i commissari del Padiglione Italia troviamo, invece, di nuovo il nome di Crispolti il quale, affiancato da Luigi Carluccio e Lara-Vinca Masini, ripropose la sua idea di arte come partecipazione sociale, ma applicandola al tema della natura e parlando di “natura praticata”. Crispolti e la Masini vennero chiamati anche a organizzare l'unica mostra di architettura della rassegna, “Utopia e crisi dell'antinatura. Intenzioni architettoniche in Italia”³⁹. Fra gli architetti invitati, oltre agli esponenti dell'Architettura Radicale (cari alla Masini) e a quelli legati a interventi di “partecipazione sociale” (cari a Crispolti), troviamo anche Paolo Portoghesi che, due anni dopo sarà a capo della neonata Biennale Architettura, dandole una nuova apertura verso l'architettura postmoderna.

In conclusione, possiamo affermare con Adriano Donaggio che lo stimolante progetto interdisciplinare di Ripa di Meana non resse a lungo perché «probabilmente si fecero sentire con forza le esigenze di un ritorno allo specifico»⁴⁰. Con le nuove nomine arrivate nel 1979 si apre la seconda presidenza della Biennale post-riforma, quella dello storico napoletano Giuseppe Galasso, che per l'edizione del 1980 trasformò ulteriormente la forma espositiva della Biennale: il settore Architettura diventa autonomo rispetto alle Arti Visive, dando vita alla prima Biennale Architettura, aperta in concomitanza con la Biennale d'arte.

Pur nella separazione sancita fra i vari settori, i contatti “interdisciplinari” non mancarono, soprattutto all'inizio della nuova presidenza, come testimoniato dalla mostra “Venezia e lo spazio scenico”, allestita a Palazzo Grassi dal 6 ottobre al 4 novembre 1979⁴¹. Evento principale della mostra, realizzata sotto l'egida sia del settore Architettura (diretto, come detto, da Paolo Portoghesi) che del settore Teatro (diretto da Maurizio Scaparro), fu la costruzione del cosiddetto *Teatro del mondo* di Aldo Rossi: un teatro galleggiante in legno e tubi Innocenti attraccato di fronte a Punta

³⁸ Ricordiamo che proprio negli anni Settanta, prendendo spunto dalla nuova sensibilità verso i problemi ambientali che si era sviluppata già nel decennio precedente (il WWF era stato fondato nel 1961), s'inizia a parlare di ecologia politica, che nel tempo porterà anche alla nascita del nuovo soggetto politico dei “partiti verdi”. Due eventi da ricordare a proposito, entrambi del 1971: la nascita di Greenpeace e la pubblicazione da parte del biologo statunitense Barry Commoner di *The Closing Circle*. Il volume di Commoner, con la sua convinzione che la crisi ambientale fosse la risultante delle azioni sociali e non delle capacità biologiche dell'uomo, sembra essere vicino al concetto di “ambiente” che Ripa di Meana aveva voluto mettere in pratica nelle sue due Biennali del 1976 e del 1978. Per un approfondimento generale rimando a: F. PAOLINI, *Breve storia dell'ambiente nel Novecento*, Carocci, Roma, 2009.

³⁹ È interessante notare come nelle ultime pagine del *Catalogo generale* di questa edizione ci sia un approfondimento specifico alla configurazione e all'ordinamento architettonico degli spazi espositivi.

⁴⁰ A. DONAGGIO, *Biennale di Venezia. Un secolo di storia*, Giunti, Firenze, 1988, p. 43.

⁴¹ M. BRUSATIN (a cura di), *Venezia e lo spazio scenico* [catalogo della mostra], Edizioni “La Biennale di Venezia”, Venezia, 1979.

della Dogana. A proposito di commistioni fra arte e teatro, altro evento da ricordare è l'installazione-performance *Ambientazione* di Donato Sartori, presentata a Piazza San Marco nel 1980 sotto l'egida della Biennale Teatro. Si tratta del primo “mascheramento urbano” di Sartori, attraverso cui l'intera piazza venne ricoperta con un'enorme ragnatela di fibra acrilica con cui i performer e il pubblico interagivano⁴².

Ma l'evento principale del 1980 fu l'apertura della prima edizione dell'Esposizione Internazionale di Architettura, intitolata “La presenza del passato” e caratterizzata dalla realizzazione della *Strada Novissima*, fortemente voluta da Portoghesi e allestita nelle Corderie dell'Arsenale che, aperte per la prima volta al pubblico, diventeranno poi uno spazio cardine delle successive Biennali. Si trattava di un doppio prospetto di una finta strada (70 metri) in cui ognuna delle venti facciate (dieci per lato) fu realizzata da un architetto vicino al movimento postmoderno. L'intera sequenza trasformava i lunghi spazi delle Corderie in una strada “a scala umana”, in cui il riferimento storico era sia alla Strada Nuova di Genova che alla Strada Nova di Venezia. Per le facciate del lato sinistro furono chiamati: Constantino Dardi, Michael Graves, Frank O. Gehry, Oswald Mathias Ungers, Robert Venturi con John Rauch e Denise Scott-Brown, Léon Krier, Joseph Paul Kleihues, Hans Hollein, Christian de Portzamparc, Allan Greenberg. Per quelle del lato destro: Rem Koolhaas e Elia Zenghelis, Taller de Arquitectura – Ricardo Bofill, Charles W. Moore, Robert A. M. Stern, Franco Purini e Laura Termes, Stanley Tigerman, Studio GRAU, Thomas Gordon Smith, Arata Isozaki, Massimo Scolari. A queste si aggiunsero la facciata dello spazio di accesso (realizzata da Paolo Portoghesi con Francesco Cellini e Claudio D'Amato) e il portale d'accesso alle Corderie realizzato dal già citato Aldo Rossi.

Queste facciate effimere mettono già in luce la natura scenografica dell'architettura postmoderna, in cui la storia, come spiega polemicamente la Zevi, «si riduce a serbatoio di forme, stili, tipologie da saccheggiare»⁴³. Ma guardandole a posteriori, tutte le facciate della *Strada Novissima* costituiscono dei veri e propri interventi installativi artistico-architettonici, che aprono a quei nuovi possibili connubi fra arte e architettura che troveranno piena affermazione negli anni Novanta. E, a questo proposito, non va dimenticato che proprio nel catalogo della Biennale d'arte del 1980 alcune delle opere esposte nella rassegna veneziana sono indicate per la prima volta con il termine “installazione”⁴⁴.

⁴² Questa modalità di intervento urbano sarà poi replicata più volte da Sartori nelle piazze di diverse città in tutto il mondo. Per un approfondimento rimando a: D. SARTORI, P. PIZZI (a cura di), *Maschere e Mascheramenti: i Sartori tra arte e teatro*, Il poligrafo, Padova, 1996.

⁴³ A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, op. cit., pp. 469-470.

⁴⁴ Nello stesso anno il termine “installazione” compare anche nel titolo di un volume del gallerista milanese Luciano Inga-Pin dedicato alle arti performative, riccamente illustrato ma poi praticamente dimenticato: L. INGA-PIN (a cura di), *Performances: happenings, actions, events, activities, installations...*, Mastrogiacomio, Padova, 1978.

1.2 L'influenza della fenomenologia sulla nozione di ambiente di Gregotti

Ma torniamo alla Biennale del 1976. Come detto, la scelta di un tema legato al concetto di “ambiente fisico” per B76 nasce da una proposta di Vittorio Gregotti (1929). Nato a Novara, Gregotti si era laureato in architettura al Politecnico di Milano nel 1952, dove poi divenne professore. Allievo di Ernesto Nathan Rogers, inizia la sua attività con Ludovico Meneghetti e Giotto Stoppino, fondando poi nel 1974 lo studio Gregotti Associati. Fin dagli anni Sessanta aveva affiancato l'attività professionale a un forte impegno didattico⁴⁵, a cui si affiancava quello teorico (aderì al Gruppo 63) e quello legato all'organizzazione di eventi, tanto da essere stato coinvolto già nel 1964 come responsabile della sezione introduttiva della XIII Triennale di Milano, insieme a Umberto Eco. L'architetto coltivava, dunque, da tempo una sua speciale attitudine alla ricerca interdisciplinare e, per Vittoria Martini, «la scelta di una personalità come Gregotti per la direzione del settore più antico della Biennale dichiarava la precisa volontà di rompere con il passato»⁴⁶.

Fin dal suo insediamento, ratificato dal Consiglio direttivo del 26 luglio 1974, Gregotti aveva specificato i due criteri a cui si sarebbe ispirato il suo metodo di lavoro: «fissare un sistema di principi generali e, dopo le scelte programmatiche, affidare a singoli esperti la responsabilità diretta delle manifestazioni»⁴⁷. Cercando di contrastare un sistema organizzativo dispersivo, Gregotti propone di basare lo sforzo preparatorio sulla ricerca di alcune tematiche, «utilizzando i temi fondamentali per attraversare criticamente l'intero sistema della produzione delle arti visive»⁴⁸. Da queste prime dichiarazioni si capisce che il suo intento è quello di impostare mostre dal taglio problematico, in cui sia centrale l'attenzione sia al processo creativo che a quello comunicativo-politico delle opere. Infine, è interessante notare come già in questa prima relazione affiori il tema dell'ambiente, nello specifico «il problema dell'immagine e della conoscenza dell'ambiente attraverso le strumentazioni delle arti visive»⁴⁹. È chiaro come il lavoro di riforma di Gregotti proceda a braccetto con quello di Ripa di Meana: progettualità su temi specifici, interdisciplinarietà, carattere internazionale, apertura a un nuovo pubblico, sono alcuni degli obiettivi ricorrenti sia nei

⁴⁵ A testimonianza di ciò vi è la lettera che Gregotti invia al Ministero della Pubblica Istruzione (ASAC, b. 4346 – fascicolo “Corrispondenza Gregotti”) appena viene nominato direttore, in cui chiede di essere collocato in aspettativa dal ruolo di professore ordinario di composizione architettonica presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Palermo.

⁴⁶ F. MARTINI, V. MARTINI, *Just Another Exhibition*, op. cit., p. 51.

⁴⁷ ASAC, b. 4386 – fascicolo “Consiglio direttivo: presentazione progetti 1975-76 settore arti visive e architettura”: *Intervento del prof. Gregotti al Consiglio Direttivo del 26 luglio 1974*, foglio 25.

⁴⁸ *Ivi*, foglio 27.

⁴⁹ *Ibidem*.

verbali del Consiglio direttivo che della Commissione Arti visive e Architettura⁵⁰.

Il lavoro di Gregotti è anche indirizzato a creare un sistema di scambi e collaborazioni con istituzioni italiane internazionali, attraverso viaggi e fitte corrispondenze, che danno corpo alla tematica specifica di B76⁵¹. L'idea di dedicarsi al tema dell'“ambiente” viene avallata nell'incontro internazionale con i commissari stranieri del 30-31 maggio 1975 e, dopo una serie di dibattiti interni anche burrascosi, come abbiamo visto, l'8 settembre 1975 il Consiglio direttivo fissa definitivamente il tema generale per l'edizione 1976: “Ambiente Partecipazione Strutture culturali”, che poi diverrà il titolo della Biennale dell'anno successivo. A questo punto partono le lettere ufficiali di invito ai paesi stranieri ricordando il tema progettuale a cui attenersi ma specificando che «all'interno di questa tematica ogni paese eserciterà la propria autonomia riguardo alle scelte attraverso le quali si realizzerà la partecipazione»⁵². Il 21 dicembre 1975 Gregotti presenta una sua relazione al Consiglio direttivo sullo stato dell'organizzazione dell'evento⁵³. In un incontro del 9-10 gennaio 1976 i commissari stranieri s'incontrano nuovamente per fissare gli ultimi punti nella preparazione dell'Esposizione Internazionale che doveva aprire il 13 giugno, ma che poi aprirà il 18 luglio⁵⁴. Il Consiglio approva in via definitiva il programma di attività per il 1976 il 27 marzo e da quel momento in poi si lavora esclusivamente su tutte le mostre interdisciplinari progettate.

Proprio l'operato di Gregotti favorì l'apertura verso nuove aree d'indagine nonché la loro integrazione in un discorso culturale più allargato che, però, partiva da una riflessione ontologica sul concetto di “opera d'arte”, come testimoniato già nel testo di presentazione della mostra “A proposito del Mulino Stucky” del 1975: «L'incontro con questo nuovo pubblico popolare dipende oltre che dai contenuti e da una più larga preoccupazione didattica, anche dal riconoscimento dell'impegno creativo come lavoro concreto per la costruzione dell'opera; ciò implica una riflessione nuova sulla stessa idea di opera, sul suo contesto, sul suo uso, sulla sua necessità, sulle

⁵⁰ Si veda: ASAC, b. 4392 – fascicolo “Segreteria arti visive e architettura (Materiale per la riunione della Commissione Arti Visive e Architettura)”.

⁵¹ Ne sono testimonianza due serie di documenti conservati all'ASAC: 1) il questionario dalla “Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica” della Facoltà di Ingegneria dell'Università degli studi di Roma inviato a Gregotti (ASAC, b. 4309 – fascicolo “Evidenza 1/10/75”); 2) i documenti relativi alla conferenza internazionale “Habitat. United Nations Conference on Human Settlements” (Vancouver, 27 maggio – 11 giugno 1976) a cui sia Gregotti che Ripa di Meana si interessano e a cui sono invitati a partecipare (ASAC, b. 4346 – fascicolo “Habitat”). Per la conferenza viene affidato a Francesco Rosi un film sull'uomo in relazione al suo ambiente. Nello stesso periodo Gregotti aveva commissionato per la Biennale un film proprio a Rosi, da costruire in collaborazione con Gabriel García Márquez, sul tema dello sviluppo e sottosviluppo umano, assumendo come campione un'area di rapida crescita urbanistica dell'America Latina (vd. lettera di Ripa di Meana a Rosi, 30 novembre 1974, nello stesso fascicolo).

⁵² ASAC, b. 3026 – fascicolo 163: *Lettera tipo di invito ai paesi stranieri per il 1976*.

⁵³ ASAC, b. 3026 – fascicolo 163: *Documento presentato al consiglio direttivo da V. Gregotti in occasione della riunione del 21/XII/75*.

⁵⁴ L'inaugurazione della Biennale venne posticipata a causa delle impreviste elezioni politiche anticipate al 20 giugno 1976, dopo la caduta del governo Moro (vd: lettera ufficiale in 4 lingue (italiano-inglese-tedesco-francese) conservata in ASAC, fondo storico arti visive, b. 248).

sue regole»⁵⁵.

Nell'Introduzione al *Catalogo generale* di B76 Gregotti approfondisce questa premessa teorica dichiarando che per poter parlare in maniera costruttiva di ambiente, partecipazione e strutture culturali non si dovessero proporre delle semplici relazioni dialettiche, ma «piuttosto individuare contemporaneamente una tautologia e l'approfondimento di un principio»⁵⁶. Dunque, se ambiente è tutto ciò che ci circonda, la relazione intersoggettiva finisce per costituirsi attraverso un'esperienza ambientale. L'ambiente è il contesto fisico e sociale a cui tutti partecipiamo attivamente, è il luogo dei segni di una collettività, la sua struttura culturale: «l'esperienza dell'ambiente nei suoi modi di costituirsi spaziali e temporali non è esperienza dello sfondo né pura esperienza spaziale ma si intreccia alla costituzione “dell'estraneità corporea” della comunicazione, soprattutto della comunicazione prelinguistica, e quindi della cultura»⁵⁷. L'arte deve lavorare all'interno di questo ambiente circostante non per rispecchiare una verità preliminare, ma per proporre degli interrogativi che rivelino nuovi possibili orizzonti ambientali, sociali e culturali. L'opera d'arte si fonda su un lavoro specifico in cui convivono affermazione e messa in discussione delle tradizioni storico-disciplinari dell'arte nella costituzione continuamente nuova dell'ambiente circostante. In questo caso, il progetto si dà «come negazione del già dato ed intenzione verso l'orizzonte di possibilità»⁵⁸ poiché l'opera d'arte ambientale riconosce e, allo stesso tempo, stravolge il contesto in cui viene realizzata.

Grazie a queste premesse, molti artisti contemporanei sottolineano un interesse marcato per la questione ambientale, tanto che Gregotti parla già di “vasto campo”, quasi ad anticipare la terminologia di Rosalind Krauss per la scultura nel “campo allargato” (1979). Per Gregotti, questo lavoro degli artisti “ambientali” «è segnato dall'interesse permanente per la relazione con lo spazio specifico come luogo determinato. Molte opere contemporanee richiedono un intorno spaziale o sono fatte apposta per un luogo, o comunque sembrano volersi impadronire di un vasto campo, definirlo, come a difendere una territorialità minacciata, ma anche disporsi quale elemento di relazione (elemento rivelatore più che ordinatore, certamente) di un sistema di significati»⁵⁹.

Come accennato poco fa, Gregotti aveva già sottolineato l'anno prima l'importanza del tema del rapporto fra opera e ambiente, tanto che la frase appena citata compariva anche nella sua presentazione per “A proposito del Mulino Stucky”, in cui era però preceduta da questi importanti paragrafi: «Un grande versante, spesso con complicate interazioni, del lavoro nel campo visuale è andato in questi ultimi dieci anni accentuando tale interesse anche se gradatamente, spostandosi

⁵⁵ V. GREGOTTI, *s. t.*, in *A proposito del Mulino Stucky*, op. cit., p. 14.

⁵⁶ V. GREGOTTI, *Introduzione*, in *Ambiente Partecipazione Strutture culturali*, op. cit., vol. I, pp. 10-14, p. 10.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

dall'idea di uno sforzo organizzativo globale dello spazio alla messa in evidenza del sistema di relazioni tra opera ed elementi costitutivi dell'ambiente. La nozione d'ambiente è tanto vasta da apparire generica: pur tuttavia da tante provenienze e dimensioni da lungo tempo la si impiega, che la banalità stessa della sua insistita utilizzazione è la promessa di una idea confusa ma necessaria, ricoperta da un frettoloso appiattimento, ma persistente entro la tradizione della contemporaneità. Ciò che è certo è che questa nozione non è riducibile solo alla azione meccanica di intervento sulle tre dimensioni: la strategia dell'ambiente non consiste nella sua disegnabilità infinita come programma e come progetto, è una strategia del discontinuo e del circuito: materiale, disciplinare»⁶⁰.

Questa attenzione marcata al concetto di ambiente non deve stupire poiché, come spiega Maurizio Vitta, tutta la storia dell'architettura moderna «ruota intorno al suo rapporto con l'ambiente»⁶¹. Lo stesso Gregotti aveva già dichiarato in altre occasioni, fin dall'articolo *La forma del territorio* apparso nel 1965 sulla rivista “Edilizia moderna”, che il lavoro degli architetti è un lavoro sugli insiemi ambientali a tutte le scale dimensionali⁶². E, infatti, nell'Introduzione a B76 specifica che dall'idea di “vasto campo” inaugurata dall'arte ambientale si sviluppano due esperienze della contemporaneità: 1) affrontare la questione in “scala dal vero”, misurandosi con le modificazioni applicate alla grande dimensione territoriale; 2) operare “in laboratorio”, frapponendo un diagramma ideale o reale tra il campo del lavoro e la totalità del mondo fisico: la scatola. Ma in entrambe, secondo Gregotti, «per mezzo e al di là dell'oggetto, il luogo è ciò che va rivelato»⁶³.

Già da queste prime frasi s'intuisce come il contesto teorico a cui Gregotti fa riferimento per la sua idea di ambiente presenti delle profonde complessità filosofiche che sembrano legate, in particolar modo, alla fenomenologia. Qualcosa di simile si poteva già notare nel suo intervento per il *XVII Congresso internazionale di artisti, critici e studiosi d'arte*, all'interno dei cosiddetti “Incontri di Verucchio” del 1969, che verteva sul tema delle “Strutture ambientali”. Qui, dove diversi intellettuali (fra cui Giulio Carlo Argan, Maurizio Calvesi, Gillo Dorfles, Umberto Eco e Filiberto Menna) discutono sul tema della progettazione d'ambiente e del design, Gregotti accompagna la sua relazione, che per sua stessa ammissione rimane tutta interna alla “disciplina dell'architettura”, con alcune dichiarate citazioni filosofiche di Maurice Merleau-Ponty⁶⁴.

Ad avvalorare questa visione, come frase di chiusura della sua Introduzione al *Catalogo generale* di B76, Gregotti sceglie di riportare fra virgolette una citazione filosofica di cui però non cita la fonte. La proposizione è la seguente: «la singolarità si dà sempre solo come frammento del

⁶⁰ V. GREGOTTI, s. t., in *A proposito del Mulino Stucky*, op. cit., p. 14.

⁶¹ M. VITTA, *Il paesaggio*, op. cit., p. 310.

⁶² V. GREGOTTI, “La forma del territorio”, in *Edilizia moderna*, n. 87-88, 1965, pp. 1-11.

⁶³ V. GREGOTTI, *Introduzione*, in *Ambiente Partecipazione Strutture culturali*, op. cit., vol. I, p. 11.

⁶⁴ V. GREGOTTI, s. t., in *Gli incontri di Verucchio. Strutture ambientali*, Cappelli, Bologna, 1969, pp. 144-152.

mondo il quale, dal canto suo, si presenta sempre soltanto nei suoi frammenti»⁶⁵.

Nonostante la citazione non sia segnalata è stato possibile risalire alla fonte originaria: si tratta di una frase del filosofo austriaco naturalizzato tedesco Edmund Husserl (1859-1938) il quale, con i suoi studi, aveva ricondotto la conoscenza della realtà all'esperienza diretta dei fenomeni da parte del soggetto percepente, fondando la “fenomenologia”. La proposizione è presente in uno dei manoscritti redatti da Husserl intorno al 1930, il cui studio critico venne curato da Gerd Brand e tradotto in italiano nel 1960 con il titolo *Mondo, io e tempo nei manoscritti inediti di Husserl*⁶⁶.

Proprio a quei primi anni Sessanta risalgono le prime traduzioni italiane dei libri di Husserl e di Maurice Merleau-Ponty, che favorirono lo sviluppo di una scuola filosofica fenomenologica anche in Italia⁶⁷. Questa considerazione ci porta a credere che la fonte di riferimento a cui attinge Gregotti non sia direttamente Husserl. Infatti, la stessa identica citazione utilizzata da Gregotti è riportata dal filosofo italiano Salvatore Veca in un articolo pubblicato nel n. 105-106 di “aut aut” (1968) dal titolo *Implicazioni filosofiche della nozione di ambiente*. L'indizio che fa pendere l'ago della bilancia verso il riferimento a Veca, oltre al titolo dell'articolo, che rimanda direttamente al tema della Biennale del 1976, è da ricercare nella prima nota, che è la seguente: «Questo articolo è il testo di una relazione tenuta al seminario sul tema “Ambiente fisico e disciplina architettonica”, coordinato dal prof. Vittorio Gregotti presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano nei giorni 11-12 maggio 1968»⁶⁸.

È chiaro dunque come il tramite fra Husserl e Gregotti sia proprio Veca che, intorno al 1968, era assistente presso la cattedra di Filosofia teoretica dell'Università di Milano, dove si era laureato nel 1966. Bisogna ricordare che in quegli anni di studio il maestro di Veca era Enzo Paci, colui che aveva aperto l'orizzonte speculativo della fenomenologia in Italia e che sarà in grado di articolare con la sua scuola una vera e propria “fenomenologia italiana”: sua è la prefazione alla prima traduzione in lingua straniera nel mondo di *Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie* di Husserl (comparso postumo nel 1954 e pubblicato in Italia da Il Saggiatore nel 1961 con il titolo *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale: introduzione alla filosofia fenomenologica*), nonché l'introduzione alla traduzione italiana del testo di Gerd Brand precedentemente citato. Alcuni anni prima, nel 1951, Paci aveva fondato la rivista di filosofia “aut aut” con cui Veca collabora già dal 1964 e nell'articolo in questione si propone di

⁶⁵ V. GREGOTTI, *Introduzione*, in *Ambiente Partecipazione Strutture culturali*, op. cit., vol. I, p. 12.

⁶⁶ G. BRAND, *Mondo, io e tempo nei manoscritti inediti di Husserl*, Valentino Bompiani, Milano, 1960. La citazione utilizzata da Gregotti compare a p. 57.

⁶⁷ Cfr. F. BUONGIORNO, V. COSTA, R. LANFREDINI (a cura di), *La fenomenologia in Italia: autori, scuole, tradizioni*, Inschibboleth, Roma, 2018. Il volume ricostruisce le vicende della ricezione e rielaborazione della fenomenologia husserliana in Italia a partire dai primi studi di Antonio Banfi negli anni Venti, passando per la ripresa e la rivitalizzazione operata da Enzo Paci e dalla sua scuola negli anni Sessanta, per arrivare sino ad oggi.

⁶⁸ S. VECA, “Implicazioni filosofiche della nozione di ambiente”, in *aut aut*, n. 105-106, 1968, pp. 172-182, p. 172.

analizzare alcune implicazioni fenomenologiche sviluppate da Husserl rispetto alla nozione di ambiente. Secondo Veca, l'approfondimento di questo tema, legato al tema dell'abitare, apre a una nuova possibile interpretazione dell'architettura: «L'analisi fenomenologica dell'ambiente va intesa in questa direzione intenzionale di fondazione e di trasformazione radicale»⁶⁹.

Se si rilegge l'Introduzione di Gregotti per B76 alla luce di questo articolo, si comprende il contesto filosofico di riferimento che fa da sfondo alla sua riflessione artistico-architettonica. Concetti come quello di “relazione intersoggettiva” sono direttamente mutuati da Husserl attraverso Veca. Seppure la terminologia filosofica husserliana più complessa risulta semplificata, in alcune frasi dell'Introduzione Gregotti riprende quasi alla lettera Veca come nell'esempio seguente, dove un ulteriore piccolo virgolettato rimanda direttamente a Veca (ma anche in questo caso la citazione non è riportata).

V. GREGOTTI, 1976, p. 10:

«Inoltre la nozione di ambiente circostante implica l'attività, il lavoro, la prassi trasformativa dotata di intenzionalità, che trasforma il mondo delle cose in quello dei significati, costituisce l'ambiente come luogo dei segni di una collettività: ossia come struttura culturale di quella collettività: in ciò l'esperienza dell'ambiente nei suoi modi di costruirsi spaziali e temporali non è esperienza dello sfondo né pura esperienza spaziale ma si intreccia alla costituzione “dell'estraneità corporea” della comunicazione, soprattutto della comunicazione prelinguistica, e quindi della cultura»

S. VECA, 1968, p. 174 e p. 176:

«La nozione di *Umwelt* implica perciò la nozione di lavoro o di prassi trasformativa che dal mondo cosale passa al mondo circostante significante, “culturale”. L'istituzione dei significati attraverso l'intenzionalità della prassi lavorativa dà luogo a questo punto all'ambiente come *Umwelt* culturale come ambito dei *segni* della comunità. [...] L'ambiente è perciò un veicolo primario di socialità, come elemento della “comunicazione” intersoggettiva, in quanto è l'esperienza dell'ambiente nelle sue modalità spaziali e temporali che si intreccia originariamente alla costituzione dell'estraneità corporea, della comunicazione e quindi della cultura»

Per semplificare nel suo testo Gregotti traduce *Umwelt* come “ambiente”, poiché proprio questa è una delle possibili traduzioni di questa complessa nozione husserliana, che sta però a indicare un concetto allargato di ambiente, da intendere sia come “mondo circostante” che come “universo

⁶⁹ *Ibidem*.

soggettivo”.

Già nell'anno precedente Veca aveva iniziato ad affrontare questo tema, con un altro articolo pubblicato sempre sulle pagine di “aut aut” (n. 102, 1967): *Morfologia e urbanistica*. Qui Veca approfondisce alcune intuizioni di Husserl sulle scienze morfologiche a partire dal riferimento diretto a Johann Wolfgang Goethe. Secondo Husserl, la *Gestaltung* [formatività] della cultura va ricondotta alle operazioni con cui i soggetti strutturano e danno-forma all'ambiente circostante. Veca utilizza questa impostazione filosofica per analizzare le forme dell'ambiente fisico in cui i soggetti abitano (unità abitativa, forma urbana e territoriale). Per far ciò si riferisce a vari studiosi di architettura: fra questi cita direttamente Gregotti e il suo *Il territorio dell'architettura*, pubblicato nel 1966, perché «in linguaggio fenomenologico, cui in parte Gregotti si riferisce, si può parlare di un tentativo di fondazione dell'architettura sulla base delle forme, delle strutture, dei sensi molteplici e originari dell'abitare»⁷⁰.

Gregotti, che nel testo del 1966 definiva l'architettura «un ordinare l'ambiente che ci sta intorno»⁷¹, è sicuramente al corrente delle ricerche di Veca sulla nozione di ambiente quando decide di invitarlo presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano per il seminario del maggio 1968, occasione da cui scaturisce l'articolo pubblicato pochi mesi dopo su “aut aut” che costituirà il punto di riferimento filosofico di Gregotti nell'impostazione tematica della Biennale del 1976.

A testimonianza dell'interesse che Veca sviluppa in quel periodo per le implicazioni filosofiche dell'architettura ci sono anche due recensioni pubblicate sempre su “aut aut”. La prima riguarda il libro *Architettura come mass-medium* di Renato De Fusco, in cui compare un tentativo di semiologia architettonica attraverso i modelli d'indagine elaborati da Roland Barthes, secondo cui l'architettura e l'urbanistica devono essere considerate non solo come processi formativi, ma soprattutto come processi di significazione⁷². La seconda è la recensione del libro *Idee per la città comunista*, pubblicato da un'équipe di architetti sovietici che cercava di trovare una struttura urbanistica-ambientale che rispondesse organicamente alle funzioni sociali ed economiche di una società socialista⁷³.

Le radici degli interessi di Veca per l'architettura sono da ritrovare nel fervente dibattito culturale

⁷⁰ S. VECA, “Morfologia e urbanistica”, in *aut aut*, n. 102, 1967, pp. 29-51, p. 39. Due anni dopo l'uscita del volume di Gregotti, Manfredo Tafuri parla del libro in questi termini: «Vale la pena di soffermarsi su un testo recente che con grande acutezza propone ad un livello nuovo la nozione di una storia come “strumento” di progettazione. Nel suo *Territorio dell'architettura*, Vittorio Gregotti, armato di smaliziate argomentazioni oscillanti fra fenomenologia e strutturalismo, fa il punto su tale tendenza, portando alla luce molti dei motivi più profondi che hanno agitato la migliore e più colta prassi architettonica italiana» (M. TAFURI, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Roma, 1968, p. 71). Va infine ricordato che il 1966 è anche l'anno di uscita di un altro libro d'architettura che farà epoca, scritto da un personaggio che abbiamo già incontrato: *L'architettura della città* di Aldo Rossi.

⁷¹ V. GREGOTTI, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano, 1966, p. 131.

⁷² S. VECA, “Forma, funzione e significato in architettura”, in *aut aut*, n. 104, 1968, pp. 68-72.

⁷³ S. VECA, “Idee per la città comunista”, in *aut aut*, n. 107, 1968, pp. 107-109.

svoltosi in Italia, già a partire dagli anni Cinquanta, sulla portata culturale della nuova fenomenologia estetica in ambito artistico, che trovò proprio in Enzo Paci un punto di riferimento imprescindibile. Paci, che morì proprio pochi giorni dopo l'inaugurazione di B76, era stato da sempre interessato all'architettura contemporanea, grazie soprattutto alla sua amicizia con Ernesto Nathan Rogers (maestro di Gregotti) per il quale, nel 1957, accettò di entrare a far parte del comitato di redazione della rivista "Casabella-Continuità"⁷⁴.

Questo tipo di collaborazione non deve suonare strana perché, negli anni Cinquanta, come spiega Cesare Del Vesco, «la chiave etica che legittimerà la nuova architettura verrà definendosi intorno all'universo della persona umana e alla sua specificità, intorno alla concreta struttura dei bisogni umani e cioè al mondo dell'esperienza, non astratta, ma viva in tutte le sue relazioni. Il richiamo è qui all'essenziale dell'uomo inteso al singolare, quale uomo concreto; è un richiamo inteso come necessario correttivo all'astrazione e alla generalizzazione ereditate dai maestri dell'avanguardia»⁷⁵. In questo dibattito artistico-architettonico a largo raggio sarà fondamentale il riferimento filosofico a Husserl, a Merleau-Ponty e al Martin Heidegger di *Costruire Abitare Pensare*, e non è un caso che tutti e tre siano citati da Gregotti (insieme ad altri filosofi come Walter Benjamin e Ludwig Wittgenstein) nel suo *Il territorio dell'architettura* del 1966⁷⁶. Questo perché, continua Del Vesco: «La fenomenologia, intesa come modo d'indagine della realtà, è un metodo che procede innanzi tutto alla eliminazione dei pregiudizi secolari ponendo in dubbio e accantonando ogni teoria e ogni concetto sulle cose. Come metodo, s'impegna a descrivere l'esperienza così come si manifesta e nei limiti in cui si manifesta. E la descrizione fenomenologica rivela così subito un primo e caratteristico risultato e cioè che le cose nell'esperienza fluiscono e mutano in continuazione pur tuttavia conservando delle forme o strutture ricorrenti»⁷⁷. La fenomenologia introduce, dunque, un nuovo concetto di spazio-tempo, non più geometrico e contemplativo, ma attivo e in movimento, con cui l'arte e l'architettura di quel periodo si confronteranno attivamente.

⁷⁴ Per un approfondimento rimando al numero 333 di "aut aut" (2007) intitolato *Enzo Paci. Architettura e filosofia*, che contiene anche un'antologia degli articoli scritti da Paci per "Casabella", nei quali applica la fenomenologia agli ambiti diversi che riguardano l'esperienza del reale e le problematiche dell'architettura ad essa connesse.

⁷⁵ C. DEL VESCOVO, *Architettura e fenomenologia negli anni '50*, in C. CICCONECELLI, M. PAZZAGLINI (a cura di), *Teorie dell'architettura. Sintesi di ricerche di un Corso di Perfezionamento (1988-1994)*, Edizioni Kappa, Roma, 1996, pp. 52-56, pp. 52-53.

⁷⁶ *Bauen Wohnen Denken* è il titolo di una conferenza che Heidegger tenne nel 1951 il cui testo fu pubblicato in Germania nel 1954 e poi tradotto in italiano all'interno del volume a cura di Gianni Vattimo che raccoglieva *Saggi e discorsi* del filosofo tedesco (Mursia, Milano, 1976). Ma prima di questa pubblicazione va ricordata la traduzione che trovò spazio nel n. 9 della rivista di architettura "Lotus" (febbraio 1975) che si apriva con un approfondimento sul progetto del quartiere ZEN di Palermo, di cui Gregotti era uno degli architetti. È curioso, inoltre, notare come il testo di Heidegger (pp. 38-43) sia stato impaginato nella rivista in dialogo sinottico con una serie di "ricordi di famiglia" della sorella di Wittgenstein rispetto alla costruzione della casa sulla Kundmannngasse a Vienna, al cui progetto il filosofo partecipò attivamente. Per un approfondimento specifico: D. PISANI, *L'architettura è un gesto. Ludwig Wittgenstein architetto*, Quodlibet, Macerata, 2011.

⁷⁷ C. DEL VESCOVO, *Architettura e fenomenologia negli anni '50*, op. cit., pp. 54-55.

Come riassume Paola Gregory: «L'interesse verso una dimensione materica e corporea, verso gli aspetti interrelazionali con il soggetto percepente, così come l'attenzione al sito, al luogo, al contesto, sono tutte caratteristiche essenziali di una considerazione fenomenologica dell'architettura»⁷⁸.

È chiaro ora come il punto di riferimento filosofico di Gregotti nell'impostazione tematica di B76 sia legato alla fenomenologia husserliana, attraverso la mediazione di Enzo Paci e Salvatore Veca. Eppure le diverse declinazioni del concetto di “ambiente” messe in pratica nei vari eventi della rassegna veneziana non coincidono in maniera esclusiva con questa lettura fenomenologica del concetto di “ambiente”. Gregotti, ad esempio, ha sicuramente influenzato il lavoro per B76 sia di Germano Celant che di Enrico Crispolti, seppur entrambi abbiano finito per interpretare il tema dell'ambiente in modo personale. Crispolti nel Padiglione Italia sviluppa la sua idea di “ambiente come sociale”. Celant nella mostra “Ambiente/Arte” sembra limitare la sua analisi al campo storico-artistico, ma poi non disdegna alcune aperture filosofiche che sembrano riecheggiare le idee sul “campo fenomenico” di Husserl, che peraltro è uno dei riferimenti filosofici di molti degli artisti invitati per la mostra, in primis Robert Irwin⁷⁹.

1.3 Crispolti e l'“ambiente come sociale”

Abbiamo già detto che per la mostra da organizzare nel Padiglione Italia vengono scelti come commissari delegati Enrico Crispolti e Raffaele De Grada. L'idea è quella di rispondere al tema progettuale di B76 presentando un'ampia documentazione di azioni di arte partecipata svoltesi in Italia negli anni immediatamente precedenti alla Biennale fornendo così «il quadro fenomenologico di queste proiezioni dell'operatore culturale, e visivo in particolare, nel contesto sociale, in un'esperienza cioè al di fuori dei termini canonici del consumo dell'arte: artista – oggetto estetico – galleria d'arte privata o museo – fruitore/collezionista»⁸⁰.

La decisione di operare un'indagine sulle esperienze sperimentali in Italia venne presa nel settembre 1975 ma il percorso che portò alla realizzazione della mostra fu molto travagliato per la difficile definizione del tema. La prima proposta di De Grada partiva dal concetto socio-politico di “habitat”, inteso come «luogo in cui si concretano anche espressivamente istanze di progresso

⁷⁸ P. GREGORY, *Teorie di architettura contemporanea. Percorsi del postmodernismo*, Carocci, Roma, 2010, p. 33.

⁷⁹ Cfr. R. IRWIN, *The Hidden Structures of Art*, in R. FERGUSON (a cura di), *Robert Irwin* [catalogo della mostra], The Museum of Contemporary Art-Rizzoli International, Los Angeles-New York, 1993, pp. 13-47.

⁸⁰ E. CRISPOLTI, s. t., in *Ambiente Partecipazione Strutture culturali*, op. cit., vol. I, pp. 106-109, p. 106.

sociale, politico e materiale»⁸¹. Questa nozione fu ampliata da Crispolti con l'utilizzo della definizione “ambiente come sociale”, in una visione estesa a molteplici tipologie di esperienze partecipate in cui l'artista si faceva “co-operatore”. A tal proposito, non sembra difficile ipotizzare che l'idea di dedicarsi al concetto di “ambiente come sociale” sia sorta anche sotto l'influenza della mostra “Avanguardia e cultura popolare”, organizzata da Giovanni Maria Accame e Carlo Guenzi alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna fra maggio e giugno del 1975⁸².

Secondo Crispolti, l'“ambiente come sociale” può svilupparsi sia in ambito urbano che extra-urbano: «Intendere il tema dell'ambiente in quanto “ambiente come sociale” significa dunque voler caratterizzare la partecipazione italiana in questa Biennale in senso molto attuale e progressivo, e strettamente rispondente alla problematica di una condizione storica attuale del nostro paese»⁸³. Questa modalità operativa rappresenta sempre un momento di forte partecipazione decisionale di base e di spinta decentrificante, in cui l'operatore culturale diviene, come detto, “co-operatore”; ovverosia, un provocatore di autocoscienza culturale altrui. Questa cosciente partecipazione del pubblico provoca un decentramento sia dal punto di vista territoriale che nell'ambito specifico dell'arte, attivando un dialogo che non è sentito come un dominio culturale e una partecipazione che non è vissuta come una colonizzazione⁸⁴. In queste pratiche Crispolti vede un superamento sia delle avanguardie che delle neo-avanguardie perché, alla ricerca di un linguaggio più puro e elitario, si è dato «il diverso e concreto indirizzo di un'immediata corrispondenza e verificabilità sociale»⁸⁵. La ricerca artistica si trasforma in ricerca sociale e in questa operazione l'arte non prescinde dal suo specifico ma ne amplia i confini.

Supportato da queste basi teoriche, il materiale della mostra era ordinato in cinque sezioni

⁸¹ ASAC, b. 4311 – fascicolo “Convegni”: *Convegno internazionale dei rappresentanti dei paesi partecipanti alla Biennale 1976*, foglio 2. Questa tematica è dunque ancora valida alla data di questo incontro (9-10 gennaio 1976), ma viene poi sostituita dall'“ambiente come sociale”. Residui di questa prima idea si possono ancora notare nel testo di De Grada che compare come introduzione, subito dopo quella di Crispolti, alla mostra nel *Catalogo generale* di B76. In questo contributo, intitolato *Per una mostra dell'«ambiente»* (vol. I, p.109), possiamo leggere: «In Italia l'“ambiente” si è trasformato negli ultimi anni non soltanto perché si è completato il passaggio dalla struttura agrario-industriale in quella di un paese di grande industria [...], ma anche perché le masse popolari hanno assunto in spazi sempre più vasti (p.es. le grandi città come Milano) la direzione del processo di trasformazione, in cui erano rimaste in posizione subalterna». In questi nuovi “habitat” è cresciuto, secondo De Grada, il bisogno di tradurre la meccanica dello scontro sociale anche in una dimensione estetica, spontanea e popolare. Rispetto a questo tema, ricordiamo che dal 27 maggio all'11 giugno 1976 si tenne a Vancouver la conferenza delle Nazioni Unite sugli insediamenti umani, dal titolo “Habitat”, a cui sia Gregotti che Ripa di Meana si erano interessati.

⁸² Per una prima ricognizione sugli eventi artistico-sociali in Italia fra gli anni Sessanta e Settanta rimando a: C. CHRISTOV-BAKARGIEV, *Arte e ideologia*, in F. ALFANO MIGLIETTI (a cura di), *Arte in Italia 1960-1985*, Milano, 1988, pp. 105-122.

⁸³ E. CRISPOLTI, s. t., in *Ambiente Partecipazione Strutture culturali*, op. cit., vol. I, p. 106.

⁸⁴ Crispolti ha continuato a ribadire questi concetti anche recentemente, poco prima della sua scomparsa, nel suo intervento *Fuori dalla storia dell'arte? Arti visive e partecipazione sociale tra Biennali e spazio urbano* per la Giornata di studi a cura di Francesca Castellani e Emanuele Rinaldo Meschini “Lo scrittoio della Biennale (VII edizione). Biennale, Biennali. Politiche e identità tra globale e locale” (Università Ca' Foscari, Venezia, 18/05/2017).

⁸⁵ *Ibidem*.

secondo cinque aspetti problematici: 1) ipotesi e realtà di una presenza urbana conflittuale; 2) riappropriazione urbana individuale; 3) partecipazione spontanea (azione poetica e/o politica); 4) partecipazione in rapporto con o attraverso l'ente locale; 5) ipotesi di rapporto sociale attraverso l'ente statale (rapporto sociale a grande scala). Come spiega Sara Catenacci: «La natura stessa delle operazioni, per la maggior parte prive di un prodotto oggettuale o ancora in processo d'attuazione, ne escludeva l'esposizione dei “risultati”. La mostra si concentrò quindi sull'obiettivo di documentare queste iniziative attraverso i materiali forniti dai protagonisti e la presenza degli stessi, chiamati a discutere le proprie esperienze in un ciclo di mostre/dibattiti denominato appunto *Documentazione aperta*»⁸⁶.

Materiali grafici, fotografici, audiovisivi e sonori relativi a esperienze molto diverse fra loro furono affiancati l'uno all'altro nella mostra: si andava dagli interventi scultorei di Mario Staccioli e Francesco Somaini (sezione 1) alle incursioni urbane di Ugo La Pietra e del Gruppo Salerno 75 (sezione 2), dagli interventi dell'architetto Riccardo Dalisi e dai laboratori teatrali di Vincenzo De Simone, entrambi svolti nell'*hinterland* napoletano (sezione 3), fino alle esperienze dei collettivi (Collettivo Autonomo Pittori di Porta Ticinese, Laboratorio di Comunicazione Militante) che accanto all'azione poetica, introducevano un'azione politica marcata (sezione 3). La quarta e la quinta sezione, insieme ai dibattiti per “Documentazione aperta”, presentavano una serie di casi emblematici come il Premio Piazzetta a Sesto San Giovanni o i progetti “Operazione Roma Eterna” e “Operazione Arcevia”. Il percorso espositivo, allestito da Ettore Sottsass jr. e Ulla Salovaara, si snodava in quattro sale dell'odierno Padiglione Centrale fra ambienti immersivi *multivision*, sale per visionare l'apparato documentale e spazi d'incontro, secondo un'idea di “percorso comunicazionale” per cui «la mostra appariva come un insieme di stimoli eterogenei quanto lo erano le operazioni documentate»⁸⁷.

Probabilmente l'iniziativa più interessante fu l'organizzazione di un dibattito pubblico intitolato “Nuova domanda e modi di produzione culturale nel campo delle arti visive” che vide un confronto, anche aspramente polemico, fra i partecipanti alla mostra, in particolar modo rispetto alla perdita d'identità, alla spettacolarizzazione e alla istituzionalizzazione di pratiche artistico-sociali circoscritte a piccole esperienze territoriali.

Di sicuro l'impostazione del Padiglione Italia mette in luce gli aspetti metodologici cari a

⁸⁶ S. CATENACCI, *L'ambiente come sociale alla Biennale di Venezia 1976*, in M. NICOLACI, M. PICCIONI, L. RICCARDI (a cura di), *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza*, Campisano, Roma, 2015, pp. 317-324, p. 320. Il contributo approfondisce una parte della sua tesi di dottorato: S. CATENACCI, *Dalla distruzione dell'oggetto all'“ambiente come sociale”. Esperienze in Italia tra arte, architettura e progettazione culturale, 1969-1978*, Tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'Arte (XXVII ciclo). Relatore Prof.ssa Carla Subrizi. Università Sapienza, Roma. Anno accademico 2015/2016.

⁸⁷ S. CATENACCI, *L'ambiente come sociale alla Biennale di Venezia 1976*, op. cit., p. 320.

Crispoliti nella sua definizione di “ambiente come sociale”, che egli aveva sviluppato in anni di coordinamento di pratiche artistiche nello spazio pubblico, di cui parleremo ampiamente più avanti. Un approccio “pragmatico” (legato alle teorie filosofiche degli statunitensi Charles Sanders Peirce e John Dewey) pervade la sua attitudine propositiva, avvicinandolo più ai movimenti per le riforme civili che a posizioni partitiche o radicali.

Crispoliti raccoglierà le sue idee l'anno successivo nel libro *Arti visive e partecipazione sociale. I. Da “Volterra 73” alla Biennale 1976*. Fino al ventiquattresimo capitolo riassume tutto il suo lavoro di ricerca sul campo portato avanti dal 1973 al 1976, e nel venticinquesimo e ultimo (“L’«ambiente come sociale» alla Biennale di Venezia”, pp. 292-310) mette insieme una serie di materiali che avrebbero dovuto costituire la base per una pubblicazione specifica sulla mostra veneziana, purtroppo mai realizzata⁸⁸.

Forse proprio per la difficoltà di trovare una definizione unica e una modalità espositiva valorizzante per interventi così diversi fra loro, furono solo altri tre i padiglioni stranieri che presentarono operazioni di questo tipo, affrontando il tema dell'ambiente in maniera simile al padiglione italiano, sia dal punto di vista oggettuale che umano: Olanda, Svezia e Svizzera.

L'Olanda presenta un padiglione senza un artista o un architetto specifico. La mostra, a carattere socio-culturale (il commissario Gijs van Tuyl la definisce anonima, senza “arte vera”), documenta recenti opere nel campo della progettazione ambientale in Olanda. Lo stesso commissario racconta il perché di questa scelta sullo sfondo della nuova impostazione della Biennale: «Nel maggio 1975 fummo informati che tema obbligato sarebbe stato l'ambiente, e questa è la nostra risposta. Ma non ci siamo limitati a seguire delle istruzioni. Il tema dell'ambiente venne scelto dalla Biennale insieme ad alcuni partecipanti e, per più di una ragione, l'Olanda insistette affinché si arrivasse a concordare un tema comune. Prima di tutto perché avrebbe permesso alla Biennale di trasformarsi in una manifestazione coerente invece che in una bizzarra collezione di mostre disarticolate. Poi perché questo approccio avrebbe stimolato contatti a livello internazionale fra esperti in settori specifici della cultura e dell'arte. Un terzo vantaggio concernente il tema dell'ambiente, è che si estende oltre i modelli dell'avanguardia occidentale, permettendo così ad altri paesi, come per esempio quelli del Terzo Mondo, di partecipare sullo stesso piano. (Specialmente quando il concetto di ambiente viene

⁸⁸ E. CRISPOLTI, *Arti visive e partecipazione sociale. I. Da “Volterra 73” alla Biennale 1976*, De Donato, Bari, 1977. Il volume marca un numero “1” che sottintende un numero “2” che però non uscirà mai. L'unica pubblicazione sulla mostra per B76 è un'opuscolo-guida, che allargava la documentazione già presente nel *Catalogo Generale*, con l'inserimento di alcuni brevi testi redatti dagli artisti intorno al tema proposto dal Padiglione. Per un approfondimento sull'attività di Crispolti nell'ambito di una più ampia analisi sul rapporto tra arte, territorio e società si veda il numero monografico che la rivista indipendente “Spazioarte. Periodico di analisi e studio sulle comunicazioni visive” dedicò a *Il ruolo dell'operatore visivo* (n. 8, 1977).

esteso al suo significato più ampio, e cioè l'architettura, l'urbanistica, e l'ecologia). La quarta ragione è che la Biennale di Venezia, scegliendo temi che abbiano un'implicazione sociale, può costruirsi un'identità che la distingue da altre esposizioni quali Documenta Kassel, la Biennale di Parigi, il Kunstmarkt di Colonia e Düsseldorf e la Kunstmesse di Basilea. E ultimo, ma non meno importante, un certo grado di impegno sociale è comunque positivo per la Biennale. Naturalmente, questo diverso orientamento richiede da parte della Biennale una maggiore sensibilità alle istanze del nostro tempo. Gli oppositori pensavano che la connotazione sociale potesse essere una questione di moda e che, venendo dalla Biennale 1976, non sarebbe stato altro che l'eco della contestazione del 1968. Ma le innovazioni devono pur avvenire, e meglio tardi che mai»⁸⁹.

Secondo van Tuyl, questa integrazione dell'arte in un determinato contesto sociale può essere condotta su due fronti: 1) presentando l'arte non come una specializzazione per esteti (*l'art pour l'art*) ma come un processo storico in evoluzione e quindi modificabile; 2) interessando un pubblico più vasto. Ma tutto ciò presenta più di un problema per l'elitario mondo dell'arte e il commissario, con una certa vena polemica, conclude così il suo intervento: «Coloro che sono in favore di un ritorno al vecchio schema della Biennale d'arte, sostengono che il tema dell'ambiente esaurisce tutte le possibilità di integrazione sociale. Essi vedono l'arte come una categoria autonoma, diversa dall'architettura e dalle arti applicate come l'acqua dal fuoco. La loro conclusione vorrebbe essere: bene, nel '76 abbiamo avuto un tema con precise implicazioni sociali ma la prossima volta torniamo ai sicuri confini dell'arte come arte. Per noi, opporre l'arte autonoma all'arte applicata è errato, specialmente quando le due aree vengono collocate in una prospettiva storica. La Biennale di Venezia potrebbe continuare il suo processo di integrazione sociale presentando anche l'arte autonoma all'interno del suo contesto storico e senza quell'alone di santità che troppo spesso ostenta»⁹⁰.

Il Padiglione Svezia presenta il progetto collettivo ARARAT (Alternative Research in Architecture, Resources, Art and Technology). Il commissario Bjorn Springfeldt parte dall'assunto che il termine "architettura" indichi la costruzione di una società e il progetto ARARAT tratta della costruzione di una società con tutta la sua produzione energetica e l'interazione di grandi e piccole comunità in un singolo sistema. La questione del ruolo esercitato dall'artista nella società del futuro è in relazione al problema centrale del rapporto dell'individuo con il gruppo e a come, in generale, sia possibile creare ruoli che diano spazio all'iniziativa, alla responsabilità e alla creatività.

La Svizzera presenta i risultati di un lavoro collettivo svolto nelle scuole con gruppi di artisti. Per il commissario Willy Rotzler l'interrelazione tra l'artista, l'arte e la società è affetta da un malessere

⁸⁹ G. VAN TUYL, *s. t.*, in *Ambiente Partecipazione Strutture culturali*, op. cit., vol. I, pp. 118-121, pp. 118-119.

⁹⁰ *Ivi*, pp. 119-120.

che nasce dalla considerazione dell'arte come momento di evasione e va superato con una duplice opera convergente: 1) l'artista va familiarizzato col pensiero, col comportamento, con i problemi e i desideri della società in cui vive (ha bisogno di temi atti ad integrarlo nell'ambiente sociale); 2) il pubblico va reso consapevole che l'artista, con il suo lavoro apparentemente inutile, offre effettivi strumenti di vita e non solo un adornamento della realtà. Per questa occasione Bernhard Luginbühl presenta *Il grande boss*, scultura praticabile con uno scivolo situata all'esterno del padiglione, che fu una delle opere che riscossero più successo fra il grande pubblico di B76.

1.4 Altre declinazioni del concetto di ambiente in B76

Nel *Catalogo generale* tutte le partecipazioni nazionali sono raccolte sotto il titolo “L'ambiente” e in molti Padiglioni vennero presentate delle opere a dimensione ambientale. Vanno ricordate, in particolar modo, le seguenti:

Padiglione Danimarca: Willy Orskov, *Sculture pneumatiche* (1976);

Padiglione Francia: Alain Jacquet, *Sette oggetti* (1971-76);

Padiglione Germania Federale: Joseph Beuys, *Fermata del tram* (1975-76); Jochen Gerz, *Le difficoltà del Centauro a smontare dal suo cavallo* (1976); Reiner Ruthenbeck, *Doorway* (1976);

Padiglione Gran Bretagna: Richard Long, *Stone sculpture* (1976);

Padiglione Israele: Dani Karavan, *Gerusalemme città della pace* (1975-76).

Ma non c'erano solo i padiglioni nazionali. Come detto, l'Esposizione Internazionale si presentava come un articolato insieme di mostre storico-critiche, in cui “Spagna / avanguardia artistica e realtà sociale / 1936-1976” e “Ambiente-Arte” occupavano un posto centrale. Mettendo in risalto le modalità operative laboratoriali della nuova Biennale, non si diede solo spazio alla fotografia (“Man Ray, testimonianza attraverso la fotografia”), ma l'estensione dei campi disciplinari di applicazione andò molto oltre, aprendosi alle pratiche artistiche del design, dell'architettura e del disegno del territorio (tecniche tradizionali di definizione dell'ambiente fisico). Questa impostazione “allargata” era stata fortemente voluta da Gregotti per «predisporre i punti di una strategia della loro continuità futura e della loro praticabilità da parte del pubblico»⁹¹.

Nel campo del design vengono organizzate quattro mostre specifiche (“Il Werkbund – 1907, alle origini del design”, “Ettore Sottsass, un designer italiano”, “Cinque Graphic Designers”, “Le forme

⁹¹ V. GREGOTTI, *Introduzione*, in *Ambiente Partecipazione Strutture culturali*, op. cit., vol. I, p. 11.

del vetro”) per delineare come la ricerche del design, vettore specifico di comunicazione di massa, siano esemplari per lo studio della costituzione dell'ambiente circostante. Gregotti insiste su questo punto sottolineando che: «L'insieme degli oggetti che costituiscono, secondo complesse gerarchie, il nostro ambiente è stato studiato come sistema e per rapporto all'idea di consumo come “sistema di segni”»⁹².

Nello campo specifico dell'architettura, B76 presenta due importanti mostre (“Europa-America, centro storico-suburbio” e “Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo”) che stanno, chiaramente, particolarmente a cuore all'architetto Gregotti: «La specificità del sito, la costruzione del luogo come cosa, l'abitare come essere dell'uomo sulla terra, che ne sono i fondamenti disciplinari, pongono l'architettura in una posizione indispensabile rispetto alla costituzione e alla definizione dell'ambiente circostante»⁹³. Nonostante gli scambi intensi di esperienze tra architettura e arti visive, la loro convivenza non era per niente scontata, *in primis* per il fatto che una mostra di architettura presentava l'ovvio problema dell'assenza dell'oggetto reale e la sua necessaria restituzione indiretta (progetto o riproduzione). Questa difficile convivenza è testimoniata dalle parole di Franco Raggi, organizzatore della mostra “Europa-America, centro storico-suburbio”: «La presenza dell'architettura in una mostra di “arti visive” è, insieme, impropria e di diritto. Impropria perché l'architettura, oltre a possedere una forma di produzione ed un circuito di distribuzione e di consumo indipendenti, si esprime in una situazione economica e tecnica così complessa che la riduzione all'unità dell'opera rende necessario un tramite: il progetto. Di diritto perché l'unità, tanto dell'opera che del progetto, è innanzitutto unità morfologica, di figura, nei confronti della quale ogni altro aspetto stilistico, ideologico, tecnico, estetico è solo di volta in volta un'angolazione interpretativa»⁹⁴. Comunque sia, nello specifico dell'architettura, la mostra di Raggi, ospitata ai Magazzini del Sale alle Zattere (31 luglio – 10 ottobre 1976), ebbe una particolare importanza per impostare in un contesto ufficiale un'analisi sulla nuova generazione di architetti “inquieti” rispetto ai maestri del Movimento Moderno. Accettando il confronto fra contesti geografici e storici differenti, la mostra costituì una sorta di primo bilancio dell'architettura degli anni Settanta, e individuò prospettive che si sarebbero sviluppate nel decennio successivo.

Chiudiamo con la mostra “Attualità internazionali '72-'76” che, non perfettamente in linea con il tema centrale, intendeva proseguire il compito informativo sull'arte attuale che la Biennale aveva da sempre avuto, colmando i quattro anni di assenza della manifestazione. Gregotti, rifacendosi alla concetto di “s-definizione” dell'arte di Harold Rosenberg⁹⁵, prende la mostra come esempio

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ivi*, p. 12.

⁹⁴ F. RAGGI, *s. t.*, in *Ambiente Partecipazione Strutture culturali*, op. cit., vol. II, p. 237.

⁹⁵ Cfr. H. ROSENBERG, *The De-Definition of Art* (1972), trad. it. *La s-definizione dell'arte*, Feltrinelli, Milano, 1975.

accettato delle contraddizioni insite nella forma della nuova Biennale parlando di «mostra ricca di ambiguità e contraddizioni, forse lacunosa o ridondante, ma colma di vitalità e di temi di discussione»⁹⁶. Ma fra tutti gli eventi espositivo di B76 questo fu quello più massacrato dalla critica per il suo carattere troppo eterogeneo e confusionario. La mostra era ospitata negli ex Cantieri alla Giudecca e forse questo è l'unico chiaro legame con la tematica ambientale che faceva da sfondo a B76. Nonostante ciò, anche in questa mostra erano esposte delle interessanti opere di arte ambientale, come quelle di Per Kirkeby (*senza titolo*, 1976) e Alain Shields (*Ohio Blue Tip*, 1972-74). Sotto la guida di Olle Granath, la selezione delle opere era stata affidata alla Commissione Arti Visive della Biennale: Eduardo Arroyo, Enrico Crispolti, Raffaele De Grada, Pontus Hulten, Tommaso Trini. Ognuno di loro aveva scritto un piccolo testo introduttivo nel *Catalogo generale*, che accompagnava quello del curatore. La lettura di questi testi uno di seguito all'altro dà ulteriore testimonianza dei diversi approcci metodologici che Ripa di Meana e Gregotti erano stati capaci di tenere insieme nella struttura “democratica” della Biennale del 1976, ma lascia trasparire anche quella troppa eterogeneità colta dai critici sulla stampa specializzata.

Per Granath, la mostra ha un carattere aperto ed eclettico in cui si possono individuare quattro gruppi di opere: 1) pittura pura e sensitiva; 2) arte metaforica e narrativa; 3) ricerca ambientale (intesa nel senso più ampio: ambiente come natura con le conseguenti implicazioni ecologiche, situazione socio-politica, tensioni psichiche che vengono a crearsi nell'ambiente quando l'ego si confronta con la società); 4) arte critica delle strutture e funzioni del linguaggio (con un “Live Forum” a cura di Trini). Il curatore sottolinea come la crisi del modernismo può essere interpretata come una crescente consapevolezza critica sui limiti dei mezzi espressivi scelti e anche come tentativo di spostare e ampliare i limiti convenzionali dei mezzi espressivi stessi, poiché la scelta del mezzo di espressione viene decisa da ciò che dovrà essere espresso. Qui si esercita una critica continua del concetto dell'arte e di tutte le false premesse e delimitazioni che cercano con manipolazioni di far scomparire il vero significato del fatto artistico per l'ambiente circostante.

Arroyo insiste sul fatto che una mostra come questa eviti una concezione della cultura di tipo selettivo (la storia dell'arte è autonoma dalla storia reale). Anche De Grada ribadisce una posizione simile quando afferma che la mostra è il banco di prova di un criterio internazionale di valutazione, anche per l'opera della critica che deve appellarsi sempre al pubblico per far uscire il dibattito dall'ambiente chiuso degli esperti. Trini ci tiene a ribadire che il compito della mostra è quello di superare il momento tematico generale per offrire la varietà delle idee dell'arte attuale che hanno messo in crisi l'avanguardia come istituzione. Rimanendo focalizzato sulle opere esposte Hulten sottolinea come da alcuni anni l'arte non si occupa del prodotto finale ma del processo. E su questo

⁹⁶ V. GREGOTTI, *Introduzione*, in *Ambiente Partecipazione Strutture culturali*, op. cit., vol. I, p. 12.

punto converge anche l'intervento più strutturato, quello di Crispolti, che delinea dei parametri interpretativi per la fenomenologia delle ricerche di quegli anni:

1) Ricerca convergente da “oltre il concettuale” e da “oltre lo strutturale”: superamento sia della privatività mentale dell'esercizio concettuale puro che dell'accettazione dell'evidenza oggettuale della pura stereometria elementare “primaria”. Dell'esperienza concettuale resta la capacità e volontà di controllo, resta la rastremazione dei mezzi e dei segni, ma è capovolto il traguardo, da impoverito ad arricchentesi, da meramente mentale alla riconquista del manuale e del sensibile. Per l'esperienza strutturale, invece, il segno e la forma non sono più assoluti ma relativi (non più un tutto quasi metafisico e impenetrabile, ma uno strumento operativo, un mezzo con il quale agire nello spazio, commisurararlo, qualificarlo, identificarlo). La forma non è mentale e distante ma nasce in un processo che converge in un circuito che collude direttamente realtà e progettazione, momento oggettuale e momento mentale, manualità e idea: il concettuale è una polarità, lo strutturale è uno strumento e il circuito si chiude sul fare concreto non più cieco, ma che interroga continuamente se stesso.

2) Utilizzazione eterodossa di media diversi: superamento dell'uso del mezzo feticizzato per tale (“extra media”: usare il mezzo in valore del tutto relativo e circostanziale; è l'urgenza del momento comunicativo che determina occasionalmente la scelta del mezzo).

3) Nuovo valore paradigmatico della dimensione processuale: l'opera non sussiste più nella sua unicità, si pluralizza in una dimensione molteplice, sfugge la dimensione contemplativa per farsi esperienza in atto (il tempo stesso si fa reale, tempo del fare, dell'accadere).

2. Celant e “Ambiente/Arte”

Dopo questo *excursus* sui vari eventi realizzati nell'ambito di B76, focalizzo ora l'attenzione sulla mostra più interessante per il mio studio: “Ambiente/Arte”. Questa mostra si appropria al tema della Biennale parlando il linguaggio interno al dibattito artistico, con un'impostazione che oggi definiremo prettamente “curatoriale”, come ben riassume la Catenacci: «Il taglio e la metodologia di Celant potevano essere collocati nell'interpretazione fenomenica di *environment* e costituivano un discorso che, ripercorrendo le tappe salienti dell'espansione spaziale della pratica artistica, narrava piuttosto la storia dell’“esporre” come atto linguistico, lasciando alla presenza delle opere e all'interpretazione dello spettatore il difficile compito di coglierne le diverse peculiarità»⁹⁷. Questo

⁹⁷ S. CATENACCI, *L'ambiente come sociale alla Biennale di Venezia 1976*, op. cit., p. 319.

tipo di progetto espositivo rivela, per Alessandra Acocella, «un significativo spostamento d'attenzione, a livello critico, dalle forme e dai contenuti veicolati dalle singole opere verso un'operazione concettuale e realizzativa indirizzata a tematizzarle, selezionarle e strutturarle all'interno di un percorso articolato e vario»⁹⁸. Seguendo, dunque, l'ordinamento curatoriale voluto da Celant, si volevano presentare testimonianze documentarie e ricostruzioni di ambienti storici dal futurismo fino agli anni Settanta. Ma qual era il background da cui Celant aveva sviluppato un'attenzione peculiare al tema dell'arte ambientale?

Nato a Genova nel 1940, Celant iniziò la sua carriera universitaria iscrivendosi alla facoltà di Ingegneria, ma già dal 1961 decise di cambiare indirizzo di studi e iscriversi alla facoltà di Lettere, dove insegnava Eugenio Battisti. Profondo conoscitore dell'arte antica e critico militante del contemporaneo, Battisti nel 1963 fondò “Marcatré. Rivista di cultura contemporanea”, seguendo un chiaro intento metodologico: produrre un'osmosi fra storia e attualità. Celant fu chiamato a collaborare con la redazione di questa che era una delle prime riviste interdisciplinari in Italia (si occupava di arte contemporanea, letteratura, architettura e musica), edita dalla casa editrice Lerici fino al 1970. In questo ambiente Celant entrò in contatto con importanti intellettuali, fra i quali Paolo Portoghesi, Umberto Eco e Edoardo Sanguineti, poeta membro del Gruppo 63, movimento a cui la rivista era legata. Grazie alla cronaca d'arte che redige per la rivista, Celant iniziò a specializzarsi come giovane critico d'arte ma decise di lavorare come *free lance* senza legarsi ad alcuna scuola. In quegli anni conosce e frequenta alcuni dei più importanti artisti, galleristi e critici italiani come Lucio Fontana, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto Arturo Schwarz, Plinio De Martiis, Gian Enzo Sperone, Carla Lonzi e Luciano Pisto. Nel 1965 Alessandro Mendini lo chiama a Milano per curare la rubrica d'arte di “Casabella”, attraverso cui continua ad affinare il suo sguardo multidisciplinare, mischiando i linguaggi dell'arte, dell'architettura, del cinema e del design. Questo nuovo incarico lo immette in un circuito di rapporti e amicizie internazionali che saranno fondamentali per lo sviluppo del movimento dell'Arte Povera, di cui sarà promotore principale fra il 1967 e il 1971. Venendo da una formazione interdisciplinare (aveva frequentato il mondo del Radical design, conosciuto i membri del Living Theatre nel 1963, discusso con registi cinematografici come Jean-Marie Straub e intellettuali come Pier Paolo Pasolini) la sua visione dell'arte, influenzata anche dagli studi sull'arte programmata e cinetica di Umro Apollonio e Gillo Dorfles, cerca un corrispettivo nel lavoro sperimentale dei giovani artisti italiani, di cui va in

⁹⁸ A. ACOCELLA, *Ripensare lo spazio espositivo. Il caso di Ambiente/Arte, Biennale di Venezia, 1976*, in F. CASTELLANI, E. CHARANS (a cura di), *Crocevia Biennale*, Scalpendi, Milano, 2017, pp. 257-267, p. 261. Per un ulteriore approfondimento rimando anche all'intervento di Vittoria Martini *Il canone espositivo e il caso “Ambiente/Arte”* per il convegno internazionale “Esposizioni/Exhibitions”, a cura di Francesca Castellani, Francesca Gallo, Vanja Strukelj, Francesca Zanella e Stefania Zuliani (Archivio-Museo CSAC, Parma, 27-28 gennaio 2017).

prima persona a visitare gli studi. Costruisce così, fra il 1963 e il 1967, un mosaico di nomi che, pur nelle loro differenze, sono accomunati da una visione iconoclasta rispetto alla pittura dell'epoca. All'affermazione di un'arte quale strumento di natura immutabile e perfetta (minimalismo) o capace di muoversi nelle delimitazioni rassicuranti dell'icona (Pop Art), gli artisti "poveri" contrappongono un atteggiamento e un procedere che tiene conto dei problemi dell'esistenza reale e si muove in relazione a molteplici tempi e contesti. L'attività critica di Celant punta a mettere questo movimento in relazione con le più importanti tendenze dell'arte del momento, come testimoniato dalla mostra "Conceptual Art Arte Povera Land Art", aperta nel giugno 1970 alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino. Negli anni Settanta, terminata l'avventura dell'Arte Povera, Celant è ormai un critico di livello internazionale e si distingue come curatore di eventi espositivi che mettono in connessione la cultura italiana e europea con quella statunitense, grazie alle molte collaborazioni che instaura con le più importanti istituzioni museali degli USA⁹⁹. In tutti questi primi anni della sua carriera come critico Celant era stato attento ai rapporti tra arte e ambiente, ma è solo staccandosi dall'etichetta dell'Arte Povera che può concentrarsi in maniera trasversale sull'argomento, con una serie di studi e ricerche che sfoceranno prima nell'articolo *Artspaces* per "Studio International" del 1975 e poi nella mostra "Ambiente/Arte" per la Biennale 1976 che definiscono e storicizzano una genealogia dell'arte installativa che diverrà imprescindibile per tutti gli studi successivi sull'argomento.

Non è un caso, dunque, che Gregotti pensi subito a lui per l'organizzazione della mostra principale di B76. Un primo colloquio fra Celant e il direttore è attestato da un documento manoscritto su carta intestata "Gregotti Associati", datato 4 ottobre 1975, in cui i due buttano giù una serie di appunti in ordine sparso sul tema della mostra¹⁰⁰. La conferma dell'incarico «per la preparazione della mostra storico-introductiva sul tema "L'ambiente"» arriva a Celant poco giorni dopo, con una lettera personale di Ripa di Meana del 16 ottobre 1975, a cui Celant risponde accettando l'incarico con una lettera del 28 ottobre 1975¹⁰¹. Da questa lettera apprendiamo che l'8 novembre 1975 Celant sarà a Venezia per incontrare nuovamente Gregotti e discutere dell'impostazione della mostra e degli ultimi dettagli contrattuali¹⁰².

Celant si mette subito al lavoro avviando contatti specifici con artisti, direttori di museo, galleristi e collezionisti. In questi primi mesi di lavoro la mostra compare nei documenti con il titolo

⁹⁹ Per approfondimento sui rapporti fra Celant e gli artisti americani, rimando a: G. CELANT, *Tornado americano. Arte al potere 1949-2008*, Skira, Ginevra-Milano, 2008.

¹⁰⁰ ASAC, b. 4309 – fascicolo "Evidenza 1/10/75": *Colloquio con Celant 4 ottobre 1975* (documento manoscritto).

¹⁰¹ Entrambe le lettere sono conservate in ASAC, fondo storico arti visive, b. 248.

¹⁰² Il contratto per la mostra, insieme al contratto di edizione per il catalogo è conservato sempre in ASAC, fondo storico arti visive, b. 248.

“L'arte in/come ambiente: 1900-1976”¹⁰³, ma intorno alla fine di marzo 1976 il titolo cambia in “Ambiente Arte / Ambient Art 1915-1976”, per poi assumere la sua conformazione definitiva. Il lavoro di preparazione è diviso in due parti: da una parte Celant raccoglie documenti (fotografie, modellini, disegni, film, diapositive, ecc.) per la parte storica della mostra, caratterizzata anche da una serie di ricostruzioni di ambienti abitabili, dall'altra avvia contatti diretti con gli artisti viventi a cui verrà poi chiesto di realizzare un ambiente *in situ*¹⁰⁴. Il tutto è corredato da una serie di viaggi, in particolar modo negli Stati Uniti¹⁰⁵, alla fine dei quali partono le lettere d'invito ufficiali per i tredici artisti chiamati a realizzare degli ambienti specifici, datate al 3 aprile 1976¹⁰⁶. A ognuno di questi artisti veniva messa a disposizione una sala fra le venti, allestite da Gino Valle, in cui si snodava la mostra nel Padiglione Centrale ai Giardini di Castello¹⁰⁷.

L'intento, come segnalato già nella prima bozza di comunicato stampa, era quello di «documentare, mediante tutti i media che possono riproporre gli esempi dell'osmosi tra ricerca volumetrico-visuale e spazio architettonico dato, i complessi rapporti di interazione tra arte e ambiente»¹⁰⁸. Il testo introduttivo alla mostra pubblicato nel *Catalogo generale* è un piccolo saggio d'inquadramento storico-artistico che riprende le riflessioni sullo spazio formalizzate nell'articolo che Celant aveva pubblicato l'anno precedente sulla rivista inglese “Studio International” e che abbiamo già analizzato in precedenza¹⁰⁹. Il testo in catalogo inizia così: «L'idea di stabilire una serie di relazioni fisiche e percettive tra lo spazio dell'ambiente e le ricerche artistiche data nel corso dei secoli, da quando l'artista, una volta che gli sia stato assegnato uno spazio, ha pensato di utilizzarlo non come “vaso” o “recipiente” che accoglie passivamente o indifferentemente una certa struttura, ma come parte interagente con il suo intervento»¹¹⁰. Dunque, per Celant, l'arte poteva creare uno spazio ambientale nella stessa maniera in cui l'ambiente creava l'arte, sottolineando l'importanza

¹⁰³ Si veda, ad esempio: 1) ASAC, b. 4386 – fascicolo “Arti visive (1948-80)”: *Iniziativa promozionali per la 37a Biennale (1976)*.

¹⁰⁴ ASAC, fondo storico arti visive, b. 248: *Arte in/come Ambiente a cura di Germano Celant: situazione organizzativa e progettuale al 30 gennaio 1976*.

¹⁰⁵ Si veda, ad esempio la lettera che Celant scrive a Gregotti da New York il 26 febbraio 1976 (ASAC, fondo storico arti visive, b. 248) in cui parla dei suoi contatti avviati con gli artisti statunitensi ma si dice preoccupato per il poco tempo a disposizione prima dell'apertura della mostra.

¹⁰⁶ In ASAC, fondo storico arti visive, b. 246-247, compaiono le cartelle degli artisti invitati e i prestatori delle opere per la mostra “Ambiente/Arte”. Fra questi documenti ci sono le lettere d'invito: si tratta di una stessa lettera in inglese (per Jannis Kounellis e Mario Merz è in italiano) indirizzata a tutti gli artisti (solo per Beuys è inviata al gallerista) invitati a realizzare «uno spazio concordato con il curatore stesso». Nella stessa busta si trovano anche tutta una serie di telegrammi di Celant per Vito Acconci, Daniel Buren, Dan Graham, Robert Irwin, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Palermo, Doug Wheeler.

¹⁰⁷ Ricordiamo che l'architetto Gino Valle era già stato l'allestitore delle due mostre del 1975 organizzate dal Settore Arti visive e Architettura ai Magazzini del Sale.

¹⁰⁸ ASAC, fondo storico arti visive, b. 248: *Comunicato Stampa “Ambiente Arte / Ambient Art 1915-1976”*.

¹⁰⁹ In ASAC, fondo storico arti visive, b. 248 compare – insieme a un elenco di artisti, opere e documenti per la mostra – la traduzione in italiano dell'articolo *Artspaces* (pubblicato su “Studio International” nel 1975), dattiloscritta con note a margine scritte a mano, come quella nella prima pagina: «Si riportano qui alcune note ed appunti a carattere generale che formano la struttura di un libro a venire».

¹¹⁰ G. CELANT, *s. t.*, in *Ambiente Partecipazione Strutture culturali*, op. cit., vol. I, pp. 187-201, p. 189.

della collocazione, della condizione situazionale, della contingenza ambientale dell'opera: in questo modo il curatore, come spiega la Zanella, si dimostra «interessato principalmente ai meccanismi di mutamento di significato cui l'opera è sottoposta, alle sue metamorfosi»¹¹¹.

Questa consapevolezza che ciascun lavoro d'arte sia relativo alla sua appartenenza ad un contesto ambientale, e alla sua osmosi spaziale con esso, si era rafforzato all'inizio del XX secolo con le pratiche futuriste e dadaiste. A partire da questi primi esempi in cui l'arte inizia a essere progettata dialetticamente con lo spazio, vincolandosi e vivendo con esso, lo spazio ambientale diventa la causale di molte operazioni artistiche di cui Celant ricostruisce la storia nel suo «excursus attraverso il secolo *sub specie ambienti*», come lo definisce la Zevi¹¹². Ma è interessante notare come nel 1976 Celant possa affermare che l'arte ambientale fosse ancora un fare artistico “arduo e emarginato” (*sic!*) e che almeno fino alla metà degli anni Sessanta vi potessero rientrare un numero ridotto di casi. Nonostante ciò, questi esempi, pur non numerosi, aiutavano già a definire il termine “ambiente” in ambito storico-artistico per focalizzare un territorio di analisi successivo.

Pur legata strettamente all'ambito storico-artistico, l'analisi di Celant non risparmia, comunque, alcuni affondi politico-sociali: «L'unità pratica di arte e ambiente dimostra la volontà di strappare la materia lavorata dall'artista alla distribuzione selvaggia e alla pratica incontrollata dello scambio per attribuirle definitivamente un campo, pubblico o privato, progettato insieme all'intervento estetico ed ideologico»¹¹³. Dunque Celant imposta la mostra come un progetto di storicizzazione (e quale miglior luogo della Biennale di Venezia per “fare la storia”?) ma non rinuncia anche a una critica istituzionale, utilizzando lo stesso metodo dialettico che gli artisti chiamati a esporre nello spazio dell'istituzione per antonomasia dell'arte contemporanea utilizzeranno nella realizzazione delle loro opere *in situ*.

Se è vero che l'arte esiste in relazione a molti ambienti strutturati secondo vari livelli (oggetto, edificio, città e territorio), nel caso della mostra l'interazione a cui gli artisti sono chiamati a dare soluzione è quella con il livello ambientale interno dell'edificio del Padiglione Centrale ai Giardini¹¹⁴. Escludendo l'arte che adorna un ambiente dato e cercando di favorire un dialogo fra intervento artistico e contesto architettonico, Celant decise insieme a Valle di togliere dall'interno dell'edificio ogni sovrastruttura che occultava la sua concretezza ambientale, fatta di muri scrostati, travi di legno a vista e ampi lucernari, tentando in questo modo di rendere più neutro possibile lo

¹¹¹ F. ZANELLA, *Esporsi. Architetti, artisti e critici a confronto in Italia negli anni Settanta*, op. cit., p. 117.

¹¹² A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, op. cit., p. 431.

¹¹³ G. CELANT, *s. t.*, in *Ambiente Partecipazione Strutture culturali*, op. cit., vol. I, p. 190.

¹¹⁴ In realtà, all'inizio del suo lavoro per la mostra, Celant aveva anche preso in considerazione di dedicare una parte della mostra al rapporto fra arte e spazio aperto, ma aveva poi ristretto il campo a causa della difficoltà nel reperimento dei materiali. A questo proposito si veda la lettera di Celant a Gregotti del 22 febbraio 1976 conservata in ASAC, fondo storico arti visive, b. 248. Qui è conservata l'intera corrispondenza di Celant con Gregotti, Scarpa e Ripa di Meana per l'organizzazione della mostra.

spazio espositivo, riducendolo al suo “grado zero”¹¹⁵. Questa scelta allestitiva offre una chiave di lettura uniformante per tutta la mostra e può trovare un precedente nell'opera realizzata tre anni prima da Michael Asher alla Galleria Toselli di Milano: si tratta di «una vera e propria azione di riconversione estetica che svuota il Padiglione Centrale di tutti gli elementi funzionali (velari, pannelli, intonaci, ecc.) impiegati nel corso degli anni per la protezione e disposizione delle opere in mostra, così da rivelarne la sua essenza strutturale»¹¹⁶.

All'interno di questo spazio limitato esclusivamente da sei piani (pavimento, soffitto e quattro pareti) il concetto di spazio preso in esame dalla mostra si trovava a essere affine a quello di “campo topologico”, a cui lo stesso Celant rimanda direttamente. Questa nozione di campo, in cui esiste sempre una relazione della parte con il tutto, deriva dagli studi sulla “teoria del campo” dell'architetto Attilio Marcolli, indirizzati a individuare i fondamenti visivi di questa teoria in funzione della progettazione architettonica¹¹⁷. È lo stesso Celant a sottolineare l'importanza di questa base teorica nell'impostazione della mostra per delimitare l'indagine allo spazio circoscritto da superfici: «Pertanto, includere l'ambiente interno e il concetto topologico di spazio nell'ambito di questa indagine significa escludere quell'arte che adorna parzialmente le superfici ed i volumi di uno spazio dato, per considerare soltanto quella che assume la totalità spaziale dell'ambiente per strutturarla e caratterizzarla con una modificazione plastico-visuale»¹¹⁸.

Nell'ultima parte del testo introduttivo Celant riassume la storia delle strutturazioni plastico-visuali del XX secolo, che trovavano poi un corrispettivo sensoriale nelle ricostruzioni spaziali ospitate che “attivavano” la prima parte della mostra (sale 1-7). Nel clima delle avanguardie del primo Novecento, partendo dalla visione totalizzante del futurismo che propone un'arte che contempla all'interno di sé il tutto ambientale, la pressione a rendere malleabile lo spazio concreto si manifesta o secondo la natura istintiva del fare individuale (Schwitters) o seguendo l'aspirazione pubblica alla qualificazione socio-estetica dell'ambiente (Balla, El Lissitzky, Van Doesburg, Mondrian, ecc.). A partire dagli anni Cinquanta, caduta l'illusione di un fare che possa coinvolgere

¹¹⁵ Fra la corrispondenza di Celant conservata in ASAC, fondo storico arti visive, b. 248, vi è una lettera di Celant per Gregotti (28 marzo 1976) che tratta nello specifico dell'allestimento delle sale insieme all'architetto Valle, in cui Celant afferma che lo spazio espositivo ridotto alle sue strutture portanti «risulta rafforzativo dell'idea di “ambiente”».

¹¹⁶ A. ACOCELLA, *Ripensare lo spazio espositivo*, op. cit., p. 263. La Acocella segnala, in maniera intelligente, come proprio nel 1976 vengano pubblicati, su “Artforum”, i primi articoli di Brian O'Doherty sullo spazio del *white cube*.

¹¹⁷ A. MARCOLLI, *Teoria del campo. Corso di educazione alla visione*, Sansoni, Firenze, 1971. Qui la teoria del campo è analizzata in funzione di quattro specifiche idee di campo: geometrico intuitivo, ghealtico, topologico e fenomenologico. A queste se ne aggiungeranno altre tre nel secondo volume che Marcolli dedicherà a questo argomento alcuni anni più tardi: campo morfogenetico piano-volumetrico, morfogenetico sferico e ambientale (A. MARCOLLI, *Teoria del campo 2. Corso di metodologia alla visione*, Sansoni, Firenze, 1978). A proposito di “campo”, vedremo più avanti che Marcolli nel 1969 aveva partecipato a “Campo urbano” a Como con un intervento *site-specific* per cui, dopo aver studiato la topografia del colore nel centro città, aveva affidato a ogni tipologia di negozio una tinta attraverso leggere insegne in carta crespata.

¹¹⁸ G. CELANT, s. t., in *Ambiente Partecipazione Strutture culturali*, op. cit., vol. I, p. 193.

utopisticamente il destino di un gruppo di individui ed esclusa la trasposizione dell'arte sul piano trascendentale, l'artista e l'arte aspirano a crearsi un "involucro" autonomo in cui agire (Lucio Fontana, Jackson Pollock, Yves Klein, Louise Nevelson, ecc.). A partire da questa esperienza totale giocata su opposte polarità (materiale/mentale, pieno/vuoto, concreto/invisibile, assenza/presenza) si sviluppa definitivamente un'arte ambientale che fa del rapporto ambiente-arte (e arte-ambiente) la costante della propria ricerca.

L'impegno ambientale della ricerca artistica subisce dal 1966 un salto metodologico testimoniato anche da diverse mostre che Celant cita espressamente come fonte d'ispirazione per la sua esposizione: "Lo spazio dell'immagine" a Foligno (1967), "Trigon 67" alla Neue Galerie am Landesmuseum di Graz (1967) e "Spaces" al MOMA di New York (1969). In particolare, il riferimento più prossimo per Celant è la mostra di Foligno da cui però "Ambiente/Arte" si distingue per spessore storico e respiro internazionale¹¹⁹. Inoltre, come spiega la Acocella, nonostante il tema indagato sia lo stesso, la mostra di Foligno può essere letta come il risultato di una dinamica di gruppi, che condividono orientamenti di ricerca condivisi, mentre «l'esposizione veneziana e, nello specifico, la sua sezione contemporanea, è interpretabile come l'esito di una serie di proposte artistiche individuali, tenute insieme da un univoco e preimpostato progetto curatoriale»¹²⁰.

Le ultime battute del catalogo sembrano battezzare ufficialmente la nascita di una nuova sensibilità ambientale che preannuncia la nascita dell'installazione ambientale come la intendiamo oggi. Celant, parlando di queste opere, afferma che «attestano un fare costante e continuo che procede concretamente e ideologicamente con l'ambiente reale, assunto e dato»¹²¹. A testimonianza di ciò, nella seconda parte della mostra (sale 8-20) vengono presentati uno in ogni sala – scelta che rimanda direttamente alla mostra "Spaces" – ambienti realizzati appositamente da artisti che hanno assunto l'esperienza ambientale come ragione fondamentale del loro lavoro. L'elenco presenta un certo sbilanciamento verso gli Stati Uniti e, in particolar modo, verso gli artisti del gruppo "Light and Space" che Celant aveva avuto modo di conoscere in un viaggio in California: Vito Acconci, Michael Asher, Joseph Beuys, Daniel Buren, Dan Graham, Robert Irwin, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Mario Merz, Bruce Nauman, Maria Nordman, Blinky Palermo (pseudonimo di Peter

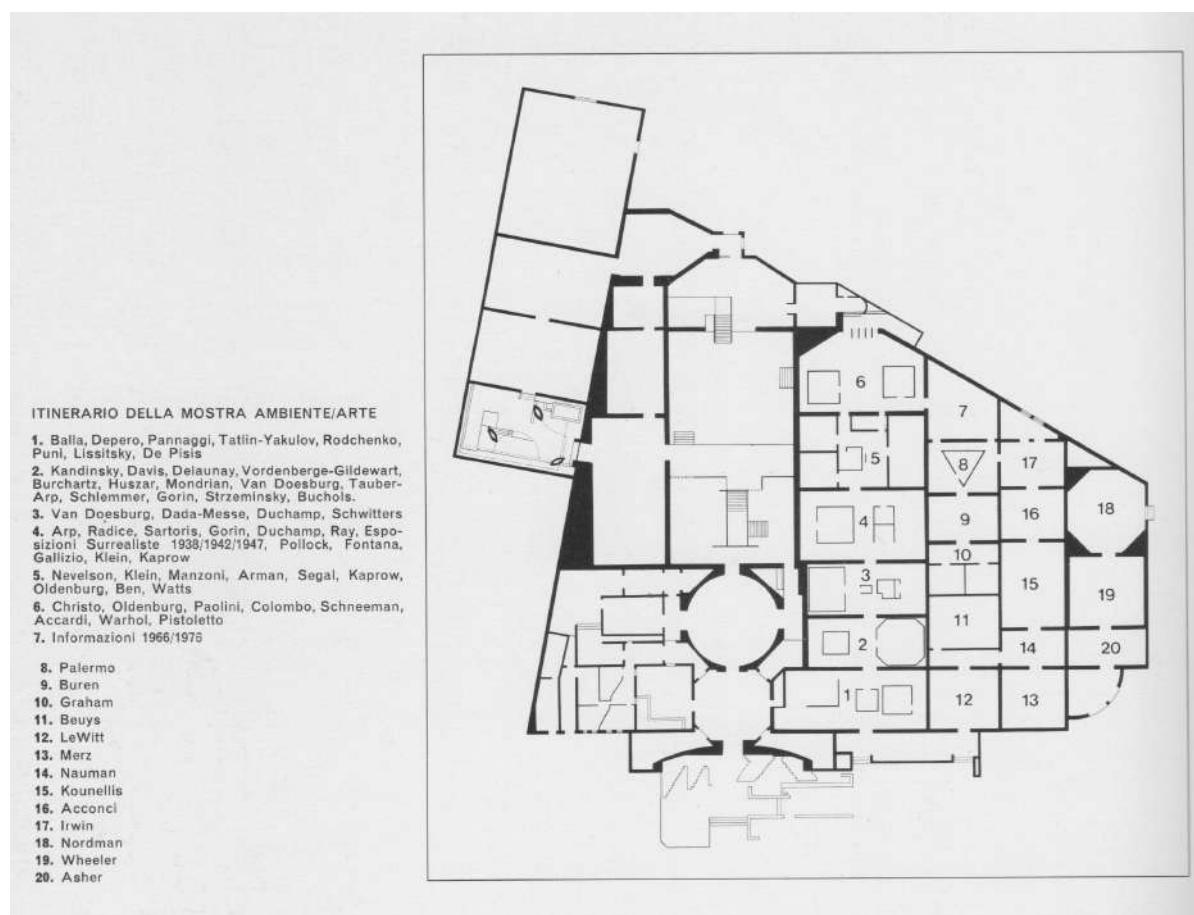
¹¹⁹ È interessante notare che, come racconta Mario Ceroli, anche Luca Ronconi fosse rimasto colpito da "Lo spazio dell'immagine", parlando di un'«esperienza spettacolare» che più che una mostra d'arte era teatro. La citazione è riportata in M. CALVESI, *Cronache e coordinate di un'avventura*, in M. CALVESI, R. SILIGATO (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura* [catalogo della mostra], Carte Segrete, Roma, 1990, pp. 11-36, p. 31. Proprio la particolarità dell'esposizione di Foligno avrebbe suggerito al regista di chiedere ad alcuni degli artisti presenti (Kounellis, Castellani, Pistoletto e Pascali) di realizzare ciascuno un lavoro da inserire nel progetto scenografico che Ceroli aveva impostato per il suo *Orlando furioso*, messo in scena nel 1969. Anche se il rapporto fra Ceroli e Ronconi si interruppe prima della realizzazione dello spettacolo, è possibile ravvisare molte idee dello scultore nell'impostazione scenografica finale.

¹²⁰ A. ACOCELLA, *Ripensare lo spazio espositivo*, op. cit., p. 262.

¹²¹ G. CELANT, s. t., in *Ambiente Partecipazione Strutture culturali*, op. cit., vol. I, p. 200.

Schwarze Heisterkamp) e Doug Wheeler. Come detto, le opere erano realizzate in confronto diretto con lo spazio del padiglione, privato di ogni sua stratificazione decorativa, in modo che fosse chiaro al pubblico l'intervento artistico. E proprio per questa loro stretta *site-specificity*, che portò gli artisti a lavorare fino a ridosso dell'apertura della mostra, nel catalogo queste tredici opere non sono riprodotte in foto né elencate con il titolo, come invece tutte le altre testimonianze documentarie esposte nella prima parte della mostra.

In conclusione possiamo affermare con Vittoria Martini che “Ambiente/Arte” è «una mostra che mette lo spettatore al centro di una narrazione non univoca e frontale, ma aperta e dinamica, offrendogli un'esperienza in prima persona per entrare poi in contatto con il resto del pubblico nel momento della condivisione dell'esperienza e dunque di un evento che non avrebbe potuto ripetersi»¹²².



Itinerario di “Ambiente/Arte”, dal *Catalogo generale* di B76 (p. 188)

¹²² V. MARTINI, *Il canone espositivo e il caso “Ambiente/Arte”*, in F. CASTELLANI *et al.* (a cura di), *Esposizioni* [atti del convegno, Archivio-Museo CSAC, Parma, 27-28 gennaio 2017], Ricerche di S/Confine, Dossier 4, 2018, pp. 297-306, p. 304.

Nell'anno successivo alla Biennale viene pubblicata una monografia curata da Celant e direttamente collegata alle ricerche condotte in occasione della mostra: *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*¹²³. Il volume consolida l'operazione di accreditamento storico che Celant aveva portato avanti prima con l'articolo su "Studio International" del 1975 e poi con la mostra per B76, ma la sua importanza sta anche e soprattutto nell'imponente apparato fotografico che dà concretezza visiva ai capitoli d'inquadramento storico-critico con cui Celant sviluppa la sua genealogia dell'arte ambientale.

Nell'Introduzione al volume Celant riprende e amplia l'introduzione alla mostra già presente nel *Catalogo generale* di B76. Alcuni paragrafi sembrano ricalcare parola per parola quelli dell'anno precedente ma si può notare come ci siano dei lievi cambiamenti in alcuni termini-chiave. Ad esempio, se nel 1976 Celant parlava solo di "collocazione" delle opere, qui specifica che si tratta di "collocazione contestuale". O, ancora, lo "spazio ambientale" si trasforma in "spazio contestuale". E la stessa nozione di "ambiente" si specifica come "contesto ambientale".

Inoltre, rispetto al testo del 1976, i toni risultano leggermente più accesi dal punto di vista politico, poiché Celant sottolinea con forza il carattere eversivo e anti-istituzionale dell'arte ambientale, bollando come "borghese" quella tendenza a privilegiare le manifestazioni che non prolungano l'attività artistica nel contesto ambientale ma la riducono ad una semplice manifestazione fenomenica isolata: «Questa concezione limitativa, automaticamente ed empiricamente, rivela le false illusioni ideologiche, poiché identifica nel rapporto diretto e fisico tra ambiente e arte, il fare politico dell'artista»¹²⁴. Poco più avanti Celant specifica che l'appiattimento ideologico non è imputabile soltanto alla natura merceologica dell'opera d'arte, ma anche alla stessa prassi artistica che, incurante della sua condizione situazionale, «non si pone il problema della collocazione ambientale e non procede al controllo linguistico e contestuale dei suoi prodotti»¹²⁵.

Celant ritorna anche, in maniera più definita, sulla nozione di "campo", già utilizzata da lui e da Gregotti nel *Catalogo generale* di B76: «Sarà d'ora in poi necessario considerare non solo il prodotto artistico, quanto il *campo* complementare che lo contiene e lo determina. Il rapporto reciproco sottende la dissoluzione dei ruoli e dei limiti tra arte e contesto, cui consegue uno spazio continuo dove il vivere crea, intorno agli elementi separati, una superficie connettiva che esclude l'imperativo di un oggetto su un altro. Il tutto diventa così un modo di esistere vissuto, determinato da tutte le circostanze e conformazioni esterne. [...] Alla fine però queste diverse polarità sostengono la continuità tra intervento artistico ed invaso ambientale. Posizione cui consegue lo

¹²³ Nel 1977 Celant tiene una serie di conferenze sul tema della mostra negli Stati Uniti, come testimoniato dalla lettera che invia a Luigi Scarpa, capo ufficio della segreteria del settore arti visive, il 7 giugno 1977 (ASAC, fondo storico arti visive, b. 248).

¹²⁴ G. CELANT, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, op. cit., p. 5.

¹²⁵ *Ibidem*.

smantellamento della dimensione ridotta dell'oggetto e l'espansione dell'arte a campo estetico»¹²⁶.

Negli ultimi paragrafi dell'Introduzione Celant sottolinea, come non aveva fatto apertamente l'anno precedente, che: «L'indagine qui svolta, si sofferma soltanto sugli interventi sullo spazio concreto e banale dell'architettura, pertanto esclude la scenografia e, a parte alcuni casi iniziali, il design d'ambiente. Con ciò non si vogliono dimenticare le interferenze e i rapporti dialettici che l'arte ha intrattenuto con la scenografia, con l'architettura o il design d'interni, si tende soprattutto a documentare, con la coscienza di svolgere un lavoro settoriale, qual è stata l'attitudine degli artisti rispetto al contesto ambientale»¹²⁷.

Dopo questa Introduzione, il volume si sviluppa attraverso i seguenti capitoli: “Futurismo”; “Suprematismo e costruttivismo”; “Neoplasticismo e razionalismo”; “Metafisica, dada e surrealismo”; “Action painting e informale”; “Newdada, environment, pop”; “Nouveau realisme, fluxus, arte cinetica”; “Minimal art, arte ambiente californiana, arte povera, body art”. In ognuno di essi troviamo un accurato saggio d'inquadramento storico-critico accanto al quale vengono presentate piccole antologie con riproduzioni fotografiche e documenti scritti dagli artisti. Chiaramente, viene dato particolare rilievo agli artisti che erano presenti nella mostra, sia con opere originali che con “ambienti” ricostruiti, come Marcel Duchamp, Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Jackson Pollock, Louise Nevelson, George Segal, Arman, Gianni Colombo.

In generale, tutto il volume presenta un ricco apparato illustrativo in cui vengono riprodotte non solo le opere che erano in mostra, installate nel Padiglione Centrale dei Giardini nel 1976 (come, ad esempio, la *Tenda* di Carla Accardi o la *Sfera* di Michelangelo Pistoletto, opere entrambe del 1966), ma anche altre opere che non erano presenti. Da questo punto di vista fotografico-documentativo, il volume risulta molto importante per comprendere a pieno la conformazione di “Ambiente/Arte”, in particolar modo rispetto agli interventi *site-specific*. Ricordiamo che nel *Catalogo generale* di B76 non c'erano né titoli né riproduzioni fotografiche degli ambienti realizzati appositamente dagli artisti nell'ultima sezione della mostra. Nell'ultimo capitolo di questo volume (che è anche il più lungo e dettagliato, pp. 118-228) troviamo, invece, tutte le fotografie di questi interventi:

- 1) Vito Acconci (USA, 1940-2017), *Venice Belongs to US*, 1976
- 2) Michael Asher (USA, 1943-2012), *Untitled*, 1976
- 3) Joseph Beuys (Germania, 1921-1986), *Richtkräfte*, 1974-75
- 4) Daniel Buren (Francia, 1938), *14 vetrare meno una*, 1976
- 5) Dan Graham (USA, 1942), *Public space/Two Audiences*, 1975-76
- 6) Robert Irwin (USA, 1928), *Untitled*, 1976

¹²⁶ *Ivi*, pp. 6-7.

¹²⁷ *Ivi*, p. 7.

- 7) Jannis Kounellis (Grecia\Italia, 1936-2017), *Cavalli*, 1969-76
- 8) Sol LeWitt (USA, 1928-2007), *Wall drawings*, 1972
- 9) Mario Merz (Italia, 1925-2003), *Tavoli*, 1976
- 10) Maria Nordman (Germania\USA, 1943), *Untitled*, 1976
- 11) Blinky Palermo (Germania, 1943-1977), *Himmelsrichtungen (Punti cardinali)*, 1976

In questo elenco non ho inserito le opere *site-specific* di Bruce Nauman (USA, 1941) e Doug Wheeler (USA, 1939) perché nel volume non compaiono, anche se il lavoro dei due artisti è testimoniato da riproduzioni fotografiche di altre loro opere. Per Nauman ci sono una foto dall'interno del corridoio di *Performance Area* (1969) e tre foto di *Untitled* (1972), una stanza a pianta quadrata con pareti di legno sospese da terra illuminata da neon interni; per Wheeler ci sono due foto di *Untitled, Environmental Light Installation* del 1970, accompagnate da una *Dichiarazione di lavoro* scritta dall'artista.

È certo dai documenti, e Celant lo conferma anche in questa pubblicazione del 1977, che l'ambiente di Wheeler per B76 non fu mai portato a termine¹²⁸. Più complessa è, invece, la questione relativa a Bruce Nauman, anche perché nei documenti conservati all'ASAC nel faldone di “Ambiente/Arte” manca del tutto la cartella dell'artista nativo dell'Indiana. È stata effettivamente costruita la sua opera? E se sì, qual era? Ciò che si evince dai documenti dell'ASAC è che due opere ambientali di Nauman erano state chieste in prestito al Conte Giuseppe Panza di Biumo, insieme ad alcuni disegni e progetti di Nauman e di altri artisti. In una prima lettera del 3 aprile 1976 al collezionista milanese viene richiesto *Live Tapes video corridor-camera with wide angle lens* (1969-70). In una lettera del 9 aprile l'opera richiesta è un'altra, *Triangle Room with yellow light*, per cui si specifica «(opera da realizzare in Biennale, nel padiglione) inviare disegni tecnici e disegno per realizzazione»¹²⁹. Quest'opera è quella che nei cataloghi della Collezione Panza compare con il titolo *Yellow room (Triangular)*, come confermato anche dal *Catalogue raisonne* di Nauman pubblicato nel 1994, in cui l'opera è inventariata con il numero 229:

¹²⁸ *Ivi*, p. 124. In ASAC, fondo storico arti visive, b. 246-247, c'è una lettera manoscritta di Wheeler a Celant, inviata da Milano il 15/7/'76, in cui Wheeler informa Celant che sta ripartendo per Los Angeles perché l'ambiente per la Biennale non è stato completato. Nella stessa cartella c'è anche una scheda di prestito per un'opera di Wheeler intitolata *Design Concept*, firmata ma non compilata in ogni sua parte. Quest'opera non fu comunque esposta in sostituzione dell'ambiente pensato appositamente per la mostra ma non terminato. Resta da capire il perché non fu portato a termine: per questioni logistiche, burocratiche o economiche? In ASAC, fondo storico arti visive, b. 248, è conservata una lettera in cui Celant si lamenta con Ripa di Meana per le lungaggini burocratiche che stanno rallentando la realizzazione degli ambienti. La lettera non è datata ma sembra riconducibile alla data di maggio, visto che si dice espressamente che mancano due mesi all'inaugurazione. Va ricordato anche che i costi per B76 lievitano in corso d'opera e le segreterie amministrative della Biennale dovettero far fronte a diversi problemi di *budget*. Ne è testimonianza il fatto che sempre in ASAC, fondo storico arti visive, b. 246-247, ci sia un giustificativo di spesa di Sol LeWitt ancora da saldare, inviato da Celant a Luigi Scarpa il 20 gennaio 1977, a più di tre mesi dalla fine della Biennale.

¹²⁹ Entrambe le lettere sono conservate in ASAC, fondo storico arti visive, b. 246-247.

«*Yellow Room (Triangular)*, 1973

wallboard, plywood, yellow fluorescent lights

dimensions variable: 120 x 177 x 157 in. (304,8 x 449,6 x 398,8 cm) as installed at Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, 1974

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Panza Collection, 1991

PROVENANCE: [Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf]; Panza Collection, Milan

ALTERNATIVE TITLES: *Triangular Room with Yellow Light*; *Triangle Room with Yellow Light*¹³⁰.

Gli studiosi che si sono occupati di “Ambiente/Arte”, fra cui la Acocella e la Martini, ritengono che sia questa l'opera di Nauman esposta, facendo proprio riferimento alla lettera del 9 aprile. Premesso che questo ambiente del 1973 non va confuso con un'altra opera ambientale di Nauman che era sempre in collezione Panza e che, pur avendo un titolo simile, *Triangle Room*, è in realtà del 1978-1980 (inventariata nel *Catalogue raisonne* di Nauman con il numero 282, p. 278), manca comunque un documento di prestito che attesti la presenza di *Yellow room (Triangular)* in mostra¹³¹. Nella cartella di documenti su “Ambiente/Arte” relativa a Panza di Biumo c'è solo la scheda di prestito della scultura *Man in the armchair* di George Segal che, peraltro, non compare né nell'elenco di quelle richieste al Conte nelle due lettere citate in precedenza né nell'elenco delle opere in mostra nel *Catalogo generale* di B76 (dove, però, Panza di Biumo compare nell'elenco dei prestatori!). Dalla documentazione fotografica raccolta in *Cronache della nuova Biennale. 1974-1978* (fotografie di Lorenzo Capellini) vediamo che l'opera di Seghal è stata effettivamente esposta, ma non si capisce cosa viene esposto di Nauman, che comunque compare nell'elenco degli artisti presenti in “Ambiente/Arte”, come possiamo constatare nel regesto di tutti gli artisti che hanno partecipato alla Biennale di Venezia nei suoi primi 100 anni¹³². Inoltre, il nome di Nauman compare anche in molte delle recensioni della mostra apparse sulla stampa dell'epoca.

Perciò è più che probabile che un ambiente di Nauman fosse esposto, ma non è certo che si tratti

¹³⁰ N. BENEZRA, K. HALBREICH, J. SIMON (a cura di), *Bruce Nauman: Exhibition Catalogue and Catalogue Raisonne* [catalogo della mostra], Walker Art Center, Minneapolis, 1994, p. 261.

¹³¹ Le due opere, come buona parte della Collezione Panza, sono state acquisite dal Solomon R. Guggenheim Museum di New York nel 1991. Cfr. G. PANZA DI BIUMO, *L'arte degli anni '50, '60, '70. Collezione Panza*, Jaca Book, Milano, 1999. Qui l'opera di Nauman del 1978-1980 compare addirittura in copertina. Dal catalogo abbiamo conferma di come *Yellow Room (Triangular)* sia una stanza triangolare in legno (120 x 177 x 157 inches, ossia 304,8 x 449,6 x 398,8 cm), da cui si può entrare attraverso una porta e che è illuminata all'interno da luci gialle fluorescenti.

¹³² L'elenco è presente in *La Biennale di Venezia. Le esposizioni internazionali d'arte, 1895-1995: Artisti, Mostre, Partecipazioni Nazionali, Premi*, Electa, Milano, 1996. Questo regesto va però preso con le molle, visto che nello stesso elenco relativo alla Biennale del 1976 compare anche il nome di Doug Wheeler che, come abbiamo visto, fu invitato ma non realizzò nessuna opera.

di *Yellow Room (Triangular)*. Il dubbio si pone perché nella scheda dell'opera sul *Catalogue raisonné* di Nauman, già citata, non compare la mostra della Biennale di Venezia del 1976 nell'elenco di esposizioni in cui l'opera è stata presentata: «EXHIBITIONS: Solo: Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, 1974; Santa Ana College Art Gallery, Santa Ana, 1974. Group: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1988; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1990»¹³³.

Per cercare di dipanare la questione sono dovuto ricorrere alla consultazione di alcuni archivi fotografici. Fra i fotografi che scattarono foto della mostra di Celant c'era Giorgio Colombo, che sarà poi fotografo ufficiale di tutta la Collezione Panza. Per la Biennale del 1976 realizzò un servizio fotografico, in parte utilizzato per illustrare una recensione di Barbara Radice sulla rassegna veneziana per la rivista "Data"¹³⁴. Fra le foto di questo servizio che non furono pubblicate, c'è anche la seguente.



credit: @Archivio Giorgio Colombo

Qui vediamo un dettaglio interno di un'opera ambientale, in cui compare un angolo (che potrebbe essere di una stanza triangolare) sovrastato da due file di neon paralleli, una per ogni lato. Dalle informazioni in suo possesso, Colombo conferma che quel dettaglio si riferisce all'interno

¹³³ N. BENEZRA, K. HALBREICH, J. SIMON (a cura di), *Bruce Nauman: Exhibition Catalogue and Catalogue Raisonné*, op. cit., p. 261.

¹³⁴ B. RADICE, "Seconda visita alla Biennale", in *Data*, n. 24, dicembre 1976 – gennaio 1977, pp. 24-28.

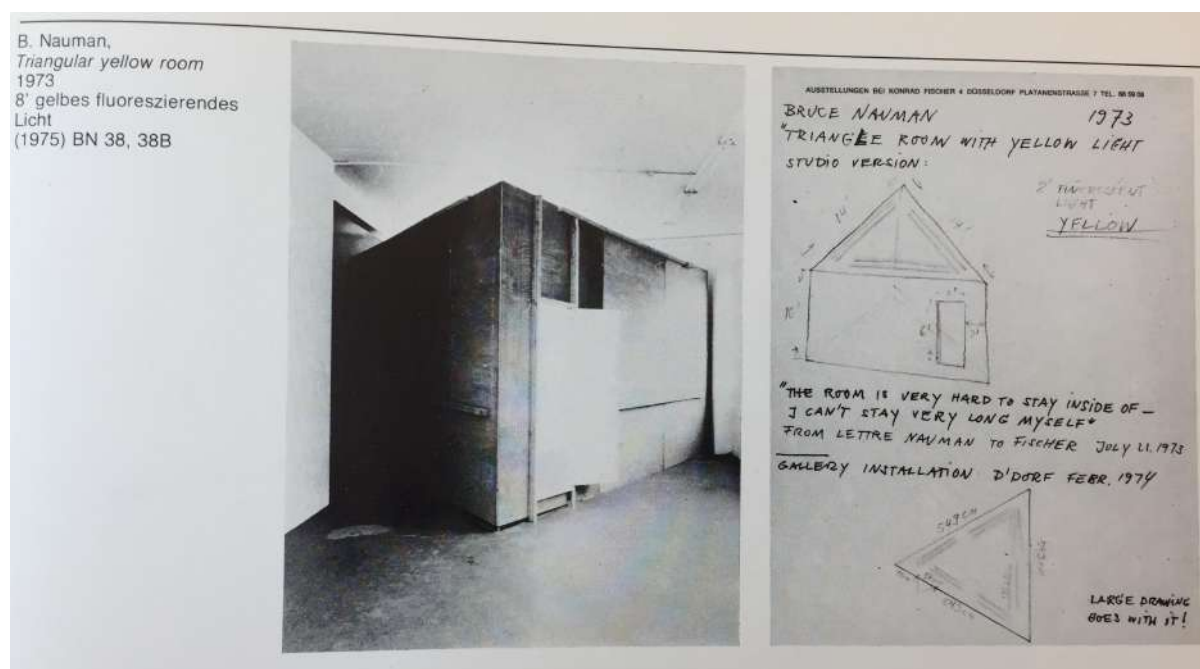
dell'ambiente costruito da Nauman per la Biennale, ma non se ne ricorda il titolo (la foto è archiviata con la sigla 0775p027n24 e con la seguente didascalia: *Bruce Nauman, Installazione alla mostra Ambiente/Arte-Biennale di Venezia 1976*). Possiamo dunque affermare che Nauman era effettivamente presente alla Biennale, ma purtroppo Colombo non ha scattato altre foto che permettano di capire meglio con quale opera abbia partecipato. Di certo non si tratta di nessuna delle due opere illustrate nel volume di Celant del 1977, ma non sembra nemmeno si tratti di *Yellow room (Triangular)*, almeno nella sua versione “ufficiale” (quella riprodotta nel *Catalogue raisonne* di Nauman). Se confrontiamo, infatti, un'altra foto di Colombo dell'interno di *Yellow room (Triangular)*, scattata nel 1988 in occasione della mostra “Arte minimal de la colección Panza” al Centro de Arte Reina Sofia di Madrid, citata anche nella scheda dell'opera sul *Catalogue raisonne* di Nauman, notiamo sostanziali differenze fra i due ambienti, in particolare nella disposizione delle luci al neon.



credit: @Archivio Giorgio Colombo

La disposizione delle doppie file di neon nello spigolo in alto nell'ambiente per la Biennale del 1976 è chiaramente differente da quella effettivamente realizzata nella versione “ufficiale” di *Yellow room (Triangular)*, ma risulta assai simile a quella riportata nella “studio version” del progetto dell'ambiente triangolare a luce gialla redatto a mano dallo stesso Nauman. Questo progetto è pubblicato, accanto alla foto dell'esterno dell'opera (che è la stessa foto utilizzata anche

per la scheda 229 nel *Catalogue raisonné* di Nauman), nel catalogo della mostra sulla collezione Panza ospitata al Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen di Düsseldorf nel 1980 e curata proprio da Celant¹³⁵.



Opera realizzata e progetto di *Yellow Room (Triangular)*, dal Catalogo della Collezione Panza del 1980 (p. 303)

Scartando l'ipotesi che Nauman abbia realizzato un'opera *ex novo* (nessuna delle 251 opere catalogate dal 1965 al 1976 nel *Catalogue raisonné* dell'artista risulta esposta a Venezia nel 1976), si potrebbe trattare di una versione particolare dell'opera del 1973, basata sui progetti di Nauman (quelli richiesti a Panza di Biumo da Celant nella lettera del 9 aprile) e non della sua versione "ufficiale". L'opera potrebbe essere una variante realizzata appositamente per la mostra, riadattata agli spazi della Biennale, e questa ipotesi mi è stata recentemente confermata da Laura Conconi dello Studio Celant: «L'opera di Bruce Nauman esposta è quella della collezione Panza ma probabilmente, come riportato nella lettera del 9 aprile, fu poi costruita adeguandone le misure per lo spazio ad essa assegnatole. Detto ciò, per ora, non siamo riuscite a stabilirne le misure che potrebbero, quindi, essere differenti rispetto a quelle riportate nella scheda dell'opera presente nel catalogo ragionato»¹³⁶.

¹³⁵ G. CELANT (a cura di), *Das Bild einer Geschichte 1956/1976. Die Sammlung Panza di Biumo. Die Geschichte eines Bildes. Action painting, Newdada, Pop art, Minimal art, Conceptual Environmental art* [catalogo della mostra], Electa International, Milano, 1980, p. 303. Questa pubblicazione vale anche come primo "catalogo generale" della Collezione Panza.

¹³⁶ Conversazione privata, via e-mail, con chi scrive del 27 novembre 2018. Insieme a Laura Conconi dello Studio Celant ringrazio, per il prezioso aiuto fornitomi nel ricostruire questa vicenda, Giorgio Colombo, la professoressa Lara Conte e Francesca Guicciardi della Collezione Panza. Ulteriori conferme potrebbero arrivare dalla consultazione dell'archivio di Giuseppe Panza che, relativamente alle carte 1956-1990, è conservato presso il Getty

Chiarito questo punto, resta da capire perché Nauman abbia voluto cancellare la memoria di questa realizzazione per B76, tanto che nel suo *Catalogue raisonne* non è nemmeno segnalata la sua partecipazione alla Biennale di quell'anno, come invece è ricordata quella alla successiva del 1978. Una delle ipotesi più probabili è che non fosse soddisfatto dell'allestimento dell'opera. È lo stesso Panza a ricordare come le modalità di lavoro degli allestitori alla Biennale di quell'anno fossero state un po' frettolose. Il collezionista milanese, confrontando l'opera realizzata da Maria Nordman per “Ambiente/Arte” con quella *site-specific* che l'artista nata in Germania Est aveva realizzato per la sua villa a Biumo, scrive: «Nel giugno dello stesso anno [1976] si apriva la Biennale di Venezia, dove la Nordman fu invitata da Celant e dall'architetto Gregotti, direttore, a fare una stanza. Il risultato non fu così buono come a Biumo. Fu fatta in fretta, come sempre succede alle Biennali; i muri non erano dritti, sciupando l'effetto»¹³⁷.

Tornando alle altre opere, non si trattava propriamente di tutte opere *site-specific*. Infatti, seppure la richiesta iniziale prevedeva la progettazione di un ambiente da realizzare *in situ* (e la scelta di questa specifica locuzione non è casuale, come spiega bene la Acocella), «numerosi interventi ambientali presentati ad “Ambiente/Arte” non saranno, comunque, lavori *in situ* come richiesto specificatamente da Celant nella lettera d'invito, bensì installazioni realizzate precedentemente e trasferite, riproposte o ricostruite in occasione della Biennale veneziana»¹³⁸. Possono sicuramente essere considerate non *site-specific* le opere di Beuys, Kounellis e LeWitt. Il primo, presente in quest'edizione della Biennale anche nel Padiglione della Germania Ovest con l'opera *Tramway-Tramstop* (1975-76), espone *Richtkräfte*, intervento ambientale allestito nel 1975 nella sede newyorkese della Galleria Block¹³⁹. Kounellis ripropone, invece, uno dei suoi più celebri interventi realizzato presso L'Attico di Roma nel 1969. L'opera, consistente essenzialmente nella “messa in scena”, all'interno di una stanza vuota, di cavalli vivi, prevedeva una sola variante rispetto a quella del 1969: nella galleria-garage romana i cavalli erano 12, a Venezia solo 8. Per quanto riguarda LeWitt, il progetto dei *wall drawings* esposti risale al 1972, e per la mostra vengono disegnati da Sergio Polano e Paolo Vetta con linee bianche su pareti nere.

Gli altri otto interventi sono, invece, tutti realizzati *in situ*. Accanto a questi ci sarebbe stato anche il progetto di Wheeler, che doveva caratterizzarsi per la sua smaterializzazione attraverso la luce ma che, come detto, non fu mai portato a termine. Acconci e Palermo occupano lo spazio delle loro rispettive sale attraverso delle vere e proprie strutture, mentre gli altri artisti lavorano sulla percezione totale dello spazio con interventi minimi ma di grande impatto, come nel caso di

Research Institute for the History of Art and Humanities di Los Angeles.

¹³⁷ G. PANZA, *Ricordi di un collezionista*, Jaca Book, Milano, 2006, p. 159.

¹³⁸ A. ACOCELLA, *Ripensare lo spazio espositivo*, op. cit., p. 260.

¹³⁹ In ASAC, fondo storico arti visive, b. 246 – 247, è conservata la scheda di prestito firmata da René Block per l'opera *Richtkraefte (Directive Forces)* di Beuys.

Graham che presenta un progetto del 1975, ma realizzato per la prima volta a Venezia, in cui una stanza spoglia è divisa in due da un vetro trasparente, mentre uno dei due muri paralleli al vetro è costituito da un grande specchio. Questa particolare situazione architettonica mette in moto un gioco di prospettive reali e illusorie per cui gli spettatori sono trasformati in oggetto della propria osservazione.

Acconci utilizza tre lunghe scale in legno che dal pavimento arrivano al soffitto della stanza coperto con un diaframma trasparente che lascia intravedere degli sgabelli appoggiati alla sua parte esterna. Nell'intervento di Palermo quattro grandi lastre di vetro dipinto (3 x 2 metri circa) sono collocate diagonalmente negli angoli alti della sala, disposte secondo un preciso schema geografico (nord, sud, est, ovest,) a cui rimanda il titolo dell'opera¹⁴⁰. Asher crea uno spazio di riposo, lasciando a disposizione del pubblico trenta sgabelli in una sala aperta sull'esterno del Padiglione. Anche Buren si proietta verso l'esterno, ma lo fa aprendo completamente il lucernario sul soffitto della sua sala. La sua operazione travalica i limiti imposti dal circoscritto ambiente-stanza con l'affissione di grandi fogli di carta a strisce bianco su bianco su tutti i lucernari delle altre sale del Padiglione, tranne quelle di Kounellis, Merz e Irwin¹⁴¹. Anche quest'ultimo si affaccia verso lo spazio esterno con una delle sue classiche “finestre”, aperta verso il Rio dei Giardini e combinata con una barriera trasparente che chiude la porta d'ingresso alla sala. Stando alla testimonianza di Giuseppe Panza l'ambiente di Irwin non era ancora pronto il giorno dell'inaugurazione¹⁴², e come abbiamo già visto, osservazioni critiche erano state sollevate dal collezionista milanese anche sulla realizzazione dell'ambiente della Nordman, caratterizzato da un fascio di luce naturale che filtrava dall'esterno attraverso una piccola fessura dal pavimento al soffitto della sala. Infine Merz dipinge sul muro una sequenza dei suoi *Tavoli* mentre cosparge il pavimento con un cospicuo strato di terra.

3. I Para-Padiglioni della Biennale 2011

Il confronto sul tema dell'“ambiente” nell'ambito della Biennale del 1976 testimonia come in quegli anni la nascente arte ambientale si stesse sviluppando su un terreno concettuale fertile ma variegato, in cui gli incontri fra discipline diverse e gli allargamenti di campo si rendevano necessari

¹⁴⁰ È interessante notare come nell'Esposizione Internazionale della Biennale 2009 “Fare Mondi Making Worlds” (a cura di Daniel Birnbaum) verrà ricostruita quest'opera che era stata progettata appositamente per la mostra curata da Celant nel 1976.

¹⁴¹ Si vedano le note scritte dall'artista riportate nel volume di Celant del 1977 (p. 224).

¹⁴² «Era una Biennale interessante quella del 1976, una delle migliori. Erano stati invitati molti artisti americani e anche Irwin doveva fare un'opera, che però all'inaugurazione non si riuscì a vedere per problemi organizzativi» (G. PANZA, *Ricordi di un collezionista*, op. cit., p. 159).

nel tentativo di categorizzare una ricerca artistica che stava muovendo i primi passi all'interno delle grandi istituzioni artistiche internazionali e che in quarant'anni si è imposta come una delle più caratteristiche della scena dell'arte contemporanea.

Le opere “ambientali” della Biennale del 1976, così come quelle a cui si riferirà la Krauss nel 1979, erano realizzazioni di artisti che molto spesso nascevano come pittori o scultori. In poco più di un trentennio l'installazione ambientale si è andata, invece, sempre più configurando come un vero e proprio “spazio architettonico” che può essere progettato anche da artisti che pur non essendo più pittori o scultori non sono neanche dei veri architetti.

Per comprendere questo momento di passaggio diventa imprescindibile un'altra edizione della Biennale: quella del 2011, “ILLUMInazioni” a cura di Bice Curiger, in cui questa modalità di approccio discordante è palese. Infatti, nell'ambito del concetto curatoriale dell'Esposizione Internazionale, quattro artisti di livello mondiale sono stati invitati a creare i cosiddetti *Para-Padiglioni*, strutture che la stessa curatrice definisce «di natura scultoreo-architettonica» ma che non erano pensate per costituire opere a sé stanti bensì per ospitare opere di altri artisti. L'ibridazione artistico-architettonica è chiara e, come scrive la stessa Curiger: «Da una parte tali metaoggetti alludono a un elemento specifico di questa Biennale, i Padiglioni nazionali, mentre dall'altra offrono un elemento più dinamico per strutturare la Mostra. In queste sedi espositive, le opere d'arte non sono semplicemente collocate l'una accanto all'altra secondo un principio di accumulazione, ma istituiscono anche, su impulso dei curatori, uno scambio reciproco»¹⁴³.

Gli artisti coinvolti nella progettazione e nella realizzazione di questi spazi sono stati lo statunitense Oscar Tuazon, l'austriaco Franz West, il cinese Song Dong e la polacca Monica Sosnowska, i quali, come specifica ancora la Curiger, hanno usato questi particolari contesti «per negoziare nuove forme di comunità», indicando che esistono voci diverse da quella del curatore¹⁴⁴.

Il Para-Padiglione di Tuazon (*The Trees, Raped Land*) era una struttura in calcestruzzo e acciaio con all'interno un albero vivo e delle lampade fluorescenti; collocata all'esterno fra due padiglioni nazionali ospitava opere dell'artista basco Asier Mendizabal e della norvegese Ida Ekblad.

Il Para-Padiglione di West (*Extroversion*) era un'installazione costituita da 37 parti che ripresentava la sua cucina viennese in forma estroversa, ospitando sulle pareti esterne opere di artisti suoi amici, come Otto Mühl e Urs Fischer. La struttura interna era ricoperta di pannelli decorativi della georgiana Tamuna Sirbiladze e ospitava un'installazione di diapositive dell'indiana Dayanita Singh.

Il Para-Padiglione di Dong (*Song Dong's Para-Pavilion*) era una struttura a tre piani che

¹⁴³ B. CURIGER, *Para-Padiglioni*, in Id. (a cura di), *ILLUMInazioni: la Biennale di Venezia, 54. Esposizione internazionale d'arte* [catalogo della mostra], Marsilio, Venezia, 2011, pp. 301-316, p. 303.

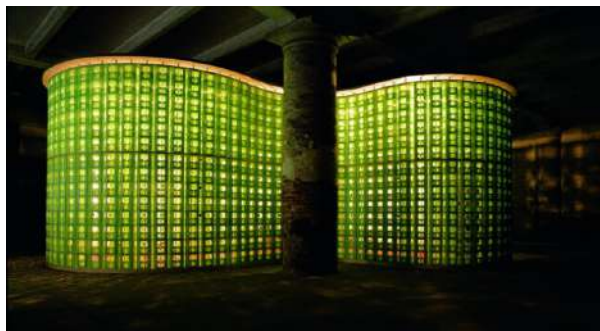
¹⁴⁴ *Ivi*, p. 314.

ricostruiva la casa secolare dei suoi genitori in Cina. Era il luogo d'incontro delle opere del francese Cyprien Gaillard, della franco-marocchina Yto Barrada, della statunitense Frances Stark e del basco Asier Mendizabal.

Infine, il Para-Padiglione della Sosnowska (*Antechamber*) era una stanza a forma di stella irregolare le cui pareti erano coperte con carta da parati e presentavano battiscopa e stucchi intorno alle porte, come se fossero muri staccati da un interno domestico. Il senso d'intimità di questi dettagli entrava in costruttiva dissonanza con l'installazione dell'inglese Haroon Mirza e dei ritratti fotografici del sudafricano David Goldblatt. È da notare come Mirza non solo abbia realizzato questa installazione per una delle “punte” della stella della Sosnowska, ma l'abbia poi riprodotta in uno spazio dalla stessa forma triangolare appositamente realizzato all'Arsenale. Per tale versione dell'opera aveva coniato il titolo *The National Apavilion of Then & Now*.

CAPITOLO II: REPERTORIO DI OPERE DI RIFERIMENTO (1976-2011)

Negli spazi della rassegna veneziana dedicata alle Arti visive già dall'edizione successiva a B76 (ma soprattutto dagli anni Novanta in poi) si sono potuti osservare numerosi esempi di installazioni ambientali, sia nella sezione centrale dedicata all'Esposizione Internazionale...



Wolfgang Winter & Berthold Hörbelt *Kastenhaus 1666.14* (Biennale 1999, XLVIII Esposizione Internazionale “dAPERTutto, APERTO over ALL, APERTO par TOUT, APERTO über ALL”, a cura di Harald Szeemann)

...sia nei vari padiglioni nazionali...



Thomas Hirschhorn *Crystal of Resistance* (Padiglione Svizzera, Biennale 2011)

...nonché negli eventi collaterali.



Annika Eriksson *Games Machine* (Evento nell'ambito della Biennale 2005)

Abbiamo già detto che la Biennale di Venezia funziona come una lente d'ingrandimento sulle pratiche artistiche internazionali, come una “zona di condensazione” che aiuta a comprendere l'espansione dell'installazione ambientale nella scena artistica globalizzata degli ultimi quarant'anni. È possibile, dunque, stilare una prima analisi del panorama internazionale dell'installazione ambientale attraverso il caso studio circoscritto della Biennale.

Sulla base di una rigorosa impostazione teorica ho stilato un repertorio di installazioni ambientali esposte alla Biennale di Venezia dal 1978 al 2011, ossia dall'edizione successiva ad “Ambiente/Arte” fino all'edizione dei *Para-Padiglioni*. In questo modo ho potuto verificare l'evoluzione dell'installazione ambientale fino alla sua consacrazione come medium globale.

1. Repertorio di progetti di artisti-architetti: Biennale “Arti visive” 1978 - 2011

La ricerca è iniziata con un lavoro di analisi bibliografica che ha visto la consultazione sia dei cataloghi generali delle varie edizioni che dei cataloghi delle mostre organizzate nei vari padiglioni nazionali. A questo si è affiancato lo spoglio di monografie relative agli artisti coinvolti, per cercare corrispondenze, soprattutto fotografiche, rispetto alle opere esposte. Parallelamente si è svolta una ricerca di fonti d'archivio presso l'ASAC, in particolar modo per le edizioni della Biennale più lontane nel tempo. Questi dati scientifici sono stati poi incrociati con rassegne stampa e altre testimonianze rintracciabili sul web. Queste informazioni, a volte raccolte anche su *blog* personali di semplici appassionati, sono state utilissime per comprendere la natura delle opere che spesso le didascalie e le foto-riproduzioni nei cataloghi non chiarivano, soprattutto per quanto riguarda la praticabilità, l'attraversabilità e l'abitabilità delle installazioni (tutti concetti che saranno approfonditi nella Quarta Parte della tesi). Infine, a tutto ciò si sono affiancati anche miei ricordi personali, soprattutto per le edizioni più recenti della rassegna veneziana.

2. Sei aspetti da mettere in luce

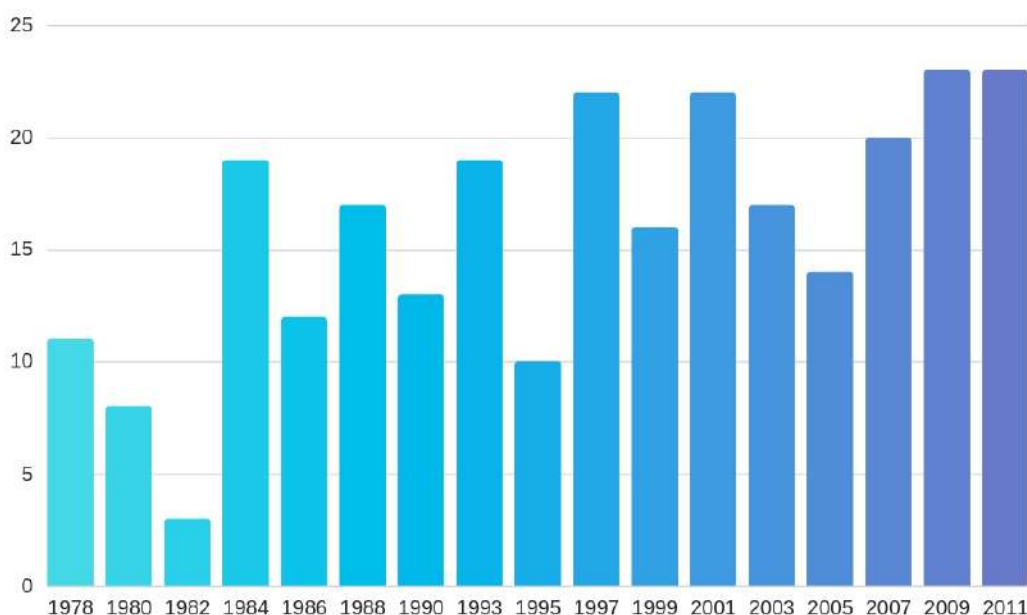
Al termine della raccolta e del confronto di tutti questi dati ho stilato un repertorio di installazioni ambientali relativo alle Biennali di Venezia (sezione Arti visive) dal 1978 al 2011, che è andato a costituire la base di dati per un progetto di infografica che ha portato alla luce alcune delle questioni fondamentali relative al mio studio.

Biennale	N. Artista	Partecipazioni con installazioni	Paese e data di nascita	Stato	Titolo opera esposta	Ubicazione	Problemi di definizione	Legami con la pratica architettonica
1978 (38a)	1 Carl Andre		USA, 1935	M	Mausoleum	Mostra internazionale	paesimento	
	2 Alice Aycock		USA, 1946	F	Studio per una torre	Mostra internazionale		
	3 Luciano Fabro		Italia, 1934-2007	M	Piedi	Mostra internazionale		
	4 Bruce Nauman	#2, dopo 1976	USA, 1941	M	Performance Corridor	Mostra internazionale		
	5 John Davis		Australia, 1936-1999	M	Continuum and transference	Mostra internazionale	decorazione dello spazio?	
	6 Michel Boltong		Belgio, 1944	M	Verso l'alto, verso il basso, uno e lo stesso	Padiglione Belgio	scultura?	
	7 Kichiko Sugai		Giappone, 1944	M	Domain of transition	Padiglione Giappone	scultura?	
	8 Venuste Kwothman		Kenia, 1932-2015	M	installazione con groggio di pascoro	Padiglione Israele		
	9 Fernando Frignoni		Italia, 1937	M	Intervento per l'ingresso del Padiglione Centrale	Padiglione Italia		
	10 Otho J. Saccobi		Finlandia, 1928-2015	M	Vita nella foresta finlandese	Padiglione Finlandia	scultura?	
	11 Otho J. Saccobi		Finlandia, 1928-2015	M	Vita nella foresta finlandese	Padiglione Finlandia	scultura?	
1980 (39a)	1 Vito Acconci	#2, dopo 1976	USA, 1940-2017	M	Instant House	Mostra internazionale		*anche architetto, Biennale architettura 2000
	2 Anna Oppermann		Germania, 1940-1993	F	Essere diversi...	Mostra internazionale		
	3 Sigmar Polke		Germania, 1941-2010	M	Karnofichaus	Mostra internazionale	scultura?	
	4 Richard Serra		USA, 1938	M	Colpo	Mostra internazionale	scultura?	
	5 Marlene Aballén		USA, 1950	F	Un giardino sconosciuto	Mostra internazionale (ex Averno 80)	praticabilità	
	6 Tim Heed		Gran Bretagna, 1946	M	Giorno e notte	Padiglione Gran Bretagna	decorazione dello spazio?	
	7 Luca Maria Panella		Italia, 1938	M	La frascata e la fente	Padiglione Italia	installazione proiettiva	
	8 Franco Vaccari		Italia, 1938	M	Codimento	Padiglione Italia		
	9 Alice Aycock	#2, dopo 1978	USA, 1946	F	La macchina che fa il mondo	Mostra internazionale (ex Averno 81)	praticabilità	
	10 Tadashi Kawamata		Giappone, 1953	M	82 Venezia	Padiglione Giappone	scultura?	
	11 Pietro Colletta		Italia, 1948	M	Perchtinus-Magnus o Sale?	Padiglione Italia	scultura?	
1984 (41a)	1 Alberto Burri		Italia, 1915-1995	M	Sculture-teatro	Mostra internazionale (ex Averno, Averno 7)	praticabilità	
	2 Michael Buthe		Germania, 1944	M	Taufkapelle mit Pagen und Maria	Mostra internazionale (ex Averno, Averno 7)	praticabilità	
	3 Arletho Camiflora		Italia, 1945	M	Stanza di città, ovvero la Scala d'Oro	Mostra internazionale (ex Averno, Averno 7)		*architetto
	4 Donna Dennis		USA, 1942	F	Showerbag Stairway	Mostra internazionale (ex Averno, Averno 7)		
	5 Hans Hollein		Austria, 1934-2014	M	Lulliana scena	Mostra internazionale (ex Averno, Averno 7)		
	6 Hans Hollein		Austria, 1934-2014	M	Lulliana scena	Mostra internazionale (ex Averno, Averno 7)		
	7 Bob Kuster		USA, 1948	M	Chilobid-manipens	Mostra internazionale (ex Averno, Averno 7)		
	8 Kim McCardell		USA, 1946	M	High Style, Painture and Furniture	Mostra internazionale (ex Averno, Averno 7)		
	9 Gino Marotta		Italia, 1935-2012	M	Le rovine dell'isola di Alibilia	Mostra internazionale (ex Averno, Averno 7)	decorazione dello spazio?	
	10 Judy Pfaff		Gran Bretagna, 1946	F	senza titolo	Mostra internazionale (ex Averno, Averno 7)	decorazione dello spazio?	
	11 Massimo Sestini		Italia, 1943	M	Oltre il cielo	Mostra internazionale (ex Averno, Averno 7)		*architetto, Biennale Architettura 1980
1986 (42a)	1 Lucio Fontana	#2, dopo 1976	Argentina/Italia, 1899-1968	M	Ambiente Spaziale	Mostra internazionale	scultura?	
	2 Piotr Kowalsky		Polonia/Francia, 1927-2004	M	Protezione di un cubo	Mostra internazionale	scultura?	
	3 Piero Fogliati		Italia, 1930-2016	M	Fedola delle apparenze	Mostra internazionale	installazione luminosa	
	4 Wolfgang Lay		Germania, 1949	M	Natura morta	Mostra internazionale (ex Averno 81)	praticabilità	
	5 Marina Charusy		Canada, 1935-2012	M	Il bandicotto	Mostra internazionale (ex Averno 81)		*architetto, Biennale Architettura 2000
	6 Maria Luiziana		Brasile, 1938	F	Il mito di Artemia in tre atti	Padiglione Canada		
	7 Shigeo Fukuda	#2, dopo 1976	Giappone, 1930-2015	M	Immagine	Padiglione Giappone		
	8 Shigeo Fukuda	#2, dopo 1976	Giappone, 1930-2015	M	Immagine	Padiglione Giappone		
	9 Isamu Noguchi	#2, dopo 1980	Giappone, 1904-1988	M	Obiettivi in relazione col colore verde nell'atmosfera - 2	Padiglione Giappone		
	10 Fabrizio Plessi		Italia, 1940	M	The Boxes	Padiglione USA	praticabilità	
	11 Isamu Noguchi		Giappone, 1904-1988	M	Slide Mantra	Padiglione USA	scultura?	
12 Pino Castagna		Italia, 1932-2017	M	Il muro	Progetto speciale "Sculture all'aperto"			
1988 (43a)	1 Gabor Buchman		Ungheria, 1952	M	Alfornie dell'Europa Orientale	Mostra internazionale (ex Averno 81)		*architetto
	2 Judith Barry		USA, 1954	F	Model for stage and screen	Mostra internazionale (ex Averno 81)		
	3 Sylvie Blocher		Francia, 1953	F	Le Grand Atlas	Mostra internazionale (ex Averno 81)		
	4 Romuald & Drosté (duo)		diuo formatosi in Belgio	M	Les outils de la pensée	Mostra internazionale (ex Averno 81)	decorazione dello spazio?	
	5 Romuald & Drosté (duo)		diuo formatosi in Belgio	M	Les outils de la pensée	Mostra internazionale (ex Averno 81)		
	6 Robert Gober		USA, 1954	M	Beyond Utopia	Mostra internazionale (ex Averno 81)	scultura?	
	7 Mike Kelley		USA, 1954-2012	M	Plato's Cave	Mostra internazionale (ex Averno 81)	scultura?	
	8 Tom Otterness		USA, 1952	M	untitled	Mostra internazionale (ex Averno 81)		
	9 Alfredo Pirri		Italia, 1937	M	Cure	Mostra internazionale (ex Averno 81)		
	10 Barbara Steinman		Canada, 1950	F	Borrowed Scenery	Mostra internazionale (ex Averno 81)	installazione multimediale	
	11 Thor Szalai		Ungheria, 1958-1999	M	Architectum BSCH	Mostra internazionale (ex Averno 81)	praticabilità	*architetto
1990 (44a)	1 Complesso plastico (duo)		diuo formatosi in Giappone	M	untitled	Mostra internazionale (ex Averno 81)		
	2 Cady Noland		USA, 1956	F	Amore e ero	Mostra internazionale (ex Averno 81)		
	3 Alain Siccas		Francia, 1925	M	Page Show	Mostra internazionale (ex Averno 81)		
	4 Larissa Yurievna Zvezdochotova		Ucraina, 1958	F	I gemelli classici della Belle Arti	Mostra internazionale (ex Averno 81)		
	5 Pier Paolo Calzolari		Italia, 1943	M	Rete	Mostra internazionale (ex Averno 81)		
	6 Arthur Watson		Gran Bretagna (Scozia), 1951	M	Across the see	Mostra internazionale (ex Averno 81)	praticabilità	
	7 Genevieve Cadieux		Canada, 1955	F	La relieure, au chour de sa corps	Padiglione Canada	decorazione dello spazio?	
	8 Karl Cavén		Finlandia, 1954	M	Up and down	Padiglione Finlandia		

2.1 Un medium in crescita

INSTALLAZIONI AMBIENTALI ALLA BIENNALE ARTE DAL 1978 AL 2011

numero totale installazioni: 269



Come vediamo dall'istogramma la presenza dell'installazione ambientale alla Biennale di Venezia ha un andamento altalenante dopo il 1976, in cui vanno segnalati gli *exploit* del 1984 e del 1988. Nel primo caso l'alto numero di installazioni è dovuto alla mostra “Arte, Ambiente, Scena”, curata da Maurizio Calvesi, che vide la presenza di diversi artisti e architetti. Nel secondo è in particolare la sezione “Aperto 88” dell'Esposizione Internazionale, ospitata alle Corderie dell'Arsenale, a offrire la possibilità di poter vedere un buon numero di installazioni di giovani artisti, quasi ad anticipare il *boom* che ci sarà nel decennio successivo. Dalla metà degli anni Novanta infatti, prima con l'edizione del 1993 curata da Achille Bonito Oliva e poi con l'edizione del 1997 curata da Germano Celant, vediamo come l'installazione ambientale diventa un medium riconosciuto all'interno della rassegna veneziana.

Il segnale di crescita del 1997 si consolida nel 1999, con la prima Biennale curata da Harald Szeemann, ma soprattutto con l'edizione del 2001, la seconda curata da Szeemann, da cui, dopo un lieve calo fra 2003 e 2005, inizierà una crescita esponenziale del numero di opere definibili come

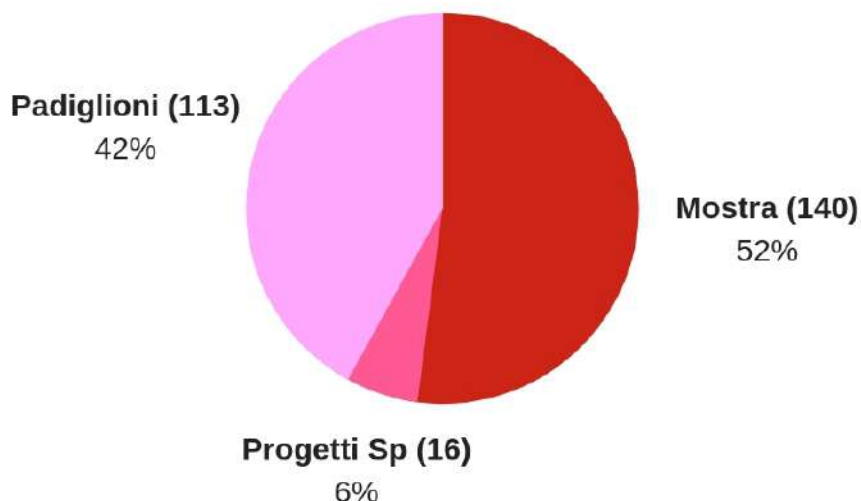
installazioni ambientali, sia nella mostra internazionale che nei vari padiglioni nazionali.

Infine, come abbiamo già visto, nella Biennale del 2011 curata da Bice Curiger il fenomeno sarà definitivamente consacrato con la realizzazione dei quattro *Para-Padiglioni* progettati da altrettanti artisti. Anche nelle edizioni successive all'ultima qui analizzata (2013, 2015, 2017) è possibile notare un gran numero di installazioni ambientali, che più che nell'Esposizione Internazionale si sono concentrate soprattutto nei padiglioni nazionali: per una carrellata sulle molte installazioni ambientali dell'edizione 2017 rimando al profilo Instagram [@expandedfields](#) che ho creato e gestito durante la ricerca di dottorato (vd. Quinta Parte della tesi).

2.2 Un medium su cui investono anche i Padiglioni nazionali

INSTALLAZIONI AMBIENTALI ALLA BIENNALE ARTE DAL 1978 AL 2011

numero totale installazioni: 269



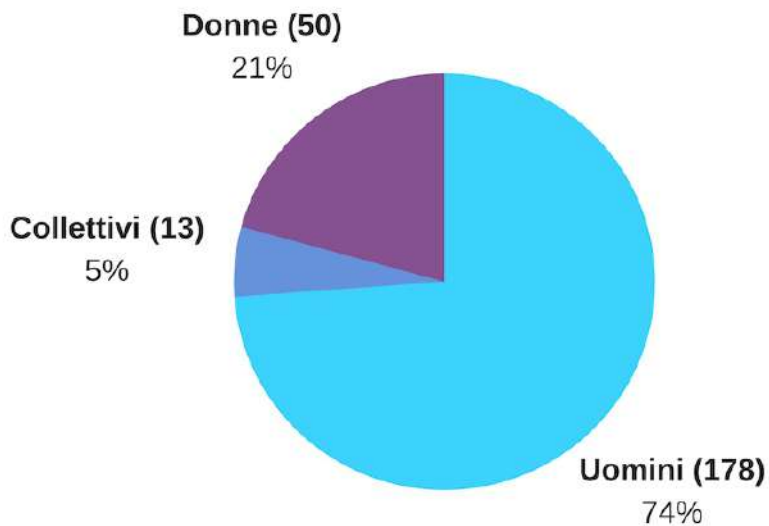
La presenza dell'installazione ambientale è quasi equamente distribuita fra padiglioni nazionali e Esposizione Internazionale. Ciò a testimonianza di un interesse per l'installazione ambientale che vede anche i padiglioni nazionali in prima linea per produrre progetti specifici che a volte hanno portato anche a una completa restaurazione architettonica dello spazio a disposizione, come nel caso di Hans Schabus per il Padiglione Austria del 2005. Minoritaria invece la presenza in “progetti speciali” realizzati nell'ambito della mostra, anche se spesso si è trattato di progetti estremamente interessanti come nel caso dei *Para-Padiglioni*¹.

¹ Non mi sono occupato di analizzare tutti gli eventi collaterali che, soprattutto a partire dalla metà del primo decennio del 2000, sono proliferati a dismisura, diventando una sorta di “evento nell'evento”, diffuso nella città lagunare.

2.3 Un medium a maggioranza maschile

INSTALLAZIONI AMBIENTALI ALLA BIENNALE ARTE DAL 1978 AL 2011

numero totale artisti: 241

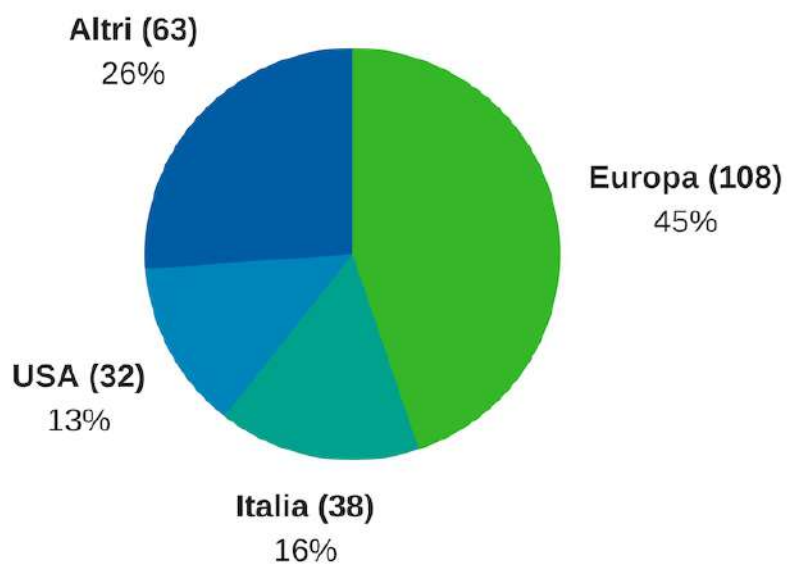
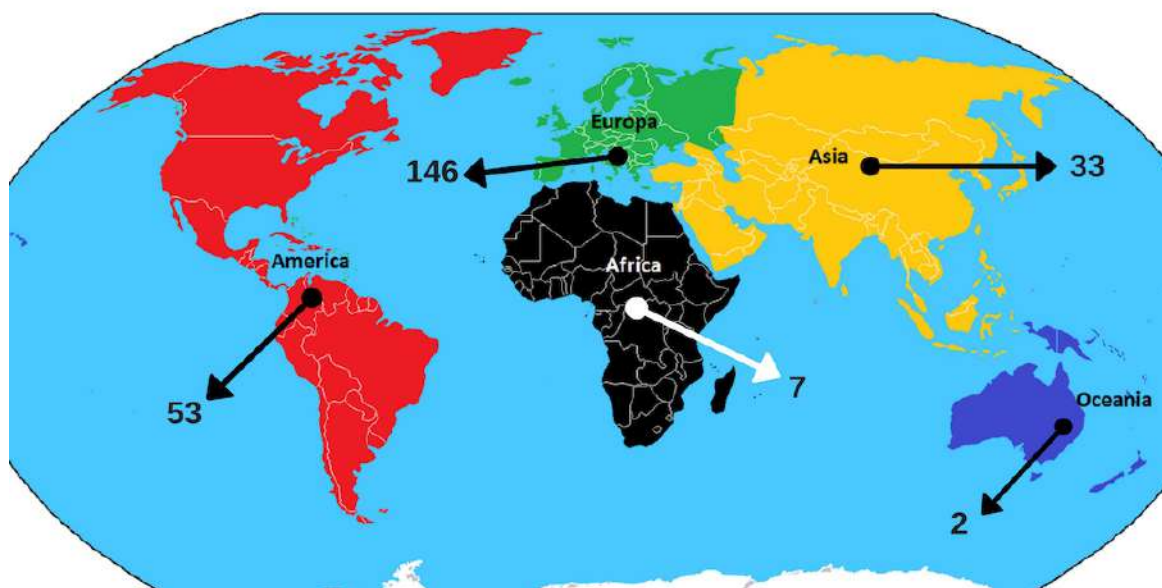


Passando ora ad analizzare gli artisti (sono in numero minore rispetto alle opere perché diverse presenze tornano negli anni) è interessante notare come l'installazione ambientale sia un medium a schiacciante maggioranza maschile, anche se nelle ultime edizioni della Biennale è possibile notare una maggiore presenza di artiste che si occupano di installazioni.

2.4 Un medium globale ma di matrice europea e statunitense

**INSTALLAZIONI AMBIENTALI ALLA BIENNALE ARTE
DAL 1978 AL 2011**

numero totale artisti: 241



Parallelamente al numero delle opere realizzate cresce anche l'espansione globale del fenomeno

con artisti provenienti da tutti i continenti, mentre all'inizio si trattava soprattutto di una questione relativa al “nord del mondo”, con l'Europa a fare la parte del leone, il continente americano rappresentato in particolar modo dagli Stati Uniti e l'Asia soprattutto dal Giappone.

Con la caduta del Muro di Berlino cambiano radicalmente gli assetti geopolitici e si affacciano sulla scena mondiale le neonate forze dei paesi arabi, della Russia, del Brasile e della Cina. Questo precario equilibrio multipolare si ripropone anche nel mondo dell'arte, come vediamo a partire dalle due mostre curate da Szeemann nel 1999 e nel 2001, con cui la Biennale di Venezia diventa la più importante rassegna dell'arte globale. La dimensione internazionale esce dall'asse Europa-Nord America-Giappone e si apre a “nuove geografie artistiche” che rispecchiano i caratteri della globalizzazione e modificano i “rapporti di forza” fra gli stati e le priorità di investimento anche nel mondo dell'arte².

Eppure, nonostante l'innegabile espansione globale dell'installazione ambientale testimoniata in particolare dalle ultime edizioni della Biennale, il 74% degli artisti installativi presenti a Venezia viene dall'Europa o dagli Stati Uniti, e in quest'area d'influenza culturale si sono formati gli artisti i cui nomi ritornano più volte nelle varie edizioni della Mostra Internazionale e nei padiglioni nazionali della Biennale (su tutti: Ilya e Emilia Kabakov, Monica Sosnowska, Pedro Cabrita Reis e Massimo Bartolini).

Le ripetute presenze di Bartolini, confermano il fatto che tra i paesi europei uno dei più rappresentati sia proprio l'Italia che con i suoi 38 artisti si attesta al 16% del totale: per visualizzare le più interessanti opere ambientali proposte dagli artisti italiani alla Biennale, rimando al repertorio di opere nella Quarta Parte della tesi.

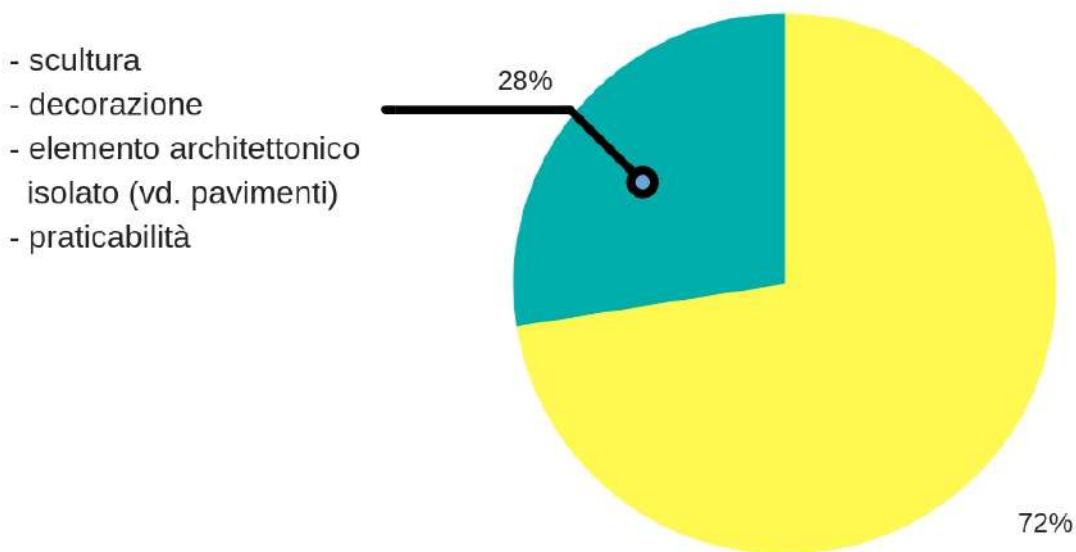
² Cfr. R. PINTO, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmedia, Milano, 2012.

2.5 Un medium difficilmente definibile

INSTALLAZIONI AMBIENTALI ALLA BIENNALE ARTE DAL 1978 AL 2011

numero totale installazioni: 269

opere che presentano problemi di definizione: 74



Ricordando che solo nel *Catalogo generale* dell'edizione del 1980 si inizia a utilizzare il termine “installazione”, la maggior parte delle opere del repertorio rappresentano chiari esempi di “installazioni ambientali”. Eppure è possibile notare che il 28% di esse rendono problematica questa definizione, in vari modi: 1) ponendosi al limite fra intervento scultoreo e configurazione ambientale; 2) limitando la praticabilità e l'attraversabilità dello spazio che configurano; 3) limitandosi a lavorare su elementi dello spazio dato e non costruendone uno nuovo; 4) forzando i limiti concettuali dello spazio architettonico con diverse modalità: configurando spazi virtuali e multimediali, lavorando su elementi architettonici singoli (come i pavimenti), intervenendo sul paesaggio o su strutture particolari (come le imbarcazioni).

Le questioni elencate confermano la necessità di un'analisi che prima di essere storico-critica sia tipologica, come vedremo bene nella Quarta Parte della tesi affrontando nello specifico il panorama dell'installazione ambientale praticabile in Italia negli ultimi quarant'anni.

2.6 Un medium che ibrida arte e architettura



Transsolar & Tetsuo Kondo Architects *Cloudscapes* (Biennale Architettura 2010, Dodicesima Mostra Internazionale di Architettura, “People meet in Architecture”, a cura di Kazuyo Sejima)

Nonostante questi problemi di definizione, nella maggior parte dei casi possiamo affermare con certezza che l'installazione ambientale ibrida arte e architettura, con “strutture” che ribaltano e mischiano il punto di vista della ricerca artistica e architettonica. A conferma di ciò diversi artisti presenti nel repertorio, come Olafur Eliasson, sono stati invitati alla Biennale “Architettura”, ma anche diversi architetti sono stati ospitati nella Biennale “Arti visive”³.

Le Biennali del 1976 e del 1978 avevano affiancato al settore Arti visive quello relativo all'Architettura, ma con la prima Biennale di architettura del 1980 la disciplina assume una sua autonomia, pur realizzando quello che a posteriori potremmo definire un enorme intervento installativo artistico-architettonico: la *Strada Novissima*. L'idea di costruire strutture effimere dal forte impatto scenografico può essere messa in parallelo con due realizzazioni “urbane” dell'anno precedente: il già citato *Teatro del Mondo* di Aldo Rossi, sempre a Venezia, ma anche il progetto di recupero urbano “Parco Centrale”, caratterizzato da quattro interventi di architettura effimera, realizzati da Franco Purini e Laura Thermes, atti a ospitare le manifestazioni artistiche dell’“Estate Romana” del 1979: il *Teatro Scientifico* di Via Sabotino, il “ponte” di Villa Torlonia, la “pista da ballo” al Parco della Caffarella e il “palco per i concerti” all'ex Mattatoio⁴.

Eppure questa sperimentazione iniziale non troverà riscontro nelle edizioni successive della Biennale “architettura” e il punto di svolta per l'incremento del numero delle installazioni ambientali sarà solo con l'edizione del 2000 “Less Aesthetics, More Ethics”, curata da Massimiliano Fuksas. A partire da quell'anno ogni edizione della Biennale Architettura ha visto un crescendo

³ Fra gli interventi “architettonici” alla Biennale d'arte uno dei più interessanti è quello del collettivo A12 che, nel 2003, ha realizzato il padiglione temporaneo per la sezione “La Zona” dell'Esposizione Internazionale.

⁴ Per un approfondimento specifico rimando a: G. BARTOLUCCI (a cura di), *L'Effimero Teatrale. Parco centrale. Meraviglioso urbano*, Casa Usher, Firenze, 1981.

continuo di progetti per installazioni ambientali realizzate da architetti-artisti. Fino al 2010, in cinque edizioni, il numero approssimativo di installazioni alla Biennale “Architettura” supera già il centinaio di esempi.

Al contrario delle installazioni presentate nelle edizioni della Biennale “Arti visive”, per quelle presenti nelle edizioni dedicate all'architettura è sempre molto difficile capire se lo scopo per cui sono state realizzate è puramente artistico-estetico. Molto spesso queste installazioni fungono, infatti, da contenitore di altri materiali informativi relativi all'architetto che le ha realizzate o sono modelli di possibili architetture ancora da realizzare. In altre parole, le installazioni degli architetti-artisti mostrano spesso di avere, fin dalla fase della loro progettazione, un preciso scopo funzionale all'interno della disciplina architettonica che le porta a trascendere il nostro discorso sull'*installation art*.

Fra gli esempi più interessanti per comprendere la presenza dell'installazione ambientale alla Biennale “Architettura” ricordiamo la sezione “Episodi” nella Biennale 2004 (“Metamorph” a cura di Kurt W. Forster), in cui, secondo le parole dello stesso curatore nell'Introduzione al *Catalogo generale*, gli architetti «hanno inventato modi per dare vita alle loro idee piuttosto che limitarsi a rappresentare. Questi “Episodi” propongono un'immersione più che un'ispezione. I visitatori potranno essere tentati di soffermarsi e magari vagare attraverso questi spazi creati appositamente per la Biennale»⁵.

Anche la Biennale del 2008, “Out there. Architecture beyond building” a cura di Aaron Betsky, è un'edizione particolarmente importante per il nostro studio sulle installazioni ambientali perché a tutti gli architetti invitati (fra cui Coop Himmelb(l)au, Diller Scofidio + Renfro, Massimiliano & Doriana Fuksas, Zaha Hadid Architects e UNStudio) viene richiesto di creare una sorta di prototipi architettonici non troppo dissimili a delle installazioni (così vengono chiamati anche nel *Catalogo generale*). Già dalle prime parole del testo che fa da introduzione al catalogo il curatore ci tiene a sottolineare che: «Questo testo riguarda l'architettura che non è sinonimo di “edificare”, che non ha funzione, che non dura e che, nel momento in cui si leggono queste parole, potrebbe essere soltanto in esse. È anche un testo su qualcosa di assolutamente silenzioso, qualcosa di cui facciamo esperienza come parte integrante delle strutture che ci circondano ogni giorno, che stanno dinanzi a noi come fatti, che vivono più a lungo di noi – ma che è difficile definire o anche esperire. Il testo è un tentativo di portare alla luce e svelare tale fenomeno: esso cerca di narrare una storia su un certo tipo di architettura che non si limita semplicemente a starsene piazzata lì, che non è un monumento, un puro fatto o una struttura che giustifica la propria esistenza soltanto in virtù del rendimento o

⁵ K. W. FORSTER, *Introduzione: Tra labirinto e pista*, in *Metamorph. 9. Mostra Internazionale di Architettura* [catalogo della mostra], Marsilio, Venezia, 2004 (3 voll.), vol. 1, pp. 5-6, p. 6.

dell'attuazione di un determinato compito, per esempio quello di fornire riparo. Il testo chiama in causa esempi di un'architettura che cerca di rivelare, di aprirsi, di coinvolgere. Un'architettura che non parla e che non è un brano di scrittura. Non è neppure edificio. È qualcos'altro. Queste sono problematiche riguardanti l'architettura»⁶.

Anche nell'ambito dell'altra grande rassegna di architettura in Italia, la Triennale di Milano, l'installazione ambientale è stata più volte protagonista. Il già citato progetto “Arch and Art” del 2016 non è certo il primo in cui arte e architettura collaborano attivamente nell'ambito della rassegna milanese. Basterà qui ricordare il caso della XIX Triennale del 1996, dal titolo “Identità e differenze. Integrazione e pluralità nelle forme del nostro tempo. Le culture tra effimero e duraturo”. Questa edizione proponeva una mostra introduttiva, intitolata “Gli immaginari della differenza”, dove venivano presentate quattro installazioni ambientali create appositamente da quattro architetti (coadiuvati da altrettanti scrittori) per gli spazi del primo piano del Palazzo dell'Arte. Le quattro installazioni erano *Arazzo, aria, rete* di Juan Navarro Baldeweg, *Delirium* di Peter Eisenman, *La finestra sul mondo* di Jean Nouvel e *The Pulp City* di Craig Hodgetts e Hsin Ming Fung. Questi “scenari plastico-letterali”, tutti diversi ma attraversabili e fruibili direttamente dagli spettatori, costituivano quattro spazi indipendenti ma non chiusi in sé stessi. Per le quattro installazioni furono realizzati, su progetto degli autori, elementi di mediazione che suggerivano la delimitazione dello spazio senza diventare barriere⁷.

Non ci occuperemo in questa sede degli architetti-artisti, ma è giusto indicare alcuni dei più interessanti esempi di installazioni ambientali permanenti realizzate in Italia negli ultimi decenni, in particolar modo una serie di opere realizzate nel paesaggio. Un esempio è il “Vigne Museum” sulle colline di Rosazzo (Brazzano, Gorizia) concepito da Yona Friedman e Jean-Baptiste Decavèle nel 2011 e realizzato nel 2014 grazie alla *partnership* con l'azienda Livio Felluga e all'intermediazione di RAM Radioartemobile all'interno del suo progetto “D/A/C Denominazione Artistica Condivisa”. Sempre Friedman e Decavèle firmano anche il progetto ambientale “No Man's Land” a Loreto Aprutino (Pescara) nel 2016. Altri esempi sono la *Casa della Pace*, un progetto speciale che Massimiliano Fuksas aveva realizzato per la sua Biennale del 2000, ora ricostruito al Rossini Art Site di Briosco (Monza-Brianza) o *Architecture forgiven by nature*, installazione permanente che

⁶ A. BETSKY, *Interrogativi sull'architettura: meditazioni sullo spettacolo lì fuori*, in *Out there. Architecture beyond building. 11. Mostra Internazionale di Architettura* [catalogo della mostra], Marsilio, Venezia, 2008 (5 voll.), vol. 1, pp. 14-21, p. 14.

⁷ Cfr. P. DEROSI (a cura di), *Identità e differenze: integrazione e pluralità nelle forme del nostro tempo; le culture tra effimero e duraturo. Triennale di Milano, XIX Esposizione Internazionale* [catalogo della mostra], Electa, Milano, 1996 (2 voll.). Questa idea di mischiare installazione ambientale e allestimento è riscontrabile in diverse mostre collettive per cui sono stati realizzati allestimenti particolari, al limite fra architettura e installazione artistica, come nel caso della mostra “Arte/Moda”, curata da Germano Celant, Ingrid Sischy e Pandora Tabatabai Asbaghi, ospitata in sette padiglioni realizzati appositamente da Arata Isozaki sulla spianata di Forte Belvedere, nell'ambito di “Il Tempo e la Moda”, prima edizione della Biennale di Firenze, sempre del 1996.

Gianni Pettena ha realizzato nel 2017 per la manifestazione “Scultori a Brufa” a Torgiano (Perugia). Ma l'esperimento collettivo forse più interessante è il “Parco della scultura in architettura” a San Donà di Piave (Venezia) che ha visto negli anni diverse installazioni ambientali realizzate da architetti, come *La casa abbandonata* di Aldo Rossi (1996-2001).

L'elenco potrebbe certamente continuare ma quello che conta sottolineare in questa sede è che, come scrive la Zevi, «scevra da obblighi funzionali, l'arte può svolgere un insostituibile ruolo creativo nei confronti dell'architettura solo se quest'ultima sa tradurne gli stimoli in chiave spaziale e scala congrua»⁸. E lo vedremo bene più avanti.

⁸ A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, op. cit., p. 447.

*TERZA PARTE: LE PREMESSE STORICHE DELL'INSTALLAZIONE AMBIENTALE IN ITALIA
DAL FUTURISMO AGLI ANNI SETTANTA*



L. Fontana *Fonti di energia* (1961) ricostruito per la mostra “Lucio Fontana: Ambienti/Environments” (Hangar Bicocca, Milano, 2017)



M. Ceroli *Sala Ipostila* (1967), collezione MART, Rovereto



UFO *Urboeffimero 6* (1968), esposto nel cortile di Palazzo Strozzi a Firenze per la mostra “Utopie Radicali: Oltre l’architettura. Firenze 1966-1976” (2017)

CAPITOLO I: LE RICERCHE ARTISTICO-ARCHITETTONICHE IN ITALIA NELLA PRIMA METÀ DEL NOVECENTO

Nonostante nella bibliografia internazionale non risulti in maniera chiara, l'Italia ha avuto un ruolo centrale per lo sviluppo dell'installazione ambientale in tutto il Novecento a partire dalle prime sperimentazioni dei futuristi che, incrinando le strutture tradizionali dell'opera d'arte, si aprirono al contesto spaziale e si contaminarono con l'architettura ricercando un'unità sintetica tra arte e ambiente.

1. Le sperimentazioni ambientali dei futuristi

Seguendo un progetto di “sintesi delle arti” i futuristi cercavano di fondere l'arte e l'ambiente in un'atmosfera di energia simultanea che si opponesse alla separazione fra oggetto e contesto, fra arte e vita. In questo senso, come ricorda Germano Celant, «lo spazio diventa “campo” o luogo di pieno e di vuoto dinamici, in cui gli artisti futuristi cercano di immergersi per renderlo materiale pulsante e vitale»¹. All'inizio della loro ricerca, l'obiettivo dei futuristi è arrivare a una fusione plastico-visuale tra oggetto e ambiente, dove i confini lineari fra oggetto e atmosfera concreta dell'ambiente si dissolvono in quella che, nel *Manifesto tecnico della scultura futurista* del 1912, Umberto Boccioni (Reggio Calabria, 1882 – Chievo, Verona, 1916) definisce “scultura d'ambiente”². Da queste prime dichiarazioni teoriche alle vere e proprie progettazioni ambientali il passo è breve, poiché nel “campo di energie” che i futuristi definiscono come ambiente si vanno a inserire anche gli spettatori che, secondo il loro famoso motto, vanno posti al centro del quadro: «Collocarli al centro, significa quindi farli agire, secondo un impulso partecipativo che non è solo contemplativo, ma psicomotorio. L'ambiente futurista non va allora visto solo come immagine costruita e statica o insieme di piani e figure, ma come *spazio agito e agente*»³.

In tale alveo vanno cercate le radici teoriche dell'architettura futurista di Antonio Sant'Elia (Como, 1888 – Monfalcone, Gorizia, 1916), autore non solo del *Manifesto dell'architettura futurista* (1914), ma anche di una serie di progetti in cui illustra la sua idea utopica e visionaria di *Città nuova*, esaltando i nuovi materiali e le nuove tecniche di costruzione⁴. I suoi progetti, pur cristallizzati in un presente continuo, influenzeranno le progettazioni ambientali realizzate dagli

¹ G. CELANT, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, op. cit., p. 8.

² Per questo e per gli altri manifesti futuristi qui citati rimando a: V. BIROLI (a cura di), *Manifesti del futurismo*, Abscondita, Milano, 2008.

³ G. CELANT, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, op. cit., p. 8.

⁴ Cfr. G. BALLO (a cura di), *Sant'Elia e l'ambiente futurista* [catalogo della mostra], Mazzotta, Milano, 1989.

artisti futuristi, in particolare quelle di Giacomo Balla (Torino, 1871 – Roma, 1958) e del suo giovane allievo Fortunato Depero (Fondo, Trento, 1892 – Rovereto, Trento, 1960), ma anche di Enrico Prampolini (Modena, 1894 – Roma, 1956) e Ivo Pannaggi (Macerata, 1901 – Macerata, 1981), più vicini a un'estetica della macchina d'influenza neoplastico-costruttivista. Sono sperimentazioni che spesso non vanno al di là dell'arredamento e della decorazione di ambienti dati, secondo modalità artigianali pensate per una piccola *élite* borghese, ma sono comunque fondamentali per comprendere i primi passi della procedura costruttiva di opere d'arte a dimensione ambientale, in cui il rapporto tra spazio e osservatore inizia a deformarsi occupando anche la dimensione temporale poiché, come afferma Anna Barbara, per i futuristi «i corpi e gli spazi non erano sculture, ma volumi dinamici, tensioni, flussi, muscoli»⁵.

Giacomo Balla, già nel 1912, mette in atto un chiaro esempio di sintesi ambientale futurista quando è invitato dalla sua ex allieva Margherita (Grethel) Kahn Speyr, che aveva da poco sposato il violinista Arthur Löwenstein, a decorare alcuni ambienti della villa che la coppia aveva a Düsseldorf. Dell'intervento rimangono solo due fotografie relative alla sala-studio della villa in cui la decorazione è impostata secondo linee ortogonali ancora legate a statici schemi cartesiani, non accomunabili alla forza ottico-cinetica delle sue *Compenetrazioni iridescenti*, tanto che Fabio Benzi ne parla in questi termini: «La sostanza del futurismo di Balla, alieno ancora da cunei iridescenti o da curve di velocità, è di un'ortogonalità certamente antidinamica»⁶. Seppure l'ambiente non manchi di una certa simultaneità di visione, la modernità dell'insieme sembra ancora legata a moduli *Jugendstil*. La fluttuazione cromatica e ottica dell'oggetto sarà, invece, parte integrante di tutti i progetti architettonici successivi di Balla, in cui vengono a inserirsi anche elementi luminosi artificiali, come nei suoi *Progetti di arredamento futurista*, il cui scopo è creare una “futur-realtà”. Nel 1915 Balla e Depero firmano il fondamentale manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo*, in cui, come scrive Ada Masoero, «i due si avventuravano ben oltre i rigidi confini tracciati da Boccioni e Sant'Elia, che circoscrivevano l'intervento del futurismo entro il perimetro delle sole arti “maggiori” (pittura, scultura, architettura), per fecondare l'intera realtà con i nuovi principi e rifondarla in una dimensione inedita, legata alle innovazioni della contemporaneità e connotata da una forte spinta ottimistica verso il futuro»⁷. La trasversalità degli ambiti d'interesse in Balla è testimoniata dalle scene che progetta nel 1916 per *Feu d'artifice* di Stravinsky, organizzato dai “Ballets Russes” di Diaghilev e messo in scena nel 1917 al teatro Costanzi di Roma.

Al mondo del teatro si possono ricondurre anche i primi esperimenti ambientali di Depero e

⁵ A. BARBARA, *Sensi, tempo e architettura*, op. cit., p. 25.

⁶ F. BENZI, *Giacomo Balla. Genio futurista*, Electa, Milano, 2007, p. 72.

⁷ A. MASOERO, “Futur-realtà”: arte e ambiente nell'opera di Balla, in G. LISTA, P. BALDACCI, L. VELANI (a cura di), *Balla. La modernità futurista* [catalogo della mostra], Skira, Milano, 2008, pp. 299-309, p. 299.

Prampolini che partono da un'attenzione particolare per la scenografia. A questi vanno aggiunti, nei primi anni Venti, anche i “balletti meccanici” di Pannaggi e Vinicio Paladini. Molto spesso, dunque, la ricerca ambientale dei futuristi non è utilitaristica, ma si risolve nel *divertissement*: a differenza delle avanguardie sovietiche, tedesche ed olandesi, i futuristi non riescono a trasformare la loro pratica in una prassi sociale, limitando la ricerca ambientale a specifici luoghi e momenti. C'è un legame particolare con i caffè-cabaret per cui, negli anni Venti, troviamo diversi progetti futuristi. A questo richiamo non sarà estraneo nemmeno Balla, come testimoniato dalla realizzazione nel 1921 dell'ambiente “totale” del *Bal TicTac*, un locale “per balli notturni” nel centro di Roma, recentemente riscoperto. Sempre a Roma, fra la fine del 1921 e i primi mesi del 1922, Depero realizza il *Cabaret del Diavolo*, originale decorazione ambientale commissionatagli da Gino Gori per un locale nei sotterranei dell'Hotel Élite et des Étrangers. Inaugurato da Marinetti il 19 aprile 1922, l'ambiente trasforma scenograficamente le cavità sotterranee del cabaret in delle rappresentazioni tridimensionali di Paradiso, Purgatorio e Inferno. Le decorazioni e gli arredi, realizzati in collaborazione con ditte specializzate (come quella di Carlo Lovisi, falegname di fiducia di Depero), cambiano a seconda dell'ambientazione: il Paradiso è caratterizzato dal colore azzurro e da un'illuminazione bianca, rosa e azzurrina; nel Purgatorio prevale il verde, esaltato da un'illuminazione bianca e verde; l'Inferno è costituito da arredi neri rischiarati da luci rosse. Ma, come ricorda Maurizio Scudiero, «il progetto per il cabaret, però, non si limitava all'arredo, Depero vi aveva inserito anche le sue prime idee teatrali in fatto di cromatismo pittorico e luminoso»⁸. Insieme ai mobili, Depero progetta, con l'utilizzo di circa trenta burattini, dei veri e propri allestimenti teatrali, abbastanza complessi: *Il forno dei dannati*, *La scalinata degli angeli* e *Il paradiso terrestre*. Dunque lo spazio non è inteso in maniera statica, ma il dinamismo non è dato solo dall'utilizzo di macchine luminose e da espedienti scenografici, come gli angeli in volo: tutto l'ambiente funziona da scenario per l'attività psicomotoria dello spettatore che, percorrendo a ritroso il cammino dantesco, oscilla in un'atmosfera magica, sospesa fra il reale e l'immaginario.

Depero aveva inaugurato già nel 1919 a Rovereto (Trento) la *Casa d'Arte Futurista*, il cui intento, rispetto alle ambientazioni precedenti, effimere e artigianali, era «quello di creare un centro di produzione semindustriale, che seguendo forse le indicazioni del Werkbund e dei prodromi del Bauhaus, potesse corrispondere alle idee di un'arte meccanica, meno dinamica ed organica, ma più funzionale e geometrica»⁹. Si tratta di un progetto simile a quello della *Casa d'Arte Italiana* che, sempre nel 1919, Prampolini fonda a Roma insieme al critico Mario Recchi, con lo scopo di creare un centro di attività estetiche informate ai criteri della massima modernità, anche per quanto

⁸ M. SCUDIERO, *Depero: l'uomo e l'artista*, Egon, Rovereto (TN), 2009, p. 234.

⁹ G. CELANT, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, op. cit., p. 12.

riguarda le arti applicate (soprattutto arredamento d'interno e scenografia). Seppur interessato alla dimensione ambientale, uno dei pochi progetti architettonici realizzati da Depero fu lo “Stand Bestetti Tumminelli e Treves” in occasione della Terza Mostra Internazionale delle Arti Decorative di Monza del 1927. Anche i progetti ambientali di Prampolini non si concretizzarono molto spesso in costruzioni reali, nemmeno quelli relativi alla scenografia: si veda, ad esempio, il modellino del *Teatro magnetico*, presentato nel 1925 all'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes di Parigi, che per Giovanni Lista, «traduce il mito della “scenotecnica” in quanto espressione immediata dell'arte meccanica»¹⁰.

Dimostra lo stesso interesse per l'arte meccanica ma è molto più coinvolto nella progettazione architettonica, invece, Pannaggi. Fra i suoi progetti d'interni e arredamento futurista il più importante è quello per Casa Zampini del 1925-26. Sul finire del 1925 l'industriale Erso Zampini affida al giovane artista l'incarico di realizzare l'arredamento completo delle quattro stanze principali della sua abitazione a Esanatoglia (Macerata). Come scrive Roberta Luciani: «Il risultato è una provocazione coinvolgente: una “architettura interna” di significativa e vivissima ispirazione neoplastica»¹¹. La serie di piani verticali e orizzontali laccati in nero, rosso e bianco definiscono lo spazio secondo un gusto freddo, quasi concettuale. Lo stesso gusto, riconducibile al razionalismo nordeuropeo, possiamo ritrovarlo anche nei suoi successivi progetti architettonici: «Da artista-architetto Pannaggi sembra più attratto dalla filosofia, che dalla sensorialità delle forme. I piani, che costituiscono i singoli elementi, sono allora concretizzati attraverso materiali freddi, quali marmi e metalli, eliminano da sé ogni materialità, e con l'uso delle lacche ogni “tattilità” quasi a voler far emergere più che i risultati, il calcolo e l'astrazione teorica»¹².

Nella lunga lista di variazioni ambientali futuriste va segnalato un episodio particolare, quello della *Casa d'Arte Bragaglia*. Anton Giulio Bragaglia, che già nel primo decennio del secolo aveva portato avanti i suoi esperimenti sul fotodinamismo per poi legarsi al futurismo, nel 1918 inaugura la sua casa-galleria di Roma con una mostra di Balla. Nei dodici anni di attività della *Casa d'Arte*, prima nella sede di Via dei Condotti (1918-21) e poi in quella di Via degli Avignonesi (1922-30), vennero organizzate 163 mostre d'arte che spesso si risolsero in vere e proprie realizzazioni ambientali realizzate da artisti e architetti. Nascono così opere ambientali di Balla, Prampolini, Pannaggi e altri che plasmano futuristicamente e trasformano in forme sintetiche gli ambienti della casa¹³.

¹⁰ G. LISTA, *Enrico Prampolini futurista europeo*, Carocci, Roma, 2013, p. 149.

¹¹ R. LUCIANI, *IP: un'architettura vitale in una vita per l'architettura*, in E. CRISPOLTI (a cura di), *Pannaggi e l'arte meccanica futurista* [catalogo della mostra], Mazzotta, Milano, 1995, pp. 121-148, p. 123.

¹² G. CELANT, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, op. cit., p. 15. È interessante notare che l'anticamera di Casa Zampini sia fra le ricostruzioni proposte nella prima parte della mostra “Ambiente/Arte”.

¹³ Cfr. M. VERDONE, F. PAGNOTTA, M. BIDEI, *La Casa d'Arte Bragaglia 1918-1930*, Bulzoni, Roma, 1992.

2. Le “camere metafisiche” di Filippo De Pisis

Un altro episodio particolare di ricerca ambientale “domestica”, ma non riconducibile al futurismo, è quello relativo all'allestimento che il pittore Filippo De Pisis (Ferrara, 1896 – Brugherio, Monza-Brianza, 1956) fa del suo appartamento a Ferrara a partire dal 1916, anno in cui conosce Giorgio De Chirico e Alberto Savinio. In questa casa, ricavata dalle scuderie di Palazzo Calcagnini, De Pisis allestisce varie stanze: un “museo”, in cui raccoglie il suo erbario e la sua collezione di farfalle, una “camera melodrammatica”, tappezzata a righe bianche e celesti, e un “salotto metafisico” con palle di vetro lucido appese al soffitto. La logica seguita nell'allestimento di questi interni era quella della *wunderkammer*, ma la presenza di oggetti e mobili particolari era resa più straniante dalla relazione che si stabiliva fra loro, facendo assumere a tutto l'ambiente un'atmosfera misteriosa. Di per sé l'episodio si potrebbe quasi tralasciare in un contesto come il nostro, se non fosse per il giudizio con cui De Chirico ricorderà questi ambienti: «A Ferrara, nella casa paterna, De Pisis viveva in una strana camera, piena di oggetti eteroclitici e bizzarri: uccelli impagliati, inguastade dalle forme strane, bocce e boccette e cocci d'ogni sorta, vecchi libri che al sol toccarli andavano in sfacelo. Viveva in questa specie di laboratorio da stregone, vero surrealista *ante litteram*»¹⁴.

La trasposizione in chiave sublimata della soggettività dell'artista ferrarese si tradurrà in altri allestimenti ambientali, caratterizzati dall'accumulazione di oggetti disparati dagli accostamenti impreveduti. Ne è un esempio una seconda “camera melodrammatica”, sempre venata da un certo gusto narcisistico e aristocratico, allestita, dopo il suo trasferimento a Roma nel 1920, nella stanza del palazzo di Via di Monserrato 149 dove era ospitato¹⁵. Più avanti, curerà allo stesso modo l'allestimento dei suoi studi: prima quello di Roma, nel granaio di Palazzo Fornari, che chiamerà “la gabbia d'oro” (1923), e poi quello di Parigi, dove si trasferisce nel 1925, che chiamerà “granier”.

Purtroppo questi episodi di “surrealismo ante litteram” non troveranno seguito nell'Italia del regime fascista. Nella lunga parentesi autarchica gli aspetti più eversivi della cultura internazionale dell'avanguardia, capaci di superare i confini nazionali, vennero messi da parte, relegando l'Italia in

¹⁴ G. DE CHIRICO, *Memorie della mia vita*, Rizzoli, Milano, 1962, p. 90. Lo stesso *pictor optimus* De Chirico, sul finale della sua vita, arriverà a dare dimensione ambientale alle sue “architetture” metafisiche con *I bagni misteriosi*, fontana-scultura realizzata nei Giardini della Triennale di Milano in occasione della XV Mostra Internazionale del 1973.

¹⁵ Per una descrizione delle prime stanze di De Pisis a Ferrara e a Roma rimando alle testimonianze raccolte nel volume *De Pisis* (Guarnati, Milano, 1957) che raccoglie due contributi: *Mio fratello De Pisis* di Pietro Tibertelli De Pisis e *Ricordi romani* di Demetrio Bonuglia.

secondo piano rispetto alle ricerche dell'arte moderna europea, pur senza dimenticare parabole di autori importantissimi quali Arturo Martini (Treviso, 1889 – Milano, 1947) che in alcune sue sculture di terracotta sembra configurare delle opere ambientali, come in *Attesa (La veglia)* del 1931-32¹⁶.

3. Enrico Prampolini e l'eredità futurista

Per tutto il Ventennio fascista si ebbe una sporadica, quasi nulla, circolazione di opere e riproduzioni d'arte contemporanea europea. Una delle poche eccezioni a questo isolamento si trova nella figura del già citato Enrico Prampolini. Formatosi nell'alveo del futurismo e capace di tenere collegata l'arte italiana alle ricerche internazionali anche negli anni Trenta, Prampolini, con il suo polimaterismo di ascendenza dada e surrealista, sembra rimandare direttamente alle prime sperimentazioni di Kurt Schwitters. Già a partire dagli anni Dieci questa sua vocazione internazionale si era sviluppata al di là del tradizionale rapporto con Parigi degli artisti italiani, concretizzandosi nelle amicizie con Piet Mondrian, Theo Van Doesburg, Georges Vantongerloo e molti altri protagonisti dell'avanguardia astratta europea.

La ricerca creativa prampoliniana, pur sconfinando dalla pittura al teatro, dalla scultura all'architettura, è sempre sostenuta da un costante impegno teorico: «L'aspetto quantitativo dei manifesti, degli scritti teorici e degli interventi polemici di Prampolini riflette anche la continua volontà di un confronto ideologico il quale assume rapidamente una dimensione europea: essi dunque permettono, oltre che di scandire le fasi dell'opera prampoliniana, di seguire i tempi di un'azione teorica che si è svolta a livello internazionale»¹⁷. La sua attività come portavoce di un'arte italiana pienamente integrata nell'avanguardia moderna europea non cessa neanche durante gli anni della seconda guerra mondiale, tant'è vero che nel 1944 pubblica il volumetto *Arte polimaterica (verso un'arte collettiva?)*, nel quale riprende ancora i temi dei manifesti futuristi (binomio arte-vita verso la sintesi delle arti), ribadendone la validità per la nascita di una nuova era dell'avanguardia italiana dal carattere sovranazionale. La materia è vista nella sua dimensione spirituale, ma in contrasto con la visione turbolenta ed emotiva che, ad esempio, ne dà Leoncillo Leonardi nelle sue sculture coeve.

Eliminata la pittura figurativa, per Prampolini non c'è «altro mezzo di espressione artistica se non

¹⁶ Per un approfondimento specifico rimando a: C. GIAN FERRARI, E. PONTIGGIA, L. VELANI (a cura di), *Arturo Martini* [catalogo della mostra], Skira, Milano, 2006.

¹⁷ G. LISTA, *Enrico Prampolini futurista europeo*, op. cit., p. 11.

l'arte polimaterica che può, virtualmente, partecipare alla vita dell'architettura funzionale senza violarne i presupposti teorici, le esigenze costruttive e i valori stilistici»¹⁸. Dunque, questo tipo di polimaterismo entra in collusione con l'interesse che da sempre Prampolini ha dimostrato per l'architettura (si veda, ad esempio, il suo manifesto *Architetture spirituali* del 1924), nel tentativo d'inglobare la lezione di Boccioni e Sant'Elia con le sperimentazioni architettoniche dei maestri del Movimento Moderno. Su questa scia va letta l'idea di orientare l'arte verso una prospettiva di utilità collettiva a sfondo etico, in cui, nel binomio funzionale tra polimaterismo e architettura, si possa concretizzare l'ideale futurista di fusione tra arte e vita.

La figura di Prampolini è importantissima per l'ambiente romano di quegli anni non solo per il suo essere un testimone diretto del primo futurismo, ma anche per la sua attività come organizzatore di eventi espositivi di respiro internazionale. Dopo gli anni della dittatura fascista la necessità prioritaria degli artisti italiani era di colmare lo svantaggio rispetto al contesto artistico europeo, riallacciandosi ai movimenti d'arte d'avanguardia. Nel solco di questo desiderio di apertura internazionale va letta la fondazione nel marzo 1945 dell'Art Club, associazione di artisti romani voluta proprio da Prampolini con l'intento di sostenere la pittura astratta, attraverso un continuo confronto con le più avanzate esperienze europee¹⁹. Grazie alle mostre che organizza, Prampolini si consolida come “operatore internazionalista dell'avanguardia” e permette ai giovani artisti romani di conoscere opere italiane e straniere di tendenza dichiaratamente moderna. Questa attività si accompagna a quella condotta da Palma Bucarelli alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, dopo la sua riapertura nel 1944²⁰.

Approfittarono di questo clima di rinnovamento i giovani artisti astratti che nel 1947 diedero vita al gruppo Forma 1 proclamandosi, nel loro primo manifesto, “formalisti e marxisti” in un periodo in cui le ricerche astratte per la maggioranza degli operatori culturali comunisti venivano giudicate come disimpegnate, o addirittura come forme subdole di propaganda anticomunista. Al ceppo romano di Piero Dorazio, Mino Guerrini e Achille Perilli (che, dopo lo scioglimento del gruppo nel 1951, animeranno la successiva esperienza della libreria-galleria L'Âge d'Or) sia affiancano i siciliani Carla Accardi, Pietro Consagra e Antonio Sanfilippo. Oltre a loro si uniscono al gruppo anche il genovese Ugo Attardi e il mantovano Giulio Turcato²¹.

¹⁸ E. PRAMPOLINI, *Arte polimaterica (verso un'arte collettiva?)*, riportato in G. LISTA, *Enrico Prampolini futurista europeo*, op. cit., p. 273.

¹⁹ Per un approfondimento su tutta l'opera di Prampolini rimando a: E. CRISPOLTI (a cura di), *Prampolini dal futurismo all'informale* [catalogo della mostra], Carte Segrete, Roma, 1992. In particolare, per una ricostruzione della vicenda dell'Art Club e un'analisi della figura di Prampolini come promotore culturale, segnalo i saggi raccolti nel capitolo “L'esperienza «postcubista» (gli anni Quaranta)”.

²⁰ Cfr. M. MARGOZZI (a cura di) *Palma Bucarelli. Il museo come avanguardia* [catalogo della mostra], Electa, Milano, 2009.

²¹ Per un approfondimento completo sugli artisti di Forma 1 rimando a: G. DI MILIA (a cura di), *Forma 1 1947-1986* [catalogo della mostra], Fabbri, Milano, 1986.

Fra questi artisti non c'è una dichiarata volontà di confrontarsi con la dimensione ambientale ma alcuni di loro, continuando le ricerche sui linguaggi astratti anche dopo lo scioglimento del gruppo, arriveranno singolarmente a realizzazioni di questo tipo. Ad esempio, va ricordato come le “sculture frontali” di Pietro Consagra (Mazara del Vallo, Trapani, 1920 – Milano, 2005) si troveranno negli anni a confrontarsi con questo tipo d'impostazione spaziale allargata. Nel 1969, partendo dai cosiddetti *Edifici frontali* (edifici ideati come opere d'arte) e arrivando al progetto della *Città frontale*, Consagra svilupperà la sua critica “plastica” all'architettura funzionale. In una sorta di utopia umanistica, Consagra propone una suggestiva sintesi di scultura e urbanistica, perché l'artista, secondo lui, è già architetto, avendo superato la mera istanza funzionale e pratica della costruzione. La *Città frontale*, “estensione provocatoria della scultura” su scala urbana, è descritta in ogni dettaglio e porta alla luce un'impostazione simile a quella che alcuni anni prima aveva guidato l'ideazione di un'altra città utopica, la *New Babylon* del situazionista Constant, di cui parleremo più avanti. Il parallelo sorge spontaneo leggendo le parole dello stesso Consagra: «Non si può vivere senza sperare in una Città differente. [...] Non si può vivere senza sperare in una Città che non sia noiosa, opprimente, distruttiva, pietosa. Abbiamo più bisogno di Città che stimolino il piacere di vivere che di ritiri con la natura»²². Alla prova della realizzazione pratica le opere di Consagra che si svilupperanno in vere e proprie architetture – come quelle per Gibellina Nuova (Trapani) realizzate fra il 1976 e il 1984 (*Meeting* e l'incompiuto *Teatro*) – rimarranno sempre fortemente legate alla categoria della scultura, come si vede anche nell'intervento proposto per i Sassi di Matera nel 1978. Ma si tratta comunque di una scultura che, pur nella sua “frontalità”, tenta di presentarsi abitabile o almeno attraversabile, come nelle sue porte monumentali: *Porta del Belice*, anche conosciuta come *Stella di Gibellina* (1982), struttura in acciaio inox alta 28 metri che accoglie i visitatori della cittadina lungo la strada statale; *Porta del Cremlino n. 10* (1990-92), struttura in marmo alta 8 metri, costruita a Briosco (Monza-Brianza); *Porta di Giano* (1996), struttura in ferro alta 6 metri, realizzata per la sua mostra antologica all'Accademia di Brera²³.

Anche altri artisti di Forma 1, pur non partendo dalla scultura, si confronteranno nei decenni successivi con opere a dimensione ambientale. È il caso di Carla Accardi (Trapani, 1924 – Roma, 2014), che a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta trasferisce il suo segno pittorico su piccole architetture trasparenti realizzate con fogli di sicofoil (acetato di cellulosa), come *Tenda* (1965-66), che poi si svilupperà in ampiezza, grazie all'utilizzo di un telaio di perspex (materia plastica simile al plexiglass), con *Triplice tenda* del 1969-71. Nel 1967 l'artista siciliana realizza *Il*

²² P. CONSAGRA, *La città frontale*, De Donato, Bari, 1969, pp. 67-68.

²³ Per un approfondimento completo sull'opera di Consagra rimando proprio al catalogo di questa mostra: G. M. ACCAME, G. DI MILIA (a cura di), *Pietro Consagra. Scultura e architettura* [catalogo della mostra], Mazzotta, Milano, 1996.

Grande Ombrello, una scultura in sicofoil che poi confluisce in una costruzione d'ambiente più strutturata: *Ambiente arancio* (1966-68). In queste realizzazioni l'idea di fondo è quella di realizzare delle architetture mobili che non abbiano una relazione unilaterale con l'ambiente. In *Casa Labirinto* (1999-2000) la Accardi torna a utilizzare il perspex per realizzare un'architettura trasparente di grandi dimensioni, in cui ritrova l'abitabilità e la percorribilità delle sue *Tende*, scandendo la struttura con il ritmo simmetrico della decorazione pittorica²⁴.

Anche a Milano nei primi anni del secondo dopoguerra si respira un clima d'apertura simile a quello romano, come testimoniato dal gruppo di giovani artisti di tendenza moderna riuniti prima nella Nuova secessione artistica poi nel Fronte Nuovo delle Arti e che, sotto questa etichetta, si presentarono alla Biennale di Venezia del 1948, ultimo evento prima dello scioglimento del gruppo²⁵. Nonostante la brevità di queste esperienze e anche la contemporanea condanna del Partito Comunista Italiano per voce del suo segretario Palmiro Togliatti, la gran parte dei giovani artisti di tendenza moderna prosegue la sua ricerca senza lasciarsi condizionare dalla diatriba fra astrattisti e realisti. Come afferma Zambianchi: «Questa antitesi non è però in grado di registrare le due maggiori novità che si andavano affacciando nell'arte italiana fra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta, rispettivamente a Roma e a Milano: l'arte cioè di Alberto Burri e Lucio Fontana»²⁶.

La volontà di una ricostruzione della complessità delle ricerche d'avanguardia s'instilla in maniera diversa in Lucio Fontana (Rosario de Santa Fé, Argentina 1899 – Comabbio, Varese, 1968) e in Alberto Burri (Città di Castello, Perugia, 1915 – Nizza, Francia, 1995). Attraverso due percorsi personalissimi entrambi riprendono il filo delle ricerche multi-disciplinari dei futuristi, individuando una strada di sperimentazione (sia nei procedimenti che nei materiali) che li porterà ad allargare i confini dell'arte e diventare figure centrali nel panorama internazionale, riallacciando i rapporti fra l'arte d'avanguardia italiani e quella degli altri paesi. Per entrambi è fondamentale il confronto con Prampolini, di cui assimilano la concezione della materia come realtà extra-pittorica e anti-illusoria. Come ricorda Lista, l'eredità prampoliniana emerge sia nella concezione dello spazialismo di Fontana, «che aspira a superare la superficie epidermica della tela, a trovare un varco fisico nella materia capace di aprire un orizzonte mentale e una nuova prospettiva inedita», che nella ricerca materica di Burri, dove «la più alta vertigine dell'arte consiste proprio nella “discesa” in una materia avvolgente e fagocitante: discesa mentale e spirituale per Prampolini, drammatica e viscerale per

²⁴ Per un approfondimento sull'opera della Accardi rimando a: L. M. BARBERO (a cura di), *Carla Accardi: segno e trasparenza* [catalogo della mostra], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2011.

²⁵ Cfr. L. M. BARBERO (a cura di), *Il Fronte Nuovo delle Arti. L'arte italiana attraverso le avanguardie del secondo dopoguerra*, Fondazione Cassa di Risparmio di Calabria e di Lucania, Cosenza, 1999.

²⁶ C. ZAMBIANCHI, *Arte contemporanea: dall'espressionismo astratto alla pop art*, op. cit., p. 79.

Burri, ma pur sempre sintesi plastica di una catarsi intellettuale»²⁷.

Alberto Burri, in quegli anni a cavallo del 1950, è vicino agli artisti non-figurativi che animeranno la brevissima esperienza del gruppo Origine: Giuseppe Capogrossi, Ettore Colla e Mario Balocco. Il suo interesse per le ricerche ambientali si concretizzerà solo nei decenni successivi quando approderà, passando attraverso una feconda fase di ricerca materica (*Sacchi, Legni, Ferri, Plastiche*) ai primi esperimenti spaziali sui *Cretti*, “pitture” acroviniliche monocromatiche a cui Burri si dedica assiduamente dal 1973 al 1976. Nel loro evolversi, i *Cretti* inseguono la dimensione ambientale, come vediamo nei grandi *Cretti* neri (15 x 5 metri) realizzati in ceramica per la University of California di Los Angeles (1977) e per il museo di Capodimonte (1978). Il passaggio dalla dimensione pittorica a quella plastico-costruttiva, addirittura con un'estensione territoriale, avverrà con la realizzazione di un'opera enorme (300 x 400 metri circa) e particolarissima: il *Grande Cretto Gibellina*, di cui parlerò approfonditamente in seguito. Ma l'esperienza di Burri con le opere ambientali non è circoscritta a questo episodio. Oltre alle monumentali strutture di alcuni *Ferri* (come il *Grande Ferro Celle* del 1986), bisogna ricordare almeno altre due importanti opere “architettoniche” in cui Burri elabora esperienze scultoree-spaziali legate al teatro: il *Teatro Continuo*, struttura all'aperto in cemento e acciaio dipinto, nel Parco Sempione a Milano per la XV Triennale del 1973 (demolito nel 1989 e ricostruito nel 2015) e il *Teatro-Scultura* presentato ai Giardini della Biennale di Venezia nel 1984²⁸.

Lucio Fontana è invece fin dai primi anni del dopoguerra coinvolto in ricerche che egli stesso definirà “spazialiste”. In queste è riscontrabile, al contrario di Burri, una volontà di smaterializzazione, una sorta di ossessione antimaterica che lo porterà a diventare un punto di riferimento per gli artisti italiani delle giovani generazioni che desidereranno distaccarsi dalla temperie dell'Informale, su tutti Piero Manzoni, come vedremo fra poco²⁹.

²⁷ G. LISTA, *Enrico Prampolini futurista europeo*, op. cit. p. 281.

²⁸ Cfr. T. SARTEANESI, *Burri architetto*, in B. CORÀ (a cura di), *Burri. Catalogo Generale, Tomo IV: Tempera, disegno, architettura, scultura, teatro, scenografia. 1946-1994*, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello (PG), 2015, pp. 98-107.

²⁹ Per un approfondimento completo sull'opera di Fontana rimando a: E. CRISPOLTI (a cura di), *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Skira, Milano, 1986 (2 voll.).

Partendo da queste premesse, fin dalla seconda metà degli anni Quaranta si possono notare in Italia una serie di episodi fondamentali per comprendere lo sviluppo dell'installazione ambientale a livello internazionale. Seppur poco considerate dai maggiori studi di riferimento, le ricerche artistiche ambientali nell'Italia del secondo dopoguerra presentano importantissimi esempi di progetti artistico-architettonici, che preparano il terreno all'evento cruciale della Biennale di Venezia del 1976 e si pongono come riferimenti storici imprescindibili per gli artisti italiani che iniziano a lavorare dagli anni Ottanta in poi.

1. Gli "Ambienti spaziali" di Lucio Fontana

Dopo il periodo di formazione all'Accademia di Brera nel corso di scultura diretto da Adolfo Wildt, Lucio Fontana diventa subito una delle figure più attive nella Milano degli anni Trenta con un linguaggio scultoreo che non rinuncia ad adottare materiali e stilemi moderni in una polarità dialettica tra affermazione della materia e sua negazione. La predilezione per una scultura in cui si smaterializzano gli elementi plastici e si trasfigura la materia in un assunto concettuale e trascendente lo trova in sintonia con il più giovane compagno di corso Fausto Melotti (Rovereto, Trento, 1901 – Milano, 1986). In questo periodo Fontana sostiene la linea di orientamento vicina all'astrazione geometrica degli artisti della Galleria del Milione, come Luigi Veronesi e Atanasio Soldati, e intesse un dialogo con gli architetti di tendenza razionalista che frequentano la galleria, fra cui Giuseppe Terragni, Luigi Figini, Gino Pollini, Luciano Baldessari, Gio Ponti e il gruppo B.B.P.R (Belgioso, Banfi, Peressutti, Rogers). Altro importante punto d'incontro con gli architetti è la rivista "La Casa Bella" ("Casabella" dal 1933), diretta da Edoardo Persico e Giuseppe Pagano. È grazie a questi contatti, che spesso si tramuteranno in vere e proprie collaborazioni attive (si veda, ad esempio, il *Modello per una fontana commemorativa di Giuseppe Grandi* del 1931, ideato in collaborazione con il cugino architetto Bruno Fontana e l'ingegnere Alcide Rizzardi), che si concretizza l'originale idea di Fontana riguardo alla questione futurista della "sintesi delle arti", risolta nell'elaborazione di un personale concetto di arte spaziale.

Pur firmando nel 1935 l'*Autopresentazione-Manifesto degli artisti partecipanti alla "Prima mostra collettiva di arte astratta italiana"*, Fontana si mantiene sempre critico rispetto al rigido

concretismo astratto, ipotizzando già nelle sue opere scultoree di quegli anni un'idea di spazio più complessa, come quella che svilupperà successivamente. Fontana, come afferma Elisabetta Cristallini, «con una prassi libera, legata ai dati fisici di materia/luce/spazio, già manifestava una vocazione “trans-formale, realizzando tanto sculture antropomorfe, quanto astratte»¹. A testimonianza di questo rinnovato clima di collaborazione sperimentale fra artisti e architetti v'è la realizzazione del cosiddetto “Salone della Vittoria”, salone d'onore della VI Triennale di Milano del 1936 in cui Fontana, collaborando con Persico e altri due architetti (Marcello Nizzoli e Giancarlo Palanti), concepisce una sala longitudinale completamente bianca, con pilastri lignei rivestiti di tela, in cui far risaltare la sua colossale *Vittoria* in gesso, disposta su un alto basamento che riportava una frase di Mussolini e affiancata da un'altra grande statua con due cavalli rampanti. Nella seconda metà degli anni Trenta, Fontana stringe rapporti con gli esponenti dell'avanguardia europea, come il gruppo Abstraction-Création, con cui è in contatto in quegli anni anche Prampolini. Nel 1937 si reca a Parigi dove incontra Constantin Brâncuși, Tristan Tzara e Pablo Picasso. Questi stimoli lo aiutano a sviluppare un linguaggio personale più complesso che possa farsi valere a livello internazionale, ma questo progetto si chiude bruscamente con lo scoppio della seconda guerra mondiale.

Negli anni della guerra Fontana ritorna in Argentina, dove era nato, e diventa docente presso la Scuola d'Altamira, accademia d'arte privata di Buenos Aires. Qui riunisce intorno a sé un gruppo di giovani artisti con cui elabora il cosiddetto *Manifiesto Blanco* del 1946 che però non firmerà, probabilmente per il suo statuto di professore all'interno della stessa accademia. Nel manifesto risulta chiara l'ascendenza futurista nella dichiarata volontà di superare le arti tradizionali in favore di un'arte tetradimensionale che passi dalla staticità al dinamismo, «un'arte più strettamente in accordo con le esigenze del nuovo spirito»². Il testo ha un tono messianico (inizia con la dichiarazione a caratteri maiuscoli: «NOSOTROS CONTINUAMOS LA EVOLUCION DEL ARTE») e va letto in una chiave profondamente irrazionalista che rinvia nello stesso tempo al barocco e al futurismo, alla logica e al subcosciente. La tensione innovativa è chiara nei vari rimandi al mondo della scienza che esortano a una nuova visione dell'arte che sia in linea con il progresso tecnico-scientifico del tempo presente ma non distaccata dalla natura. Questo amore per la natura non va inteso come una volontà di copiarla: «Nostra intenzione è di riunire tutte le esperienze dell'uomo in una sintesi, che unita alla funzione delle loro condizioni naturali costituisca una manifestazione propria dell'essere». Il tema centrale del *Manifiesto* è l'unità di spazio e tempo in una nuova sintesi che vada al di là della pittura e della scultura, verso una dimensione sconosciuta

¹ E. CRISTALLINI, *Avanguardie in Italia 1945-1952*, in Id. (a cura di), *Avanguardie nel dopoguerra 1945-1952*, op. cit., pp. 5-48, p. 30.

² Questa come tutte le successive citazioni dirette dei manifesti e degli scritti di Fontana sono riportate dal volume a cura di Angela Sanna: L. FONTANA, *Manifesti Scritti Interviste*, Abscondita, Milano, 2015.

comprendente colore, suono e movimento. La lezione futurista è aggiornata alle nuove scoperte aerospaziali inseguendo la volontà di tradurre la rappresentazione del movimento nella sua realtà spazio-temporale e nella necessità di abrogare la materia con il colore e la luce: «Concepiamo la sintesi come una somma di elementi fisici: colore, suono, movimento, tempo, spazio, realizzando una unità fisico-psichica. Colore, l'elemento dello spazio, suono, l'elemento del tempo, il movimento che si realizza nel tempo e nello spazio, sono le forme fondamentali dell'arte nuova, che contiene le quattro dimensioni dell'esistenza. Tempo e spazio».

Rientrato a Milano nel 1947, Fontana cerca di dare attuazione alle parole del *Manifesto Blanco* e si fa promotore, sviluppando queste basi teoriche, del Movimento Spaziale, la cui nascita si concretizza con la redazione di *Spaziali*, il primo manifesto dello spazialismo, stilato insieme a Giorgio Kaiserlian, Benjamino Joppolo e Milena Milani. Nel loro primo manifesto gli spazialisti affermano che l'arte deve svincolarsi dalla materia per potersi manifestare come gesto nella dimensione della vita e poter, quindi, risultare eterna: «L'arte è eterna, ma non può essere immortale. [...] Rimarrà eterna come gesto, ma morrà come materia». Sono gli anni in cui, a partire dalla famosa *Scultura spaziale* del 1947, nascono i primi *Concetti spaziali* sia plastici che pittorici (i cosiddetti “Buchi”). Come testimoniato dalla scelta del nome, queste opere ribadiscono la centralità dell'assunto concettuale che sottende tutta la ricerca artistica di Fontana in cui il concetto di spazio va inteso sia in termini fisici e architettonici che in termini metaforici. Nel secondo manifesto del 1948 (sempre intitolato *Spaziali*) si fa esplicito riferimento alla *Ricostruzione futurista dell'universo* di Balla e Depero quando si afferma che il quadro deve uscire dalla cornice e la scultura aprirsi allo spazio uscendo «dalla sua campana di vetro».

Frutti diretti di queste riflessioni teoriche sull'utilizzo dello spazio come materia sono i primi *Ambienti Spaziali*, a cui Fontana si dedica a cavallo del 1950, anno della *Proposta di un regolamento del Movimento Spaziale*, che riepiloga in un breve elenco i principi e gli obiettivi dello spazialismo. La ricerca sperimentale sull'arte spaziale procede chiaramente di pari passo con quella sviluppata a contatto con gli architetti (si vedano i *Fregi spaziali* del 1947, in ceramica policroma e grès, inseriti nella facciata del Palazzo di Via Senato 11 a Milano), ma è interagente anche con la ricerca “barocca” sulla ceramica, poiché in tutte e tre queste polarità è sottintesa la ricerca di una possibile quarta dimensione dell'arte. A testimonianza di questo legame vediamo come già due opere plastiche del 1948, *Arlecchino* (scultura per soffitto, in mosaico policromo e retroilluminata) e *Battaglia* (grande fregio in ceramica policroma, con vernice fluorescente), entrambe realizzate per il cinema *Arlecchino* di Milano, anticipano l'uso della luce che sarà sviluppato nei primi *Ambienti spaziali*.

La prima realizzazione ambientale di Fontana è l'*Ambiente spaziale a luce nera*, allestito nella

Galleria del Naviglio di Milano dal 5 all'11 febbraio 1949 e che Fontana così definisce in *Perché sono spaziale* del 1952: «Primo ambiente spaziale nel mondo, né pittura, né scultura, arte immediata suggestione libera e immediata dello spettatore in un ambiente creato da un artista, preparazione a concetti di un'arte del futuro basato sull'evoluzione del mezzo nell'arte, luci, neon, televisione, radar». L'ambiente della galleria era completamente oscurato, vi si poteva accedere attraverso una tenda nera, ed era illuminato esclusivamente da sei lampade di Wood la cui luce ultravioletta (o “luce nera”³) metteva in risalto delle forme organiche di cartapesta dipinte con vernice fluorescente che pendevano dal soffitto a volta. Il contenitore espositivo annullava così i suoi confini e si quantificava attraverso il vuoto: la pittura, la scultura e l'architettura si univano per creare uno spazio percorribile che agiva sul piano percettivo dello spettatore sia dal punto di vista spaziale (senso di spazialità infinito di un ambiente immerso nel buio) che temporale (esperienza individuale dello spettatore vissuta nel guardare l'opera). E, infatti, l'opera segna una tappa fondamentale nella storia delle installazioni ambientali perché, come afferma Teresa Bovi, «anticipa in maniera clamorosa – anche a livello terminologico – la produzione ambientale degli anni sessanta, portando il contributo italiano, troppo spesso relegato dalla letteratura internazionale a un ruolo di second'ordine, al centro della disquisizione sulla storia delle installazioni»⁴. L'importanza dell'ambiente è data anche dal fatto che configura uno spazio totale e immersivo, ma non statico, perché come ricorda Celant, «l'ampliamento dinamico è dato dalla presenza del pubblico, la cui attività motoria rivelata dalla luce di Wood, si integra con gli elementi dello spazio»⁵. Il buio dell'ambiente aumenta questa sensazione di dinamismo perché per la Zevi «traduce l'inerzia dello spazio scatolare e simmetrico in esperienza dinamica e polidirezionata»⁶.

Ambiente spaziale a luce nera è il primo di una serie di *Ambienti spaziali* che Fontana realizzerà fino alla sua morte nel 1968⁷. Queste opere spaziali riflettono dei temi ricorrenti nella poetica di

³ Inventata nel 1903 dal fisico statunitense Robert Williams Wood, la luce di Wood è generata da un tubo fluorescente viola scuro che emette una debole luce violacea insieme a raggi ultravioletti invisibili all'occhio umano.

⁴ T. BOVI, *Ambienti ed environment*, in B. FERRIANI, M. PUGLIESE (a cura di), *Monumenti effimeri. Storia critica e conservazione delle installazioni*, op. cit., pp. 34-46, p. 36. È la stessa Bovi a sottolineare come un primo recupero della tradizione italiana rispetto al tema era quello proposto da Celant per “Ambiente/Arte”, in cui veniva assegnato un ruolo di primaria importanza alle sperimentazioni ambientali di Fontana.

⁵ G. CELANT, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, op. cit., p. 75.

⁶ A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, op. cit., p. 9.

⁷ Per una bibliografia estesa sugli ambienti spaziali di Fontana: G. CELANT (a cura di), *Lucio Fontana: Ambienti spaziali. Architecture, Art, Environments* [catalogo della mostra], Skira/Gagosian, Milano/New York, 2012. Accanto a questa va citata la recente mostra *Lucio Fontana. Ambienti/Environments* all'Hangar Bicocca di Milano. Si tratta di mostre importanti in cui gli ambienti sono stati ricostruiti con l'aiuto delle indicazioni riportate nei documenti d'archivio e delle foto d'epoca: infatti l'*Ambiente spaziale a luce nera*, così come accadrà con molti altri ambienti di Fontana successivi al primo, viene distrutto subito dopo l'esposizione del 1949. Se ne realizzerà una prima ricostruzione per la mostra “Lucio Fontana” al Palazzo Reale di Milano (1972), anch'essa distrutta dopo la mostra. Solo nel 1976 sarà realizzata (da Andrea Franchi su incarico della Fondazione Fontana) una ricostruzione definitiva che tuttora viene presentata come documento dell'attività dell'artista. Unico caso di ambiente originale rimasto integro è quello presentato alla Galleria del Deposito di Genova del 1967, oggi di proprietà del Musée d'art contemporain di Lione.

Fontana (come lo sfalsamento percettivo e la riduzione monocromatica) e costituiscono dei precedenti importanti sia per la storia dell'*environment*, da Allan Kaprow a Robert Irwin, che delle articolazioni luminose-spaziali, da Dan Flavin a Bruce Nauman. Fontana, sviluppando le sue opere concettuali in una nuova e ulteriore dimensione che, grazie anche all'utilizzo di innovazioni tecnologiche (nella *Proposta di un regolamento* si prefigura l'impiego di «tutti quei mezzi che l'intelligenza umana potrà ancora scoprire»), arriva a innescare un'esperienza altamente temporalizzata e smaterializzata dello spazio, in cui i rapporti tradizionali fra pieni e vuoti sembrano invertirsi. E come spiega Zambianchi: «Temporalizzazione e smaterializzazione anticipano aspetti fondamentali delle correnti artistiche degli anni Sessanta, dal minimalismo al concettuale»⁸.

Nel 1951 l'intervento ambientale alla IX Triennale di Milano, un arabesco di neon bianco sovrastato da un “cielino blu Giotto” e sospeso sul monumentale Scalone d'Onore, aggiunge nuove possibilità a questo tipo di ricerca. Questa *Struttura al neon* lunga circa 100 metri è concepita insieme agli architetti Luciano Baldessari e Marcello Grisotti e, pur essendo considerata una scultura, entra in connessione diretta con lo spazio circostante: è un “concetto spaziale” come lo definiva lo stesso Fontana nei suoi schizzi preparatori e in una lettera a Gio Ponti dello stesso anno. Il segno nello spazio è interpretato in senso ambientale e mostra quella nuova concezione dell'architettura che è annunciata nel *Manifesto tecnico dello Spazialismo* dello stesso anno: «L'architettura è volume, base, altezza, profondità, contenute nello spazio, la 4^a dimensione ideale dell'architettura è l'arte»⁹. E con questo nuovo tipo di architettura si deve confrontare l'arte spaziale («Si va formando una nuova estetica, forme luminose attraverso gli spazi»), per arrivare a una “architettura spaziale”, come lo stesso Fontana afferma nel già citato *Perché sono spaziale*: «La fusione di artisti e architetti nel problema architettura spazio, architettura luce, porterà al Partenone dell'arte contemporanea, architettura spaziale».

Rispetto alla tecnica dell'opera, l'utilizzo del neon in ambito artistico può essere ricondotto alle sperimentazioni dello scultore argentino Gyula Kosice, membro del gruppo d'avanguardia “Movimiento Madi”, con il quale Fontana aveva avuto numerosi scambi a Buenos Aires durante gli anni Quaranta. Ma a differenza di Kosice, Fontana intuisce le potenzialità “ambientali” del neon, la possibilità di utilizzarlo per cambiare la percezione dello spazio. Va ricordato che nella stessa edizione della Triennale Fontana realizza anche un *Soffitto a luce indiretta* per il foyer, in cui porta

⁸ C. ZAMBIANCHI, *Arte contemporanea: dall'espressionismo astratto alla pop art*, op. cit., p. 87.

⁹ Il testo fu letto da Fontana durante il Congresso Internazionale *De divina et humana proportione*, svoltosi nell'ambito della Triennale, a cui parteciparono figure di spicco della scena architettonica mondiale come Le Corbusier e Bruno Zevi. Qui Fontana sottolinea l'importanza del rapporto tra creazione artistica e architettura, rapporto che lui stesso andava sperimentando da tempo grazie alla sua collaborazione fattiva con diversi architetti. Per un approfondimento su questo punto si veda: C. GRENIER, *La quatrième dimension idéale de l'architecture*, in B. BLISTÈNE (a cura di), *Lucio Fontana* [catalogo della mostra], Centre Pompidou, Paris, 1987, pp. 60-73.

avanti la sua ricerca sulla decorazione dei soffitti, che aveva sviluppato in alcune dimore private di Milano alla fine degli anni Quaranta, ma inserendo per la prima volta l'elemento della luce al neon. Questo nuovo concetto estetico spazio-temporale è influenzato anche dallo sviluppo della televisione, nuovo “medium” a cui è dedicato il *Manifesto del movimento spaziale per la televisione* del 1952, firmato fra gli altri anche da Alberto Burri, già allontanatosi dal gruppo Origine.

Dopo l'*exploit* della Triennale del 1951 (cui fece seguito un breve testo intitolato *Concetto spaziale e architettura moderna* in cui si afferma: «Gli spaziali creeranno negli spazi e attraverso gli spazi le nuove fantasie dell'arte»), Fontana è chiamato a intervenire anche su spazi già dati, come con i nuovi *Soffitti* “spaziali” realizzati nel negozio Fernanda di Via Montenapoleone a Milano (1951) e nel cinema del Padiglione Breda sia per la XXXI Fiera di Milano del 1953 che per quella dell'anno successivo.

Sotto l'enorme influenza di Fontana, il Movimento Spaziale cresce in quegli anni grazie all'impulso della Galleria del Naviglio di Milano e della Galleria del Cavallino di Venezia, ma la sua esperienza può dirsi conclusa già nel 1958, anno dell'ultima mostra del gruppo e, soprattutto, anno in cui Fontana realizzerà i suoi primi “Tagli”, concetti spaziali in cui il gesto si fa concentrato e definitivo. Produzione emblematica della sua arte, i “tagli” aprono una nuova fase di ricerca ancora più legata a una volontà di smaterializzazione dell'oggetto artistico, come è possibile intuire dall'appellativo *Attese* che Fontana dà a questi quadri. Come afferma Paolo Campiglio: «L'attesa è un luogo atemporale, o il nulla, ma anche una implicazione avveniristica, dovuta all'attesa di un futuro immaginato. È l'idea pura che si avvera nell'atto, nel gesto del taglio, e al tempo stesso diviene magicamente forma, senza quasi passare per la materia»¹⁰. I tagli hanno un successo immediato, eppure Fontana negli ultimi dieci anni della sua vita non si dedicherà esclusivamente alla produzione pittorica, continuando la sua ricerca ambientale, sia con interventi su edifici architettonici (si veda, ad esempio, la *Tomba Melandri* del 1959, costruita in grès nel Cimitero dell'Osservanza di Faenza, Ravenna) che con nuove sperimentazioni di ambienti spaziali inediti, come *Esaltazione di una forma*, realizzato inserendo un poliedro inclinato all'interno di una sala invasa da lunghi tessuti rossi intrecciati fra loro e presentato nel 1960 a Palazzo Grassi per la mostra collettiva “Dalla natura all'arte”, a cui partecipa anche Pinot Gallizio, che incontreremo più avanti.

L'anno successivo Fontana realizza *Fonti di Energia*, un intervento ambientale per l'Esposizione Internazionale del Lavoro “Italia 61” di Torino: 4 chilometri di neon rettilinei verdi e blu, incrociati e dislocati su sette altezze, strutturano un contro-soffitto alto 7 metri per una sala a pianta ottagonale le cui pareti sono rivestite con pellicola di alluminio specchiante. La struttura al neon è protagonista dello spazio architettonico che, investito dalla luce accecante dei neon, viene amplificato. La

¹⁰ P. CAMPIGLIO, *Fontana*, Giunti, Firenze, 2008, p. 36.

distinzione tra volume e superficie annullata in una spazialità astratta dal carattere minimalista.

Nel 1964 Fontana torna a creare due ambienti spaziali inediti per la XIII Triennale di Milano, quell'anno dedicata al tema del “tempo libero”. La “sezione introduttiva a carattere internazionale” della rassegna era curata da Umberto Eco e Vittorio Gregotti, i quali decisero di allestire in una delle sale una serie di otto ambienti a forma di tubo a sezione quadrata, come dei “condotti” disposti in maniera ortogonale rispetto al percorso di visita. In questa struttura labirintica, si delineavano quattro percorsi legati ad altrettanti temi (“Illusioni”, “Integrazione”, “Tecnica”, “Utopie”) sviluppati ognuno da un artista che era stato chiamato a intervenire sulla struttura data. Il tema delle “utopie” era stato affidato a Fontana che presentò due ambienti diversi, intitolati ambedue *Ambiente spaziale, Utopie* e realizzati in collaborazione con l'architetto Nanda Vigo¹¹. Il primo era un parallelepipedo al cui interno pareti e soffitto erano ricoperti da una tappezzeria rossa a effetto metallizzato, mentre alle due estremità del lato corto erano posizionate lastre in vetro stampato “quadrionda” che filtravano la luce rossa prodotta da tubi al neon. Il pavimento ricoperto di moquette a pelo alto rossa grazie alla sua forma ondulata riusciva a dar vita a un ambiente morbido e continuo. Usciti da questo spazio ludico (in cui si possono leggere influenze ottico-cinetiche, ma anche connessioni con le ricerche sull'instabilità corporea condotte dal gruppo giapponese Gutai) i visitatori percorrevano alcuni gradini per accedere all'*Ambiente* successivo, dipinto di nero. Qui, dove due traiettorie di buchi da cui filtrava luce al neon verde si distribuivano su una parete concava, Fontana riprendeva l'immersività dello spazio buio dell'*Ambiente a luce nera* ma non ricorrendo a forme scultoree bensì al vuoto per giocare sull'ambiguità percettiva tra le fonti luminose e l'andamento curvilineo della parete.

Agli antipodi rispetto a queste scelte è l'*Ambiente spaziale* ideato per la Biennale di Venezia del 1966 e realizzato, con qualche modifica rispetto al progetto iniziale, da Carlo Scarpa. Qui l'involucro spaziale è un ovale bianco a cui si accede attraverso porte ellissoidali. All'interno sono disposte, come a creare un percorso labirintico, sei nicchie in cui sono esposte delle tele dalla serie *Concetti spaziali, Attese*: tutte uguali, bianche e con un unico taglio. Lo spazio è schermato in alto da un velario che lo immerge in luce chiara e diffusa. Come afferma la Zevi: «L'allestimento non finito di Scarpa assume l'opera di Fontana come unità di misura spaziale e ne contempla una

¹¹ Il tema delle “illusioni” era stato affidato a Luciano Del Pezzo, quello dell'integrazione a Roberto Crippa e Fabio Mauri e quello della “tecnica” a Enrico Baj. Il tema delle “utopie” veniva così presentato nel catalogo dell'esposizione: «le speranze e le ipotesi che l'umanità ha elaborato circa società future in cui l'uomo fosse riconosciuto nella sua dignità e in tutte le sue libere possibilità di espansione spirituale e fisica» (*Tredicesima Triennale di Milano. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, [catalogo della mostra], Milano, 1964, p. 14). Secondo quanto riportato sullo stesso catalogo in entrambi gli ambienti di Fontana era presente un elemento sonoro: una voce registrata su nastro magnetico illustrava e commentava le utopie connesse al tempo libero, con riferimento a sociologi e filosofi del tempo.

proliferazione illimitata»¹². L'opera, tendente a un azzeramento minimalista quasi di gusto zen, riceve il Gran Premio della Biennale, sancendo definitivamente la rilevanza internazionale dell'artista.

A tal proposito, nello stesso anno, il Walker Art Center di Minneapolis gli dedica per la prima volta una mostra personale negli Stati Uniti, "Lucio Fontana: The Spatial Concept of Art". Per l'occasione Fontana realizza un nuovo *Ambiente spaziale* il cui ingresso era costituito da un tunnel dal soffitto ribassato che forzava lo spettatore a chinarsi per entrare nella stanza centrale, completamente nera e vuota. L'esperienza spaesante era accentuata sia dal pavimento morbido in gomma che dall'impatto col buio: l'unica fonte di luce erano dei fori da cui filtrava luce al neon verde, che forniva una sensazione quasi tattile della materia luminosa. La stessa mostra viene riorganizzata nel 1967, con il titolo "Lucio Fontana, Concetti spaziali", per due musei olandesi: lo Stedelijk Museum di Amsterdam e il Van Abbenmuseum di Eindhoven. Per l'occasione Fontana idea tre nuovi *Ambienti* caratterizzati dall'uso del colore. Nel primo una serpentina di neon rosso sorvola da parete a parete lo spazio di una stanza rivestita da un tessuto rosa-ciclamino. La scelta del neon a vista, come per la *Struttura* della Triennale del 1951, e l'impiego di tappezzeria in materiale tessile intendeva attribuire alla luce una connotazione tattile. Nel secondo uno spazio labirintico, costituito da cinque stretti corridoi affiancati, è immerso nel colore rosso dei neon. È interessante notare come quest'opera ambientale anticipa di due anni il primo *Performance Corridor* di Bruce Nauman, che avrà un suo motivo ricorrente nell'uso del corridoio come elemento strutturale per il controllo del corpo e dei movimenti dello spettatore. Nel terzo, illuminato dalla luce di Wood, un elemento scultoreo sospeso dipinto con colori fluorescenti, che ricordava quello dell'*Ambiente spaziale a luce nera* ma più sottile ed etereo, si estendeva orizzontalmente per l'intera lunghezza della stanza. L'effetto di straniamento era accentuato da una serie di punti fluorescenti bianchi dipinti lungo le pareti e sul soffitto. Anche l'*Ambiente spaziale* presentato alla contestata Biennale di Venezia del 1968 presenterà elementi simili.

Tornando al 1967, è importante segnalare il nuovo *Ambiente spaziale* che Fontana realizza per la mostra collettiva "Lo spazio dell'immagine", organizzata presso Palazzo Trinci a Foligno nel 1967. Lo spazio immerso nel buio era illuminato dalla luce di Wood che metteva in risalto una decorazione pittorica a parete eseguita con tocchi di colore fluorescente. Questi tracciati luminosi intermittenti che solcavano le pareti in diagonale provocavano spaesamento, confondendo lo spettatore attraverso gli effetti visivi della combinazione fra colore e luce. La presenza di Fontana in questa mostra rappresenta un riconoscimento della sua ricerca sullo spazio, evidenziandone il ruolo di anticipatore e iniziatore dell'arte ambientale. Le soluzioni contestuali di artisti come Enrico

¹² A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, op. cit., p. 13.

Castellani, Gianni Colombo e Mario Ceroli riconoscono a Fontana la paternità delle ricerche ambientali. Nella variante presentata nello stesso anno alla Galleria del Deposito di Boccadasse (Genova), invece, i percorsi dei tocchi pittorici luminosi attraversano lo spazio passando per la sommità del soffitto.

Fra gli *Ambienti spaziali* realizzati nel 1968, ultimo anno della vita di Fontana, oltre a quello già citato per la Biennale di Venezia, va ricordato quello presentato a Kassel per Documenta 4. Quest'ultimo, realizzato in collaborazione con l'architetto Aldo Jacober, si ricollega all'ambiente per la Biennale del 1966, per la scelta di lavorare con la sottrazione degli elementi: uno spazio labirintico completamente bianco conduceva a un "taglio" nero sulla parete centrale in gesso. Allo spettatore veniva dunque offerta un'esperienza percettiva e immersiva totale. Il "taglio" sulla parete in gesso tornerà in una delle ultime opere ambientali di Fontana, una *Parete spaziale* realizzata in un appartamento milanese di Via Trezzo d'Adda in collaborazione con lo stesso Jacober.

Anche se, vista la loro natura effimera, gli *Ambienti spaziali* sono stati quasi sempre smantellati e distrutti al termine delle esposizioni, a distanza di mezzo secolo dalla morte di Fontana possiamo considerarlo una delle figure più rilevanti della scena artistica internazionale del Novecento, anticipatore di molte delle tendenze che si sono sviluppate nell'ultimo trentennio del secolo. La sua dimestichezza nello spaziare fra scultura e ambiente architettonico testimonia un lavoro di ricerca unitario, basato su un disegno progettuale che assume valore concettuale. Da questo punto di vista la sua opera ha influenzato profondamente diverse generazioni di artisti e la sua importanza è tale che, secondo la Zevi, «non è azzardato affermare che tutta l'arte degli ultimi cinquant'anni paga il suo debito a Fontana e allo spazialismo»¹³.

2. Progetti di sintesi fra arti e architettura negli anni Cinquanta

Questi primi esempi di arte ambientale sviluppati da Fontana negli anni Cinquanta e Sessanta possono essere interpretati come una volontà di superare l'informale anche attraverso l'attenta progettazione delle opere. L'importanza data alla cultura del progetto è un chiaro fattore che ricollega l'arte all'architettura in un'idea di "sintesi delle arti" che, nello stesso periodo, viene portata avanti in maniera originale dal Movimento Arte Concreta. Ma i possibili legami fra le due discipline possono essere declinati in maniere molto diverse, come dimostrano le diverse letture date alla questione dalle riviste d'architettura di quegli anni. Per Scudero, «la ricerca di questa unità della

¹³ *Ivi*, p. 3.

cultura delle avanguardie, la consapevolezza dell'unità dei linguaggi nella specificità di ciascuno di essi ed il drastico rifiuto delle regole fornirono lo strappo necessario per convalidare i termini di una ricerca via via sempre più feconda e coerente nell'ambito di una linea produttiva dell'avanguardia italiana del dopoguerra»¹⁴.

2.1 Il Movimento Arte Concreta

Il MAC (Movimento Arte Concreta) nasce a Milano nel dicembre 1948 riunendo differenti personalità (come Bruno Munari, Gianni Monnet e il già citato Atanasio Soldati) intorno alle teorie sull'astrattismo “concreto” di un giovane Gillo Dorfles. È bene sottolineare, come fa Luciano Caramel, che «il movimento non fu mai un gruppo omogeneo, chiuso ed esclusivo. Nato dall'incontro di personaggi tra loro diversissimi, si pose sempre in una posizione di collegamento, di stimolo»¹⁵. In un momento di rinnovata attenzione sul piano europeo nei riguardi dell'astrazione, il gruppo si proponeva, infatti, di riunire artisti operanti in diverse città italiane sotto un'unica formazione d'avanguardia ramificata sul piano nazionale: vi furono nuclei del MAC attivi non solo a Milano ma anche a Torino, Firenze e Napoli.

Dopo una serie di piccole mostre e iniziative editoriali, il primo importante banco di prova per il gruppo è la mostra “Arte astratta e concreta in Italia”, organizzata nel febbraio del 1951 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma da Piero Dorazio, Mino Guerrini e Achille Perilli, i tre artisti prima legati a Forma 1 e poi fondatori di L'Âge d'Or. L'esposizione raccoglieva, accanto ai vari gruppi legati al MAC, anche artisti romani, veneti e fiorentini. Sulla scia di questa esperienza Dorfles redige una sorta di manifesto programmatico, stilato nell'aprile 1951, in occasione della mostra “Gli artisti del MAC” alla Galleria Bompiani di Milano. Il richiamo ad un'arte concreta traeva spunto da Theo Van Doesburg e dall'astrazione europea degli anni Venti (altri ispiratori dichiarati del gruppo erano Georges Vantongerloo, Piet Mondrian e Vassilij Kandinskij). Non a caso il gruppo era nato a Milano dove, negli anni Trenta, operava il già citato gruppo di artisti astratto-geometrici della Galleria del Milione, di cui Soldati era stato attivo protagonista. Sulla base di questa impostazione teorica la corrente concretista si distacca dalle varie forme di pittura post-cubista italiane dell'immediato dopoguerra e tende a differenziarsi dall'idea di “astratto-concreto” che Lionello Venturi svilupperà in relazione al cosiddetto gruppo degli “Otto pittori italiani”, attivo

¹⁴ D. SCUDERO, *L'avanguardia invisibile*, op. cit., p. 76.

¹⁵ L. CAMEL (a cura di), *M.A.C. Movimento Arte Concreta 1948-1958* [catalogo della mostra], Electa, Milano, 1984, (2 voll.), vol. I “1948-1952”, p. 13.

fra il 1952 e il 1954¹⁶. Inoltre, è da segnalare anche un distacco dalla previa esperienza degli astrattisti di Forma 1, e non solo per la mancanza di un impegno politico dichiarato: il MAC è una realtà ben più articolata di quanto si poteva dedurre dalle affermazioni assolute di Dorfles. Infatti, come afferma la Zevi: «A differenza di Forma 1 che sottilizza e distingue, MAC adotta una metodologia inclusiva, riportando sotto l'ombrello concretista tutte le gamme possibili di astrazione. Ciò spiega il numero crescente ed eterogeneo di adepti, come pure la diffusione sull'intero territorio nazionale»¹⁷. Il ruolo di raccordo che assume il MAC è reso possibile anche dal fatto che il movimento si presenta in modo pragmatico più che ideologico e, di conseguenza, è costitutivamente più aperto a intessere rapporti con altre situazioni artistiche.

Seppur nel primo periodo (1948-1952) il MAC sia interessato quasi esclusivamente alla pittura, nella sua seconda stagione (che coincide con la morte di Soldati nel 1953 e arriva fino al 1958, anno del suo scioglimento) si apre ad esperienze che vanno oltre la pittura, verso l'architettura, il design e le arti applicate, con l'intento di integrarli in una “sintesi delle arti” d'ispirazione futurista. Si può leggere in questa prospettiva l'apertura nel 1952 di un Centro Studi (articolato nelle sezioni, urbanistica, colore, esposizioni-feste e plastica degli oggetti) in cui condusse dei corsi di ceramica anche Fontana. Il progressivo avvicinamento all'architettura è testimoniato anche dai vari contributi critici di importanti architetti che influenzano il dibattito teorico sulle pagine del bollettino “Arte Concreta” (che dal 1954 al 1958 verrà sostituito da un annuario intitolato “Documenti d'arte d'oggi”). Sul numero 10 del bollettino (dicembre 1952) vengono pubblicati una serie di manifesti, come il *Manifesto dell'arte totale* o il *Manifesto del macchinismo*, in cui il richiamo futurista a porre lo spettatore al centro dell'opera si adatta alle nuove necessità industriali moderne, «secondo un'ideologia dell'artista-tecnico che il fervore economico-produttivo della Milano della ricostruzione giustifica e contribuisce a stimolare»¹⁸. Dal nostro punto di vista risulta molto interessante il contributo intitolato *Dis-int-egr-ismo* che può essere letto anch'esso come un vero e proprio manifesto che si chiude con questa frase: «La vecchia pittura ci presentava un paesaggio visto dalla finestra, noi oggi apriamo quella finestra ed entriamo nel paesaggio»¹⁹. Questa idea di arte totale è influenzata anche dai nuovi materiali industriali (laminati plastici, sicofoil, plexiglass, perspex,

¹⁶ Il gruppo degli Otto riuniva pittori dagli stili piuttosto diversi. Accanto a sei artisti provenienti dall'ala più modernizzante del Fronte Nuovo delle Arti (Renato Birilli, Antonio Corpora, Ennio Morlotti, Giuseppe Santomato, Giulio Turcato ed Emilio Vedova) si aggiunsero Afro Basaldella e Mattia Moreni. Per una ricostruzione storico-artistica più ampia rimando a: M. PASSARO, *Lionello Venturi e gli astrattisti italiani degli anni Cinquanta*, in G. C. SCIOLLA (a cura di), *Giornata di studi per il cinquantenario della morte di Lionello Venturi (1885-1961)* (allegato ad *Annali di Critica d'Arte*, X, 2014), CB Edizioni, Poggio a Caiano (PO), 2014, pp. 103-113. Per comprendere la situazione politica contingente, nello stesso volume: A. MASI, *Togliatti contro l'astrattismo: dalla svolta di Salerno al Convegno di Bologna* (pp. 115-122).

¹⁷ A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, op. cit., p. 86.

¹⁸ L. CARMEL (a cura di), *M.A.C. Movimento Arte Concreta 1948-1958*, op. cit., vol. II “1952-1958”, p. 12.

¹⁹ “Dis-int-egr-ismo”, in *Arte Concreta 10* (15 dicembre 1952), riportato in L. CARMEL (a cura di), *M.A.C. Movimento Arte Concreta 1948-1958*, op. cit., vol. II 1953-1958, p. 23.

celluloide) e trova degli interessanti punti di contatto con la successiva “pittura industriale” di Pinot Gallizio, di cui parleremo più avanti.

Con la svolta decretata dall'elezione di Munari a presidente del movimento per il 1953-1954, la “sintesi delle arti” prende il sopravvento sulla componente strettamente pittorica, e in questo periodo si avvicina al gruppo anche l'architetto e designer Ettore Sottsass jr. (Innsbruck, Austria, 1917 – Milano, 2007) che, dopo essersi laureato al Politecnico di Torino, aveva aperto uno studio a Milano nel 1947. Sottsass jr., che incontreremo più volte in seguito, era figlio d'arte: suo padre, Ettore Sottsass senior, era un architetto nato in Trentino e poi stabilitosi a Torino nel 1929, dove si avvicinò al gruppo modernista del Movimento per l'Architettura Razionale, il cui capofila era il già citato Giuseppe Pagano.

Il fine comune dell'integrazione delle arti porta gli artisti del MAC a collaborare attivamente con gli architetti (come con lo Studio b24 di Milano, che nel 1953 ospiterà anche due mostre di pittura nucleare) e a fondersi nell'autunno del 1954 con il gruppo francese Espace, fondato nel 1951 da André Bloc con lo scopo di integrare le arti plastiche e l'architettura. In questa operazione di apertura internazionale c'è anche lo zampino del già citato Prampolini che, in contatto con il pittore concretista milanese Mauro Reggiani (successore di Munari nel ruolo di presidente del MAC per il 1954-1955), decide di aderire al movimento per occuparsi dei contatti con gli artisti romani. Questo allargamento eterodosso da un lato accresce il prestigio dell'immagine del MAC a livello nazionale ed europeo, ma dall'altro aggrava l'incoerenza di fondo delle varie componenti del movimento.

Nonostante il programma di “sintesi delle arti” del MAC sia rimasto un ideale irraggiungibile poiché «la giustapposizione di competenze e tesi rimase tale, non si trasformò mai in dialettica»²⁰, il suo ruolo, come ricorda la Zevi, è stato invece rilevante: «coagulare le tendenze astratte a livello nazionale ma, soprattutto, anticipare fenomeni prossimi quali l'uscita dal quadro e il ricorso a materiali eterodossi»²¹.

2.2 *Le riviste d'architettura*

Il ruolo che in quegli anni svolsero gli architetti e le riviste d'architettura è fondamentale per dare sostanza teorica a questi progetti di “sintesi delle arti”. Si tratta di un periodo di produzione architettonica particolare in cui allo spirito della ricostruzione post-bellica si affianca una nuova fiducia tecnologica. L'architettura delle riviste specializzate è, dunque, espressione di una classe di

²⁰ L. CARMEL (a cura di), *M.A.C. Movimento Arte Concreta 1948-1958*, op. cit., vol. II 1953-1958, p. 20.

²¹ A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, op. cit., p. 88.

estrazione alto-borghese e industriale, che trova riscontro solo nelle zone più avanzate del paese. La rapida evoluzione dello scenario della comunicazione a stampa vede in Italia un terreno fertile che fa sì che l'editoria di architettura si allinei rapidamente al clima delle neo-avanguardie europee, sia per le riviste "classiche" nate negli anni Venti a Milano ("Domus" e "Casabella") che per nuove iniziative editoriali sintomatiche di un rinnovato fervore, come testimoniato, fra le altre, dalle vicende delle riviste "Spazio", "L'architettura", "Zodiac" (fondate negli anni Cinquanta) e "Marcatré", "Lotus" e "Op. cit." (fondate negli anni Sessanta). Questa ricchezza è direttamente proporzionale alla vivacità del dibattito disciplinare perché, come affermano Roberta Grignolo e Elena Triunveri: «È attraverso le riviste infatti che si realizza quella capillarità, continuità e immediatezza nella diffusione della ricerca, del dibattito e dell'informazione»²².

"Domus" nasce nel 1928 e continua le sue pubblicazioni senza interruzione fino ad oggi, se si esclude il biennio 1944-1946. Il fondatore è l'architetto e designer milanese Gio Ponti. Dopo la seconda guerra mondiale la direzione è affidata a Ernesto Nathan Rogers per poi tornare nuovamente a Ponti fino al 1979, anno della sua morte. Non rinunciando al tono alto che la caratterizza fin dagli esordi, "Domus" negli anni del secondo dopoguerra dedica ampio spazio al dibattito artistico, in special modo rispetto all'arte astratta. La rivista parla per immagini ed è una fucina di idee variegata: questo indirizzo eclettico, aperto su più fronti disciplinari, è testimoniato dalle copertine che molto spesso vengono commissionate agli artisti.

Rogers nel 1951 contribuisce al catalogo per la mostra "Arte astratta e concreta in Italia" e sotto la sua direzione l'altra storica rivista italiana di architettura, "Casabella", ritrova la sua regolare pubblicazione nel 1953 sotto il nome "Casabella-Continuità". La rivista nasce, come già "Domus", a Milano nel 1928 con il titolo "La Casa Bella" e si caratterizza fin da subito per il suo aspetto divulgativo. Negli Trenta, grazie all'iniziativa di Giuseppe Pagano ed Edoardo Persico, la rivista dà voce agli esordi dell'architettura razionale italiana e cambia il nome in "Casabella". Obiettivo è mettere in contatto l'avanguardia architettonica italiana funzionalista-razionalista con il contesto internazionale moderno. L'apertura verso altri aspetti delle arti e il vasto apporto di intellettuali non architetti fanno di "Casabella" un vero e proprio organo di cultura. Fra il 1938 e il 1953 la rivista cambia più volte nome e ha vicende editoriali travagliate fino alla rinascita nel 1953 con Rogers alla direzione. In questi anni "Casabella-Continuità", come sarà nominata fino al 1964 (quando, terminata la direzione di Rogers, tornerà a chiamarsi semplicemente "Casabella"), prosegue un progetto culturale elitario e colto, documentando in modo continuo le emergenze qualitative della produzione architettonica italiana e internazionale, senza dimenticare di delineare la coscienza

²² R. GRIGNOLO, E. TRIUNVERI, "Le riviste italiane di architettura e di storia dell'architettura del XX secolo", in *Studiolo*, n. 6, 2008, pp. 291-325, p. 291.

storica della tradizione. Attorno alla redazione (in cui lavora, fra gli altri, anche Vittorio Gregotti) si forma una nuova generazione di architetti che pone la storia e la critica dell'architettura al centro degli strumenti progettuali del fare architettonico, rifiutando la separazione fra teoria e prassi.

In quest'ambito di sperimentazione editoriale s'inserisce anche la rivista "Spazio. Rassegna delle Arti e dell'Architettura", fondata nel 1950 dall'architetto romano Luigi Moretti. La rivista si pone in una direzione che tende a recuperare l'istanza futurista della "sintesi delle arti" e viene pubblicata con continuità fino al 1953. Negli anni del fascismo Moretti aveva costruito molto ma aveva tralasciato la produzione teorica, scrivendo e pubblicando pochissimo. Dopo la brusca interruzione di attività dovuta prima alla guerra e poi ai turbolenti anni del dopoguerra, in cui fu anche incarcerato, Moretti torna a progettare e realizzare edifici solo nel 1948. Evidentemente, però, questo ritorno all'attività non gli basta e, in un ambiente culturale totalmente stravolto, decide di dare spazio alla sua visione aristocratica dell'architettura attraverso una rinnovata ricerca teorica a cui si ricollega la nascita della rivista. Gestita quasi nella sua totalità da Moretti, che oltre ad esserne il fondatore e il direttore ne è anche l'autore più fecondo, la rivista si presenta con un elegante impaginato, sempre curato da Moretti. È molto probabile che egli sostenga in prima persona anche lo sforzo economico della pubblicazione della rivista e tutto questo impegno auto-promozionale è da ricollegare, secondo Vincenzo Fava, al fatto che «Moretti è un nostalgico, reazionario, ricco, di successo che decide in piena autonomia, di ricavarci uno spazio, una tribuna»²³. Dunque la rivista non può essere intesa altro che attraverso il suo sguardo, il quale, con uno stile elegante e ridondante, si volge alla ricerca di un collegamento "eterno" fra le diverse forme d'arte (scultura e pittura, ma anche cinema e teatro) e l'architettura. Fra le fotografie a tutta pagina riprodotte sulla rivista non c'è traccia dei grandi progetti dei maestri del Movimento Moderno, come se Moretti si rifiutasse di misurarsi con l'avanguardia architettonica internazionale per rifugiarsi in una possibile saldatura fra le arti e l'architettura che, però, nel complesso viene solo accennata. A questo proposito è interessante ricordare che, contemporaneamente alla fondazione della rivista, Moretti apre una galleria d'arte contemporanea a Roma, anch'essa denominata Spazio, in cui prova a mettere in pratica le sue idee programmatiche sull'arte astratta, la cui nascita, secondo lui, è da ricollegare alla scultura barocca. Seppur la redazione sia frequentata da personaggi del calibro di Giulio Carlo Argan e Gino Severini, la rivista non si trasforma mai in un vero luogo di dibattito, ma funziona piuttosto come una vetrina di produzioni artistiche affine ai gusti del direttore. Come afferma Salvatore Santuccio: «Se da una parte, infatti, non traspare affatto nelle pagine di Spazio quella interrelazione tra le arti che egli cerca di promuovere, d'altro canto non si può negare la presenza

²³ V. FAVA, ««Spazio» e gli interventi di Moretti fra inconsistenza e presenza», in *Bollettino della Biblioteca della Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza"*, nn. 42/43, 1990, pp. 18-21, p. 19.

costante e puntuale di saggi, articoli, promozioni, sull'arte in generale e sull'astrattismo specificatamente»²⁴. È interessante notare come in questo programma teorico di “sintesi delle arti” a cui si dedicò la rivista del “fascista” Moretti, collaborarono anche i giovani Achille Perilli e Piero Dorazio, pittori “formalisti e marxisti” del gruppo Forma 1²⁵. Anche se a volte i temi sono affrontati in maniera molto generale, alcune riflessioni manifestano un atteggiamento di costante attenzione al dettaglio. Questi riferimenti al particolare mettono in campo questioni importanti, come il rapporto con la tecnologia e la televisione, senza cadere in formulazioni sistematiche didascaliche. Come spiega Gabriele Milelli: «Moretti poteva esibire la virtuosistica padronanza di una cultura artistica particolarmente ampia ed “onnivora”, con cui montava le sue brillanti analisi, per esempio, della prediletta vicenda barocca, o degli inesauribili temi della luce, dello spazio, delle tensioni statiche che letteralmente “agitavano” ai suoi occhi, la materia resistente»²⁶. E in questi piccoli stimoli che, in maniera asistemica, creavano un ponte tra il fare del progettista e il ricercatore intellettuale va ricercata l'importanza di una rivista la cui potenzialità non è mai stata sfruttata fino in fondo. Questo anche perché, dopo i primi sette numeri pubblicati fra il 1950 e il 1953, nei decenni successivi Moretti fece uscire in maniera molto sporadica solo una serie di estratti senza numerazione fino al 1968, quando interruppe del tutto la pubblicazione di “Spazio”.

La rivista mensile “L'architettura. Cronache e storia” è fondata da Bruno Zevi nel 1955 e da lui diretta fino alla morte nel 2000. Zevi, reduce dall'esperienza come condirettore di “Metron” (1945-1954), decide di fondare questa nuova rivista in cui, fin dal sottotitolo, fosse chiaro l'interesse sia per l'architettura del presente che per la storia dell'architettura, nell'intento di sanare la scissione tra architettura moderna e storiografia architettonica, assumendo un più ampio punto di vista culturale. “L'architettura” ospita saggi di storici, ma anche di artisti, come Emilio Vedova, che offrono sguardi non convenzionali sull'architettura: una rubrica è espressamente dedicata a pittori e scultori che “giudicano” l'architettura. Tra i collaboratori di spicco in ambito storico-artistico ricordiamo Giulio Carlo Argan, Gillo Dorfles e Carlo Ludovico Ragghianti²⁷.

Publicata con il sottotitolo “Rivista internazionale di architettura contemporanea”, “Zodiac” è edita annualmente dalle Edizioni di Comunità di Adriano Olivetti a partire dal 1957 e si trasforma

²⁴ S. SANTUCCIO, “La rivista Spazio e l'equivoco della teoria”, in *Bollettino della Biblioteca della Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza"*, nn. 42/43, 1990, pp. 23-26, p. 25.

²⁵ Per una ricostruzione di questa collaborazione rimando a: A. GRECO, *Luigi Moretti e i giovani di Forma 1: frammenti per una storia della rivista «Spazio»*, in E. CRISTALLINI (a cura di), *Avanguardie nel dopoguerra 1945-1952*, op. cit., pp. 57-64.

²⁶ G. MILELLI, “Gli scritti di Luigi Moretti: autoritratto nero su bianco”, in *Parametro. Mensile di architettura e urbanistica*, n. 154, aprile 1987, pp. 24-26, p. 24.

²⁷ Per un approfondimento sull'importanza di Zevi all'interno del dibattito artistico-architettonico italiano rimando a: A. MUNTONI, A. TERRANOVA (a cura di), *Bruno Zevi per l'architettura* [atti del Convegno internazionale di studi: Roma, 14-15 marzo 2002, Aula magna dell'Università degli studi di Roma La Sapienza], Mancosu, Roma, 2005.

subito, per il taglio sovranazionale e il variegato comitato di redazione, in una sede di dibattito sulle tendenze architettoniche, urbanistiche e artistiche più recenti.

Nei primi anni Sessanta nuove riviste, come “Marcatré”, “Lotus” e “Op. cit.”, continuano in maniera eterodossa questa idea di commistione linguistica fra arti e architettura adattandola al nuovo clima culturale.

Di “Marcatré”, mensile diretto da Eugenio Battisti pubblicato fra il 1963 e il 1970, abbiamo già parlato a proposito del lavoro che vi svolse il giovane Celant. Il progetto era ambizioso perché si proponeva di dibattere apertamente di problemi legati ad approfondimenti su architettura, arti visive, letteratura, spettacolo, musica, cultura di massa. La rivista, pubblicata prima a Genova e poi a Roma, si trasformò così in un luogo di transito di pensieri diversi, come nella sezione dedicata all'architettura, curata da Paolo Portoghesi, cui poi si affianca Vittorio Gregotti.

“Lotus”, fondata da Bruno Alfieri e Giulia Veronesi, nasce nel 1963 come pubblicazione annuale bilingue (italiano-inglese) dedicata in particolare all'architettura internazionale. Dopo un'interruzione fra il 1970 e il 1974, la rivista riappare con il titolo “Lotus International” con periodicità prima semestrale poi trimestrale, trasformandosi in rivista tematica che ospita saggi di storici e critici dell'architettura indirizzati a comprendere le trasformazioni dell'ambiente nel mondo contemporaneo, istituendo diversi legami con le arti visive.

Il quadrimestrale “Op. cit. Selezione della critica d'arte contemporanea” nasce a Napoli nel 1964 per iniziativa di Renato De Fusco, architetto e pittore già membro del gruppo d'arte concreta attivo a Napoli nei primi anni Cinquanta. Come è chiaro dal sottotitolo, la rivista si propone di rinnovare la ricerca metodologica in senso interdisciplinare. Questioni di estetica, critica e poetica vengono unificate in un discorso unitario comprendente argomenti di architettura, di arti visive e di design portato avanti senza l'ausilio delle immagini. Questo tentativo di riduzione del visibile al dicibile si è avvalso negli anni dei contributi di personaggi come Umberto Eco e Roland Barthes, nonché di protagonisti già citati più volte in questa breve rassegna come Argan, Dorfles e Zevi.

Il dibattito interdisciplinare verrà sviluppato fra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta anche sulle nuove riviste d'arte d'avanguardia, come “Bit”, “Cartabianca”, “Data”, “Flash Art” e “NAC – Notiziario Arte Contemporanea”, che insieme alle riviste d'architettura più avanzate, legheranno il dibattito artistico-architettonico ai temi politico-sociali fuoriusciti dal Sessantotto²⁸.

²⁸ Cfr. S. MICHELI, *Le riviste italiane di architettura. Il luogo logico del dibattito architettonico*, in M. BIRAGHI et al. (a cura di), *Italia 60/70. Una stagione dell'architettura*, Il Poligrafo, Padova, 2010, pp. 125-138; G. MAFFEI, P. PETERLINI, *Riviste d'arte d'avanguardia. Gli anni Sessanta e Settanta in Italia*, Bonnard, Milano, 2005.

3. Pinot Gallizio e le ricerche ambientali dei situazionisti

Lucio Fontana è una figura di riferimento anche per la genesi della cosiddetta “pittura nucleare” di Enrico Baj (Milano, 1924 – Vergiate, 2003) e Sergio Dangelo (Milano, 1932), il cui primo *Manifesto* viene pubblicato in francese nel 1952, in occasione di una mostra alla Galerie Apollo di Bruxelles²⁹. La pittura para-surrealista dei nucleari si pone su un piano antitetico rispetto alle ricerche contemporanee del MAC. La sua disintegrazione delle forme («I NUCLEARI vogliono abbattere tutti gli “ismi” d'una pittura che cade invariabilmente nell'accademismo») ha una radice nelle idee di Fontana, ma rimane confinata in un ambito essenzialmente pittorico, se si escludono i progetti per una “città nucleare” abbozzati da Joe Colombo (Milano, 1930-1971), altro importante membro del gruppo che poi lavorerà come designer. Abbiamo già incontrato Baj vicino a Fontana in occasione della Triennale del 1964, ma, seppur riconoscendo l'ascendente del maestro sulla loro ricerca, la pittura figlia dell'era atomica dei nucleari non si svilupperà mai veramente in termini spaziali, anche perché il gruppo avrà vita breve: un ultimo segno di vitalità del gruppo è il manifesto *Contro lo stile*, pubblicato nel 1957 in occasione della mostra “Arte nucleare” tenuta alla Galleria San Fedele di Milano³⁰. A questa mostra parteciperanno anche Yves Klein e Piero Manzoni, che porteranno l'originaria attitudine “anti” dei nucleari all'estrema conseguenza monocroma-acroma.

Ma l'importanza dei nucleari nell'ambito delle ricerche artistiche ambientali è data dal fatto che, grazie alla loro fervente attività nutrita di contatti internazionali, entreranno in contatto fin da subito con gli artisti nord-europei ex-membri del gruppo CoBrA, e in particolare con il danese Asger Jorn, anche lui alla ricerca di nuovi canali per le proprie idee³¹. Questi contatti porteranno Enrico Baj ad aderire al Mouvement International pour une Bauhaus imaginiste (MIBI), movimento di pittori sperimentali fondato da Jorn nel 1953. Affiancherà Baj in questa avventura anche il già citato Ettore Sottsass, che poi porterà avanti una strada tutta sua anticipando l'etica del Radical Design della seconda metà degli anni Sessanta.

Prima del MIBI, come detto, Jorn era stato uno dei principali animatori di CoBrA, gruppo di pittori neosurrealisti fondato nel 1948 a Parigi, il cui nome derivava dalle iniziali delle città di appartenenza degli artisti che vi erano confluiti: come quelli del gruppo danese Høst (Copenaghen), del gruppo belga Surréalisme Révolutionnaire (Bruxelles) e del gruppo olandese Experimentele Groep (Amsterdam). CoBrA, che vide tra i suoi membri anche l'olandese Constant Nieuwenhuys, che rincontreremo più avanti, era una delle realtà più avanzate in Europa rispetto alla problematica

²⁹ Per un approfondimento sui nucleari rimando a: T. SAUVAGE (a cura di), *Arte Nucleare* [catalogo della mostra], Schwarz, Milano 1962.

³⁰ È interessante notare che fra i firmatari del manifesto c'è anche Pierre Restany che, dal 1957, lavora come curatore presso la Galleria Apollinaire, aperta nel 1955 a Milano da Guido Le Noci

³¹ Cfr. D. LAOUREUX, M. AMATURO (a cura di), *CoBrA e l'Italia* [catalogo della mostra], Electa, Milano, 2010.

socio-politica dell'arte (si veda, ad esempio, il celebre *Discours aux pingouins*, scritto da Jorn per il primo numero della rivista “Cobra” del 1949). Fortemente politicizzati in chiave antifascista, ma lontani sia dal disimpegno post-esilio americano di André Breton che dal realismo socialista, gli esponenti del gruppo ritenevano che l'artista doveva impegnarsi in un'azione rivoluzionaria non solo dal punto di vista estetico, ma anche sociale. Lo scioglimento del gruppo nel 1951, coincidente con i primi sintomi della tubercolosi di Jorn, non allontana comunque l'artista danese da queste premesse teoriche. Con la nascita del MIBI nel 1953, la profonda critica alle correnti razionaliste e funzionaliste – esposta negli scritti teorici e nel comune programma di CoBrA in nome della sperimentazione, dell'impulso e del desiderio – trova un “nemico” chiaro: la Hochschule für Gestaltung che l'architetto concretista svizzero Max Bill stava progettando di aprire ad Ulm³².

Questa scuola di design si proponeva di continuare i principi della Bauhaus di Walter Gropius, che presenziò con un solenne discorso alla cerimonia d'inaugurazione del 1955. Però, come segnala Mirella Bandini, a differenza della Bauhaus di Gropius, «la scuola di Ulm si caratterizzava per un'impostazione eminentemente razionalistica dell'educazione progettuale e per l'enfatizzazione delle tecniche scientifiche e matematiche»³³. Nel dicembre 1953 Jorn tentò di proporsi per una collaborazione con la scuola di Bill nel settore delle arti libere, ma presto affiorò una dicotomia troppo grande tra i loro modi d'intendere l'arte e la loro corrispondenza assunse toni fortemente polemici. Il conflitto fra la visione tecnocratica di Bill e quella immaginista di Jorn, come spiega Zambianchi, «manifesta una divergenza nella concezione del rapporto tra arte e vita. In Jorn tale rapporto si basa sulla sollecitazione della creatività e sulla dispersione nella società, contro il rigore imposto all'arte dal legame con l'industria e quindi con il capitalismo, sostenuto invece da Bill»³⁴. Ma di questo nuovo movimento Jorn fu l'unico esponente fino all'anno successivo, quando la polemica fra lui e Bill divenne di dominio pubblico in occasione della X Triennale di Milano che ospitava il Congresso internazionale dell'Industrial Design. In quell'occasione la volontà di Jorn di opporsi ad un recupero dell'eredità della scuola di Gropius in una visione esclusivamente funzionalista e razionalista trova appoggio in alcuni artisti e architetti italiani (fra le prime adesioni al MIBI, come detto, quella di Baj e di Sottsass) e il movimento inizia ad allargarsi su base europea. Questo anche grazie ad alcuni eventi organizzati da Jorn come l'“Incontro Internazionale della Ceramica” di Albisola (Savona).

Per comprendere lo scambio d'idee fra i maggiori esponenti dell'avanguardia europea dell'epoca

³² È interessante notare come, nello stesso tempo, Max Bill fosse stato un personaggio importante per la nascita del movimento concretista milanese fin dal 1947, anno della mostra “Arte astratta e concreta”, in cui espose, oltre allo stesso Bill, anche Ettore Sottsass jr.

³³ M. BANDINI, *L'estetico e il politico. Da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948/1957*, costa & nolan, Ancona-Milano, 1999, p. 68.

³⁴ C. ZAMBIANCHI, *Arte contemporanea: dall'espressionismo astratto alla pop art*, op. cit., p. 116.

va sottolineata l'importanza di questa piccola cittadina ligure in cui operavano vari laboratori di ceramica, fra cui quello di Tullio Mazzotti (detto Tullio d'Albisola), frequentato anche da Fontana fin dal 1936. Baj conosceva questa cittadina della Riviera di Ponente proprio per il tramite di Fontana e sarà lui a consigliarla a Jorn per alleviare i suoi problemi polmonari. Durante l'estate del 1954 lo stesso Fontana è tra i partecipanti agli "Incontri Internazionali della Ceramica", dove si saldano i rapporti tra i nucleari e il MIBI. Per una congiuntura straordinaria, in tutti gli anni cinquanta e anni sessanta, Albisola divenne, come racconta Francesca Pola, «un autentico crocevia e catalizzatore d'incontri e sperimentazioni internazionali»³⁵. Tanto che anche Piero Manzoni, che sin da bambino vi trascorreva lunghi periodi estivi con la famiglia, instaurò, in questo ambiente ricco di stimoli e ispirazioni, fecondi rapporti con altri artisti di rilievo internazionale che utilizzò come cassa di risonanza per le proprie invenzioni.

Durante l'estate del 1955 Jorn torna nuovamente ad Albisola e proprio qui entra in contatto con Giuseppe Gallizio, detto "Pinot" (Alba, Cuneo, 1902-1964) che con il suo forte sperimentalismo pittorico, «rappresentò immediatamente per Jorn, e fu un mutuo riconoscersi per entrambi, il *libre artiste expérimental* in contrapposizione all'*industrial designer*»³⁶. Jorn si recò ad Alba, dove Pinot Gallizio lavorava con il giovane pittore Piero Simondo sulla tecnica grafica del monotipo applicata a tele di sapore informale, e il sodalizio tra i due si rafforzò fino a sfociare nella fondazione, il 29 settembre 1955, del "Laboratorio Sperimentale" del Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginata. Gallizio, che offrì i locali del suo studio (un antico convento seicentesco) per ospitare il Laboratorio, ne divenne il direttore tecnico. Accanto a lui lavoravano Jorn, Simondo e Baj insieme al "direttore edile" Sottsass. Con le attività di questo laboratorio, Jorn può mettere in pratica le sue teorie sull'artista libero (che deve essere un *amateur professionnel*, come l'autodidatta Gallizio, laureato in chimica e in farmacia) e dare ampio sfogo alla sua sperimentazione immaginista anche attraverso l'utilizzo di quelle macchine a cui la scuola di Ulm aveva asservito l'artista e che, invece, il Laboratorio Sperimentale del MIBI, utilizzandole come strumento-gioco, aveva trasformato in possibili mezzi di libertà artistica e umana. Le sperimentazioni pittoriche di Gallizio assomigliavano, a prima vista, a quelle derivanti da processi creativi di natura automatica ma «quello che nasce come segno squisitamente individuale e unico è declinato da Gallizio in una tecnica di riproduzione che consente di raddoppiarlo e moltiplicarlo, mediante ripetute inchiostature. È l'anticamera della cosiddetta "pittura industriale"»³⁷.

³⁵ F. POLA, *Una visione internazionale. Piero Manzoni e Albisola*, Electa, Milano, 2013, p. 9.

³⁶ M. BANDINI, *L'estetico e il politico*, op. cit., p. 81. Per una panoramica completa sull'opera e gli scritti di Gallizio rimando a: 1) M. T. ROBERTO, F. COMISSO, G. BERTOLINO (a cura di), *Pinot Gallizio. Catalogo generale delle opere 1953-1964*, Mazzotta, Milano, 2001. 2) G. BERTOLINO, F. COMISSO, M. T. ROBERTO (a cura di), *Pinot Gallizio. Il laboratorio della scrittura*, Charta, Milano, 2005.

³⁷ C. ZAMBIANCHI, *Arte contemporanea: dall'espressionismo astratto alla pop art*, op. cit., p. 155.

Dal 2 all'8 settembre 1956, il Laboratorio Sperimentale del MIBI organizza ad Alba il “Primo Congresso Mondiale degli Artisti Liberi” sul tema “Le arti libere e le attività industriali”. Vi partecipano artisti ed esponenti culturali di otto paesi (Algeria, Belgio, Cecoslovacchia, Danimarca, Francia, Gran Bretagna, Italia, Olanda). Fra questi vi sono anche alcuni membri dell'Internazionale Lettrista (IL), un gruppo di artisti e intellettuali, per lo più francesi, nato nel 1952 dalla scissione dell’“ala radicale” (detta anche “sinistra lettrista”) del movimento lettrista di Isidore Isou, che dal 1946 svolgeva a Parigi un programma di sovvertimento culturale che puntava al rinnovamento di tutto il campo artistico in una visione totale e organica dell'arte. Al contrario dei “lettristi-estetici” di Isou, i membri dell'IL, guidati dal teorico Guy Debord, intendevano il sovvertimento culturale come inscindibile da quello sociale. Nonostante il suo ruolo di leader, Debord non partecipa in prima persona al Congresso di Alba e viene sostituito come portavoce dell'IL dall'artista Gil J. Wolman, che era stato fra i fondatori del gruppo. Nonostante l'assenza di Debord gli obiettivi di Jorn sono comunque raggiunti, perché la sua volontà «è diretta a un riscontro, mediante un pubblico dibattito con pluralità di interventi, del nuovo indirizzo dato al MIBI dall'adesione delle forze nuove, vive e polemiche dell'Internazionale Lettrista che vertevano su un sovvertimento dei valori culturali e sulla costruzione di un comportamento e quindi di un'architettura completamente rivolti alla vita, e contrapposti al funzionalismo razionalista»³⁸. Il Congresso di Alba è impostato sulla discussione di un'utilizzazione *autre* della tecnica da parte dell'artista, in contrapposizione al designer funzionalista. Questa discussione sfocerà, con la fondazione dell'Internazionale Situazionista, nell'operazione della “pittura industriale” di Gallizio e nella prassi ideologica dell’“urbanismo unitario”. La risoluzione finale del congresso, in sei punti, è riportata in un articolo intitolato significativamente *La piattaforma di Alba* pubblicato sul numero 27 di “Potlatch” (2 novembre 1956), bollettino edito dall'IL: «la “necessità di una costruzione integrale dell'ambito della vita per mezzo di un urbanismo unitario che deve utilizzare l'insieme delle arti e delle tecniche moderne”; il “carattere superato in partenza di ogni rinnovo arrecato ad un'arte nei suoi limiti tradizionali”; il “riconoscimento di un'interdipendenza essenziale tra l'urbanismo unitario e uno stile di vita a venire...” che va situato “nella prospettiva di una libertà reale più grande e di un più grande dominio della natura”; infine l’“unità d'azione tra i firmatari in merito a questo programma...” (il sesto punto enumerava inoltre le diverse modalità di sostegno reciproco)»³⁹.

Già nell'ambito dell'IL Debord aveva portato avanti delle ricerche su nuove possibili forme di architettura e nuovi modi di comportamento (su tutti, il gioco e il nomadismo, considerati paradigmi

³⁸ M. BANDINI, *L'estetico e il politico*, op. cit., p. 87.

³⁹ Tutti i numeri di *Potlatch* (29 bollettini tra il 1954 e il 1957 + un unico numero di una nuova serie del 1959 pubblicato come “Bollettino d'informazione dell'Internazionale Situazionista”) sono tradotti in italiano e riuniti in un'unica pubblicazione: *Potlatch. Bollettino dell'Internazionale Lettrista 1954-57*, Nautilus, Torino, 1999. Per “La piattaforma di Alba”: pp. 81-82.

di libertà sociale) che sfoceranno nell'elaborazione dell'“urbanismo unitario”, caposaldo della teoria del “superamento dell'arte” che caratterizzerà il primo periodo dell'Internazionale Situazionista. Queste novità riavvicinano a Jorn anche Constant Nieuwenhuys (ex membro di CoBrA che da qualche anno era dedicato a ricerche architettonico-spaziali), il quale decide di aderire al Laboratorio Sperimentale, concentrando la sua attività nell'elaborazione di teorie critiche sull'architettura e l'urbanistica. Dunque, con il Congresso di Alba si pongono le premesse della successiva unificazione di IL e MIBI nell'Internazionale Situazionista, che verrà fondata meno di un anno dopo, il 27 luglio 1957, durante un convegno a Cosio d'Arroscia, paese natale di Simondo in provincia d'Imperia: qui viene ufficializzata la fusione fra l'Internazionale Lettrista (stavolta è presente Debord in prima persona, insieme alla sua compagna Michèle Bernstein), il Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginatista e il Comitato psicogeografico di Londra⁴⁰.

Anche se Debord ritiene necessario un allargamento di forze per mettere in pratica una vera e propria azione rivoluzionaria a dimensione internazionale, è proprio in questo periodo precedente alla conferenza unificatrice di Cosio d'Arroscia che all'interno del movimento si stringe il cerchio intorno a lui e al piccolo numero di membri destinati a fondare l'IS. Questi nuovi rapporti di forza conducono a una serie di dimissioni, come quelle di Baj e Sottsass, e di esclusioni eccellenti, come quella clamorosa di Wolman. In questa maniera, secondo il sempre pungente Stewart Home, si mostra tutta l'“attitudine aristocratica” della nascente I.S., che sarà uno dei suoi tratti distintivi anche negli anni successivi. Mario Perniola parla, invece, di “settarismo”, pur sottolineando il ruolo fondamentale dell'IS nell'aver riportato al centro della discussione culturale «la problematica della critica radicale all'arte e del suo superamento rivoluzionario, che è stata espressa da Dada, dalle avanguardie artistiche sovietiche e dal primo Surrealismo»⁴¹.

Nel suo primo periodo l'IS affronta insieme arte e politica, con un nuovo linguaggio destrutturante e velenoso, e il suo programma contro-culturale è fondato non su una dottrina ma sulla ricerca e la sperimentazione di modi di vita nuovi, per una trasformazione della vita quotidiana, in particolar modo di quella urbana (qui si nota l'influenza del concetto di “critica della vita quotidiana” di Henri Lefebvre, tra gli esponenti francesi della corrente storicista del marxismo). Il maggior veicolo di diffusione delle idee situazioniste, come già era stato per l'Internazionale

⁴⁰ Il Comitato psico-geografico di Londra è un gruppo d'avanguardia inglese fondato nello stesso 1957 con a capo Rulph Rumney che però, stando a quanto riporta Stewart Home con la sua inconfondibile irriverenza, non è mai esistito e il cui nome fu inventato durante il convegno per “gonfiare” l'internazionalità dell'evento. Cfr. S. HOME, *Assalto alla cultura. Le avanguardie artistico-politiche: Lettrismo, Situazionismo, Fluxus, Mail Art, Shake*, Milano, 2010. Anche non prendendo come vera questa notizia, è comunque impossibile negare il ruolo più che minoritario che ebbe il Comitato nell'IS, tanto che già all'inizio del 1958 Rumney non collabora più con il movimento. È interessante notare come il nome di Rumney torni poi in alcuni appunti di Piero Manzoni del 1960 a proposito del progetto di un labirinto da realizzare insieme all'artista inglese.

⁴¹ M. PERNIOLA, *L'avventura situazionista. Storia critica dell'ultima avanguardia del XX secolo*, Mimesis, Sesto San Giovanni (MI), 2013, p. 35.

Lettrista, è un bollettino diffuso in tutti i paesi dove era presente una sezione dell'IS intitolato semplicemente “Internationale Situationniste”⁴². Redatto nella stessa sede parigina di “Potlatch”⁴³ il bollettino dell'IS si rifaceva nella forma a quest'ultimo, ma era in realtà una rivista molto più complessa, con un numero di pagine più ampio e con articoli d'analisi politico-sociale molto più approfonditi. Con una veste grafica all'avanguardia (con copertine metallizzate a colori industriali) e un'impaginazione agile, la rivista delineava il programma dell'IS presentando le dichiarazioni polemiche, i documenti, i notiziari delle attività del gruppo, intercalati con inserti fotografici le cui didascalie modificate ribaltavano gli elementi costitutivi del benessere borghese della società dello spettacolo: i fumetti, la pubblicità, i beni di consumo, la famiglia e il potere venivano sottratti alla loro destinazione e posti in un contesto qualitativamente diverso, in una prospettiva rivoluzionaria. Il direttore è Debord, ma l'indicazione riportata in prima pagina presenta la rivista come “bollettino centrale edito dalle sezioni dell'internazionale situazionista”, segno che alla sua redazione collettiva partecipavano tutte le sezioni del movimento.

Le origini dell'IS si conoscono meno rispetto agli esiti ultimi del gruppo (la pubblicazione nel 1967 del celebre saggio *La società dello spettacolo* da parte di Debord e la partecipazione alle esperienze del Maggio francese del 1968⁴⁴), ma, dal nostro punto di vista, risultano più interessanti perché incentrate su quel “superamento dell'arte” che, come ricorda Perniola, «implica un duplice aspetto: critica e realizzazione, negazione e raggiungimento di un livello superiore»⁴⁵. Ecco perché il primo periodo (tra il 1957 e il 1961, data che segna il passaggio definitivo dell'organizzazione da avanguardia estetica ad avanguardia politica) vede il grande lavoro del Laboratorio Sperimentale di Alba, che si trasforma in tutto e per tutto nel Laboratorio dell'IS e, come sottolinea la Bandini, «segna il punto massimo della partecipazione degli artisti alla sua *démarche*, che teorizzano la riscoperta di un'umanità nuova, libertaria, comunitaria e socialista»⁴⁶. Sarà proprio nell'ambito di queste ricerche che nascerà la “pittura industriale” (in cui Gallizio applica le sperimentazioni tecniche sul monotipo a grandi rotoli di tela), ingrediente fondamentale per la realizzazione di una delle opere ambientali più importanti del dopoguerra: la *Caverna dell'antimateria* che lo stesso Gallizio presenta alla Galleria René Drouin di Parigi nel 1959.

Accanto alla pittura industriale, i principali mezzi “artistici” (o meglio, “extra-artistici”, perché

⁴² Tutti i bollettini dell'IS (12 bollettini dal 1958 al 1969), così come quelli dell'IL, sono tradotti in italiano e riuniti in un'unica pubblicazione: *Internazionale Situazionista 1958-69*, Nautilus, Torino, 1994.

⁴³ Situata in Rue de la Montaigne Sainte-Geneviève. Però, in tutte e due le pubblicazioni, questo indirizzo compare nella forma “Rue de la Montaigne Geneviève”, in relazione alla campagna lettrista-situazionista per l'abolizione della parola “santo”.

⁴⁴ G. DEBORD, *La Société du Spectacle* (1967), trad. it. *La società dello spettacolo e Commenti sulla società dello spettacolo*, Baldini & Castoldi, Milano, 2013.

⁴⁵ M. PERNIOLA, *L'avventura situazionista*, op. cit., p. 40.

⁴⁶ M. BANDINI, *L'estetico e il politico*, op. cit., p. 7.

non può esistere un'arte situazionista, ma solo un uso situazionista dell'arte) per il superamento dell'arte sono il *détournement*, la psicogeografia e la deriva⁴⁷. Le prime indicazioni nell'uso di questi strumenti si trovano già nell'attività dell'Internazionale Lettrista che aveva identificato il proprio campo d'analisi e d'azione nella città e nelle sue forme concrete e simboliche (architettura e urbanistica), interessandosi alla psicogeografia e alla tecnica della deriva, sviluppando le intuizioni sulla deambulazione urbana d'ispirazione dadaista e surrealista (che, a loro volta, avevano radici nella pratica della *flânerie* di fine Ottocento)⁴⁸. Con il passaggio all'IS il loro uso si fa strutturato fino a concretizzarsi in un progetto unico, quello dell'“urbanismo unitario”, in cui si riuniscono tutte queste armi di demolizione/ricostruzione della società. La definizione di urbanismo unitario è la seguente: «Teoria dell'impiego d'insieme delle arti e tecniche che concorrono alla costruzione integrale di un ambiente in legame dinamico con esperienze di comportamento». Si tratta di una specie di opera d'arte totale che vuole superare l'artistico nel quotidiano, attraverso una continua costruzione di situazioni (da qui il nome del gruppo) all'interno dell'ambiente urbano, fino alla sua completa trasformazione. Per i situazionisti, come segnala Giorgina Bertolino, l'urbanismo unitario «è il tentativo della loro modificazione del presente»⁴⁹, ma fin da subito è presentato non come una nuova poetica architettonica né come una nuova dottrina urbanistica, bensì come una critica sociale dell'urbanistica in quanto disciplina specializzata. Per questo motivo, una situazione costruita è definita come un «momento della vita, concretamente e deliberatamente costruito mediante l'organizzazione collettiva di un ambiente unitario e di un gioco di avvenimenti» e la costruzione di situazioni è vista come la ricerca di un'organizzazione dialettica di realtà parziali passeggere⁵⁰. In questo senso, la situazione va concepita come il contrario dell'opera d'arte tradizionale che è un tentativo di valorizzazione assoluta e di conservazione dell'istante presente: «i situazionisti hanno scelto con “situazione” un termine che evoca contemporaneamente il tempo e lo spazio, il luogo e l'azione, e si sono dati strumenti che insistono incessantemente su questa compresenza»⁵¹. Tutto ciò si evince dall'articolo *Problemi preliminari alla costruzione di una situazione*: «La nostra

⁴⁷ Per comprendere a pieno questi concetti rimando a: “Definizioni”, in *Internazionale Situazionista*, n. 1 (giugno 1958), pp. 13-14. In particolare per il concetto di *détournement* che, volutamente non tradotto, si può rendere in italiano con traslazione o riconversione. È interessante anche accostarlo all'“effetto di straniamento”, tecnica usata da Bertold Brecht nel suo teatro epico. Cfr. B. BRECHT, *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik* (1957), trad. it. *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino, 2001.

⁴⁸ Il primo testo in cui compare la parola “deriva” nel senso lettrista-situazionista è il *Formulario per un nuovo urbanismo* del 1953 di Gilles Ivain (pseudonimo del franco-ucraino Ivan Chtcheglov) che verrà adottato dall'IL come testo di riferimento. Fra i vari testi lettristi internazionalisti sulla psicogeografia e la deriva, i più interessanti sono quelli di Debord (*Esercizio della psicogeografia* del 1954, *Introduzione a una critica della geografia urbana* del 1955 e *Teoria della deriva* del 1956) a cui si aggiungono le sue mappe psicogeografiche di varie città.

⁴⁹ G. BERTOLINO, *I situazionisti*, in F. POLI (a cura di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, op. cit., pp. 36-45, p. 38.

⁵⁰ Per tutte le definizioni qui riportate rimando sempre a: “Definizioni”, in *Internazionale Situazionista*, n. 1 (giugno 1958), pp. 13-14.

⁵¹ G. BERTOLINO, *I situazionisti*, op. cit., p. 43.

concezione di “situazione costruita” non si limita ad un uso unitario dei mezzi artistici che concorrono a formare un ambiente, per quanto grandi possano essere l'estensione spazio-temporale e la forza di questo ambiente. La situazione è nello stesso tempo un'unità di comportamento nel tempo. È fatta di gesti contenuti nello scenario di un momento. Questi gesti sono il frutto dello scenario e di loro stessi. Producono altre forme di scenario e altri gesti»⁵². In questo modo la città situazionista, come afferma Francesco Careri, si trasforma in «un gioco da utilizzare a proprio piacimento, uno spazio da vivere collettivamente e dove sperimentare comportamenti alternativi, dove perdere il tempo utile per trasformarlo in tempo ludico-costruttivo»⁵³. In realtà, alla base di tutte queste ricerche si nota chiaramente «il tentativo di superare la geometria euclidea, la quale fonda appunto una visione esclusivamente quantitativa dello spazio»⁵⁴. Come detto, in questo primo periodo il programma dell'IS si rivolge anche alla realizzazione di strumenti operativi come la “pittura industriale”, di cui massimo esponente fu Pinot Gallizio (insieme al figlio Giors Melanotte), e il progetto della città utopica *New Babylon* di Constant, con cui la teoria della deriva acquista contemporaneamente una base storica e una tridimensionalità architettonica.

Gallizio aveva iniziato a sperimentare la “pittura industriale” già dal 1956, ma è solo nel Laboratorio Sperimentale dell'IS che l'idea viene sviluppata in tutto il suo potenziale di oggetto concreto e insieme teorico che inflaziona il concetto stesso di valore artistico⁵⁵. Secondo la Bertolino, «Gallizio è in grado di far convergere nell'equilibrio di un ossimoro, dato dalla coesistenza tra creatività e serialità, una critica al portato individuale, all'autorialità (la pittura industriale è un gioco collettivo) e alla standardizzazione»⁵⁶. In pratica, si tratta di creare delle lunghissime tele dipinte in maniera informale con vari procedimenti (tecniche a stampa, inchiostri, resine, colori a olio sparati o frustati sulla superficie) avvolte su rulli e vendute al metro: non più quadri misurati a centimetri, incorniciati, sotto vetro, preziosamente esposti e collezionati (dei “francobolli giganti”, come li definisce Gallizio), ma decine di metri di pittura a disposizione di tutti che può essere “consumata” nel tempo libero, vissuta e quindi distrutta in comportamenti collettivi (cioè pittura da usare in *détournement* fino a creare ambienti unitari). La pittura industriale perde l'aura della creazione artistica, ma in essa il gesto dell'artista cerca di incidere immediatamente sulla realtà sociale, ricollegandosi al progetto della nuova vita intesa come rivoluzione ludica

⁵² “Problemi preliminari alla costruzione di una situazione”, in *Internazionale Situazionista*, n. 1 (giugno 1958), p. 11.

⁵³ F. CARERI, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino, 2006, p. 76.

⁵⁴ M. PERNIOLA, *L'avventura situazionista*, op. cit., p. 43.

⁵⁵ Il *Manifesto della pittura industriale* viene pubblicato da Gallizio sulla rivista “Notizie-Arti Figurative” (n. 9, 1959). Qui si legge: «Bisogna dominare la macchina ed obbligarla al gesto unico, inutile, antieconomico, artistico, per creare una nuova società antieconomica ma poetica, magica, artistica». Con il nuovo titolo “Discorso sulla pittura industriale e su un'arte unitaria applicabile” è pubblicato, con alcune varianti, anche in *Internazionale Situazionista*, n. 3 (dicembre 1959), pp. 31-35.

⁵⁶ G. BERTOLINO, *I situazionisti*, op. cit., p. 41.

permanente, creazione e distruzione continua, cambiamento perenne. Dunque, pur mantenendo una sintassi pittorica tipicamente informale, i rotoli di pittura industriale si configurano come uno dei più convincenti tentativi di superamento della sua parte aulica e individualista: «La “pittura industriale” non rappresenta solo un nuovo concetto quantitativo di produzione (da opporsi a quello tecno-borghese dell'oggetto creato dai designer) e quindi di inflazione del mercato artistico, ma soprattutto il nodo centrale della teoria del “superamento dell'arte” situazionista, cioè la banalizzazione dell'arte con la distruzione del valore-merce e il suo consumo immediato in azioni collettive»⁵⁷.

Le prime mostre di pittura industriale vengono organizzate fra il 1958 (Galleria Notizie di Torino e Galleria Montenapoleone di Milano) e il 1959 (Galerie Van de Loo a Monaco di Baviera) ma l'apice massimo di questa sperimentazione si ha nel maggio 1959 alla Galleria Drouin di Parigi. Qui, attraverso la stesura di enormi rotoli di pittura all'interno di tutti gli spazi della galleria, si crea un habitat avvolgente e polisensoriale che Gallizio chiama la *Caverna dell'antimateria*, rifacendosi alle nuove teorie fisiche che si stavano sviluppando in quegli anni e che, in quel momento, erano al centro degli interessi suoi e di Jorn. L'idea è quella di costruire, come afferma Celant, «un guscio antifisico e molecolare, dove esperire l'antimondo atomico»⁵⁸. Si tratta di un'opera il cui progetto matura lentamente e in maniera collettiva, come traspare dai carteggi fra Gallizio, gli altri situazionisti e il gallerista René Drouin. L'occasione è data da un invito arrivato a Gallizio, tramite Michèle Bernstein, per esporre nella galleria parigina. Debord propone subito di non realizzare una semplice mostra sulla pittura industriale ma, appunto, una costruzione d'ambiente fondata sullo sviluppo di tutte le potenzialità di questa tecnica fino a traslarla dalla dimensione del quadro a quella spaziale. Le pareti della galleria sono rivestite, così come il pavimento e il soffitto, con 145 metri di rotoli di pittura industriale realizzata da Gallizio in collaborazione con Giors Melanotte. Lo spazio dato si trasforma in una caverna percorsa da luci radenti, odori e suoni particolari (questi ultimi prodotti con un Tereminofono che, nascosto dietro le tele, emetteva suoni diversi a seconda della distanza degli spettatori). Come ricorda la Bandini: «Il medium tradizionale delle arti figurative – la tela con i colori – viene portato fuori dall'ordine e gestione tradizionale, borghesi, nell'avvolgimento globale dello spettatore, la cui percezione, straniata o detournata, viene condotta su un livello nuovo di conoscenza»⁵⁹. Le emozioni cromatiche, sonore e olfattive trovano ulteriore riscontro la sera dell'inaugurazione grazie alla presenza in questa “realtà provvisoria” di una modella che cammina nello spazio drappeggiata in una veste realizzata con scampoli di pittura industriale. Tutto ciò, insieme ad altre trovate ideate da Gallizio, trasforma la serata d'inaugurazione

⁵⁷ M. BANDINI, *L'estetico e il politico*, op. cit., p. 98.

⁵⁸ G. CELANT, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, op. cit., p. 75.

⁵⁹ M. BANDINI, *L'estetico e il politico*, op. cit., pp. 164-165.

del 13 maggio in un vero e proprio evento performativo. Di questo spazio materico, sensuale e traboccante rimane impressionato anche Pierre Restany che in quel periodo stava, invece, promuovendo l'arte "immateriale" di Yves Klein. Accedendo all'ambiente attraverso una piccola apertura, lo spettatore percepiva l'immanenza fisico-sensuosa della pittura che trasformava la galleria in uno spazio energetico, in cui l'*horror vacui* si presentava come straniante e ludico allo stesso tempo. La *Caverna* è, dunque, un ambiente sperimentale e interattivo che si presenta come un insieme sinestetico che ben si adatta ai concetti di mobilità, gioco e sorpresa che informano l'idea di ambiente dell'urbanismo unitario situazionista. Eppure, nonostante alla realizzazione abbia partecipato attivamente anche Debord, plaudendone il carattere antipittorico e antiseriale, è proprio nell'interpretazione di questa realizzazione che inizia ad incrinarsi il rapporto tra Gallizio e l'IS, come spiega Zambianchi: «Si tratta di un lavoro ambientale e non, in senso stretto, della "creazione di una situazione", e su questo si consuma la frattura con Debord»⁶⁰.

Nell'ambito dello stesso progetto di ricostruzione rivoluzionaria della vita quotidiana nasce e si sviluppa il progetto di *New Babylon* da parte di Constant⁶¹. Non dobbiamo dimenticare che già l'IL aveva fortemente polemizzato con "il generale" Le Corbusier e con gli architetti funzionalisti, creatori di noiose città-dormitorio. Come nell'arte era necessario un "superamento dell'arte", anche in campo architettonico non si tratta di reagire contro il funzionalismo, ma di superarlo. In questo modo, superando la pianificazione urbana tradizionale (che risulta sempre uno strumento di controllo della popolazione), la trasformazione doveva riguardare non solo la struttura della città ma anche il comportamento dei suoi abitanti. Constant cerca di dare una forma "reale" a queste idee con *New Babylon*, in cui ritiene possibile concretizzare l'urbanismo unitario in un progetto di città che sintetizzi l'idea della società come opera d'arte realizzando, nella tridimensionalità architettonica, una città come spazio di gioco e di autorealizzazione. Alla base di questa idea c'è la teoria dell'*homo ludens* di Johan Huizinga, connazionale di Constant, perché *New Babylon* sarà una città dinamica, flessibile, variabile e non potrà escludere la dimensione ludica dalla vita quotidiana.

Il progetto, un vero e proprio tentativo di "superamento dell'architettura", inizia a prendere forma nel 1958, e si presenta in una maniera originalmente "multimediale" con *maquette*, disegni, litografie, acquerelli, dipinti, collage e, soprattutto, testi teorici. Fra questi ultimi, il più interessante è *La dichiarazione di Amsterdam* (datata 10 novembre 1958) che propone, in undici punti, una definizione minima dell'azione situazionista per quanto riguarda l'urbanismo unitario e segna il punto di massimo contatto fra le idee di Constant e quelle di Debord, tanto che porta la firma di

⁶⁰ C. ZAMBIANCHI, *Arte contemporanea: dall'espressionismo astratto alla pop art*, op. cit., p. 156.

⁶¹ Per comprendere come il concetto di urbanismo unitario riunisca in sé tutte le pratiche situazioniste è utile analizzare il progetto della città utopica *New Babylon* di Constant, dove la fenomenologia di un'architettura situazionista si concretizza in un modello tecnicista e utopico. Cfr. L. LIPPOLIS, *La Nuova Babilonia. Il progetto architettonico di una civiltà situazionista*, costa&nolan, Milano, 2007.

entrambi⁶². Fra il 1958 e il 1960 Constant costituisce il nucleo del progetto di *New Babylon* anche con la costruzione di una serie di plastici che illustrano vari settori della città. Realizzati principalmente in plexiglass, legno e metallo leggero, questi modelli danno forma ai testi teorici che parallelamente Constant elabora. Un esempio è *Descrizione della zona gialla*, ultimo testo a firma dell'olandese pubblicato sul bollettino dell'I.S. prima della sua uscita dal gruppo, in cui si descrive questa grande zona comune di gioco staccata dal suolo che, vista la leggerezza dei suoi materiali costruttivi (titanio e nylon), è sospesa su solo quattro enormi pilastri: in questo modo lo spazio è concepito con la maggiore flessibilità possibile e offre la possibilità di un'incessante variazione degli ambienti da parte dei suoi abitanti. Sebbene questo settore abbia anche una serie di installazioni funzionali al trasporto, la maggior parte dello spazio è dedicata all'ozio creativo e all'interazione sociale attraverso l'utilizzazione di bizzarre soluzioni architettoniche, con un chiaro spirito ludico che potremmo anche definire "barocco": i giochi d'acqua, le fontane, una «grotta di vetro, riscaldata, dove ci si può fare il bagno in pieno inverno, sempre guardando le stelle», il circo, il gran ballo, la piazza bianca sotto cui è sospesa la piazza verde, e due case labirinto dove «si va all'avventura»⁶³.

Eppure tutto questo progetto attirò, fin dal 1960, le forti critiche del gruppo di Debord, che in quel periodo decide di far virare il movimento verso posizioni più esplicitamente politiche, abbandonando il terreno dell'arte (o meglio, riconcettualizzandolo). L'utopico riassetto della vita urbana, che Constant appoggia a strutture tecno-scientifiche, è inseparabile per Debord dalla rivoluzione globale della società. Constant, con il suo gruppo olandese, mantiene invece la priorità dell'artistico, della rivolta in senso culturale: la rivoluzione proletaria è una pura utopia senza la base di una rivoluzione culturale guidata dagli artisti dell'avanguardia più radicale. In altre parole, anche per Constant è necessaria una concezione "globale" della rivoluzione culturale, ma non si può prescindere dal fatto che questa dovrà essere realizzata, in primo luogo, da un *élite* di artisti e non dalla totalità della società. La rottura con Debord su questo punto è inevitabile in un clima che portò ben presto «a dissolvere la materialità dell'opera nell'immaterialità dell'azione politica diretta»⁶⁴.

Nel 1960 all'interno dell'IS si consuma ufficialmente la rottura con l'"ala artistica" e viene decisa l'espulsione di 45 membri su 60. Si stringono le fila del gruppo intorno alla sezione francese e alla figura di Debord e, secondo Perniola, tutto ciò «rappresenta insieme il rinnovato rifiuto dell'attività artistica tradizionale e l'ulteriore sviluppo dell'aspetto settario-istituzionale del movimento»⁶⁵. La decisione più clamorosa è l'esclusione di Gallizio e, con lui, dell'intera sezione italiana.

⁶² CONSTANT, G. DEBORD, "La dichiarazione di Amsterdam", in *Internazionale Situazionista* n. 2 (dicembre 1958), pp. 31-32.

⁶³ CONSTANT, "Descrizione della zona gialla", in *Internazionale Situazionista* n. 4 (giugno 1960), pp. 23-26.

⁶⁴ C. ZAMBIANCHI, *Arte contemporanea: dall'espressionismo astratto alla pop art*, op. cit., p. 153.

⁶⁵ M. PERNIOLA, *L'avventura situazionista*, op. cit., p. 50.

Conseguentemente a questa decisione, Constant si dimette. Queste dimissioni in successione confermano che nell'IS, come afferma la Zevi, «il problema non è tanto l'alternativa pittura-architettura quanto la possibilità di trasformare la società anche attraverso l'arte»⁶⁶.

Sia Gallizio che Constant continueranno a lavorare alle idee sviluppate in seno all'IS ma in maniera solitaria. Gallizio esprimerà, fino alla sua morte nel 1964, una pittura con una crescente finezza di tocco, senza dimenticare l'interesse per le costruzioni d'ambiente, come dimostra l'ambizioso progetto (mai realizzato) per un *Tempio dei miscredenti*, i cui primi elementi vennero presentati nella già citata mostra “Dalla natura all'arte” del 1960 a Palazzo Grassi. Per questa occasione viene anche riallestita la *Caverna* che nel frattempo era stata acquistata da Paolo Marinotti, fra i promotori della mostra veneziana. Constant, invece, continuerà a sviluppare il progetto di *New Babylon* fino al 1969, quando inizia il suo disincanto: distrugge l'ultima *maquette* a cui stava lavorando e dà il via all'autocritica del suo progetto che si chiude ufficialmente con la sua esposizione completa al Gemeentemuseum a L'Aia nel giugno del 1974. Questo triste finale non cancella il fatto che l'influenza del suo operato sia imprescindibile per comprendere lo sviluppo dell'Architettura Radicale della fine degli anni Sessanta, come vedremo.

Dopo queste esclusioni la posizione di Jorn accanto al leader Debord si indebolisce sempre di più (a favore di quella del belga Raoul Vaneigem, entrato nell'IS nel 1961) fino alle sue dimissioni dell'aprile 1961. Questa data segna il definitivo distacco del movimento dalla problematica artistica in senso stretto e la strategia dell'IS si radicalizzerà negli anni successivi (rottura con gli ambienti artistici, condanna senza appello della critica d'arte borghese, negazione delle opere, critica totale alla società mercantile-spettacolare che culminerà nella pubblicazione de *La società dello spettacolo*) fino a trasformarla, secondo la perfetta definizione della Bertolino, in «una neoavanguardia senza opere» dove «il rifiuto della produzione artistica è programmatico ed è esercitato proprio a partire dalla rilettura del destino delle avanguardie, la cui carica corrosiva non è sfuggita al recupero e al depotenziamento attuato dalla società capitalistica»⁶⁷.

4. Piero Manzoni e le ricerche ambientali del cenacolo di Azimuth

Tornando a Milano, la lezione spaziale di Fontana viene presto assorbita dalle nuove generazioni e, nella seconda metà degli anni Cinquanta, l'artista diventa il caposcuola di una serie di giovani sperimentatori che gravitano intorno al suo studio di Corso Monforte interessati alla riduzione

⁶⁶ A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, op. cit., p. 148.

⁶⁷ G. BERTOLINO, *I situazionisti*, op.cit., p. 43.

concettuale dell'oggetto artistico. Fra questi Piero Manzoni (Soncino, Cremona, 1933 – Milano, 1963) ed Enrico Castellani (Castelmassa, Rovigo, 1930 – Celleno, Viterbo, 2017) che, fra 1959 e 1960, daranno vita alla breve ma intensa stagione della rivista “Azimuth” (2 numeri) e della galleria Azimut (12 mostre fra dicembre 1959 e luglio 1960). Pur essendo molto diversi come indole e formazione, li unisce la volontà di superare l'informale e la dimensione soggettiva e individualistica dell'opera d'arte, anche attraverso realizzazioni d'ambiente.

Manzoni è la presenza più dirompente nell'arte italiana di quegli anni e si dimostra essere un precursore sia per la dissoluzione del confine tra arte e vita che per quella voglia di fare *tabula rasa* che sembrano accomunare tante ricerche degli anni Sessanta di cui, per la precoce scomparsa a ventinove anni a causa di un infarto, non potrà essere protagonista. È, inoltre, ben radicato nell'ambiente milanese (oltre che con Fontana è in contatto diretto, come abbiamo accennato, con i nucleari di cui è interessato soprattutto ai proclami teorici di *Contro lo stile*) e ha contatti, fin dalle sue prime estati trascorse ad Albisola, con Jorn e gli altri artisti internazionali che frequentavano la località balneare ligure. Manzoni si dimostra fin da subito promotore e organizzatore indefesso, nonché attento osservatore delle novità artistiche più aggiornate, con cui cerca scambi e confronti: *in primis* con Yves Klein, di cui un monocromo blu è riprodotto, a tutta pagina e a colori, nel primo dei due numeri di “Azimuth” del 1959⁶⁸. La matrice di Fontana emerge chiaramente nell'idea che l'azione artistica debba essere priva di connotati psicologicamente espressi e libera da ogni ridondanza esistenziale, ma trova in Manzoni un attore ancora più radicale. Per lui tutto potenzialmente è arte («Non c'è nulla da dire: c'è solo da essere, c'è solo da vivere» scrive in conclusione di *Libera dimensione*, un suo testo pubblicato sul secondo numero di Azimuth del 1960⁶⁹) ma la vera ricerca è da condurre verso un grado zero dell'espressione e non verso posticci ideali romantici.

La sua radicalità pittorica inizia a prendere forma con i primi *Achromes* del 1957, opere totalmente bianche realizzate con tela imbevuta di caolino e colla: vi lavorerà, sperimentando vari materiali, praticamente per tutta la sua breve carriera. Ma a partire dal 1959, in parallelo agli *Achromes*, esordiscono le prime opere che sorpassano la dimensione del quadro, come le *Linee* e i *Corpi d'aria*, a cui si accompagnano alcuni progetti architettonici. Il passaggio dall'a-colore degli *Achromes* all'a-disegno delle *Linee*, si radicalizza con la ricerca sull'a-forma dei *Corpi d'aria*. In concomitanza con queste ricerche fuori dal quadro, anche gli *Achromes* sembrano raffreddarsi, perdendo l'originario aspetto materico. Paradossalmente, è proprio nella fase di più radicale

⁶⁸ La prima esposizione in Italia di Klein era stata ospitata nel gennaio 1957 proprio a Milano, nella Galleria Apollinaire di Guido Le Noci. In questa occasione Klein aveva esposto undici monocromi blu e Manzoni aveva visitato la mostra più volte.

⁶⁹ Tutti gli scritti di Manzoni sono pubblicati in appendice a E. GRAZIOLI, *Piero Manzoni*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.

smaterializzazione dell'opera che la materia torna protagonista nella ricerca di Manzoni, recuperando in maniera concettuale l'istanza dell'unione fra arte e vita. A partire dalla seconda metà del 1960 nascono, infatti, le *Uova*, il *Fiato d'artista*, la *Merda d'artista* e le *Sculture viventi*: serie di opere che segnano il passaggio all'essere artistico totale. L'artista è nella difficile posizione di dover produrre oggetti che siano il più possibile anonimi e staccati dalla propria proiezione soggettiva, ma senza staccarsi dal mondo: deve anche mettersi in gioco, dando valore artistico agli elementi più quotidiani della vita o, ancora più radicalmente, alle funzioni vitali basilari (respiro, defecazione, tatto). Manzoni ribadisce, dunque, il carattere ontologico, non solo fenomenologico, dell'esperienza sensoriale e nel 1961 forza ancora, in maniera paradossale, il confine fra arte e vita con le cosiddette “basi magiche”, di cui la più radicale è lo *Socle du monde* che trasforma il mondo intero in una scultura.

Queste sperimentazioni lo avevano già avvicinato alla ricerca ambientale (nel 1959 aveva progettato un parco costellato di *Corpi d'aria* sferici che “respiravano” grazie a un compressore), ma è solo con il progetto per il *Placentarium* del 1960 che Manzoni si confronta ambiziosamente con la vera e propria dimensione architettonica. Questa speciale architettura è direttamente collegata alle ricerche sui *Corpi d'aria*, poiché il suo involucro è in materiale plastico, gonfiato da un motore ad aria. La struttura è sostenuta esclusivamente dalla pressione atmosferica interna, che il compressore pneumatico rende più elevata di quella esterna. Il progetto nasce dall'idea di realizzare una sala in cui proiettare i “balletti di luce” (*Lichtballette*) dell'artista tedesco Otto Piene, membro del Gruppo Zero, a cui abbinare anche sensazioni acustiche e tattili diffuse da speciali macchinari.

Già Fontana aveva rapporti stretti con gli artisti di Zero, gruppo costituitosi a Düsseldorf nel 1957 (non è un caso che la sua prima mostra in Germania si tenga nel 1960 proprio nella città della Vestfalia, alla Galleria Schmela). Proprio a Düsseldorf nel 1959 Manzoni conosce Piene e Heinz Mack e, come ricorda Francesca Pola, «la sintonia con i colleghi tedeschi è immediata e si tradurrà in numerose altre occasioni di incontro»⁷⁰. Gli artisti del Gruppo Zero sono invitati a esporre da Azimut e Manzoni partecipa, a sua volta, alle loro mostre: «nell'intrecciarsi di queste relazioni, il contesto tedesco inizia a costituirsi come uno dei fulcri dell'attenzione di Manzoni»⁷¹. Infatti, un altro importante contatto di Manzoni in Germania è quello con il critico Udo Kultermann che, nel 1960, prima pubblica l'articolo *Una nuova concezione di pittura* sul secondo numero di “Azimuth” e poi invita Manzoni e Castellani all'importantissima mostra collettiva “Monochrome Malerei”, da lui organizzata allo Schloss Morsbroich Städtisches Museum di Leverkusen. Insieme a loro dall'Italia vengono invitati Fontana, Dorazio, Salvatore Scarpitta e, soprattutto, Francesco Lo Savio,

⁷⁰ F. POLA, *Piero Manzoni e ZERO. Una regione creativa europea*, Electa, Milano, 2014, p. 51.

⁷¹ *Ivi*, p. 49.

di cui parleremo a breve.

Del progetto del *Placentarium* si conoscono due versioni, entrambe pubblicate sul numero 3 della rivista “Zero” del luglio 1961. Pur nelle loro differenze, in entrambe le versioni, come afferma Elio Grazioli, «l'involucro del teatro è in continua pulsazione, inteso appunto come una sorta di placenta viva, da cui deriva il nome»⁷². Nella prima versione (Progetto A) il *Placentarium* ha forma ovoidale ed è appoggiato su una “base” che funziona da ingresso. Al centro, come fosse un tuorlo, è ospitato lo spazio scenico. Nella seconda versione (Progetto B, di cui abbiamo anche una foto del modellino originale del 1960), si trasforma in un contenitore architettonico sferico direttamente appoggiato sul suolo, a cui si accede da un'entrata sotterranea a forma di semicono rovesciato. La sfera di 18 metri di diametro è argentata all'esterno e bianca all'interno e la platea è spostata tangente al suo bordo interno. In questo modo tutta la sua parete interna si trasforma in un grande schermo di proiezione totalmente immersivo. La sensazione di avvolgimento sensoriale è accentuata dal fatto che ogni spettatore è accomodato in un alcova che lo isola visivamente da tutto il resto.

Il *Placentarium* non è l'unico progetto architettonico di Manzoni, ma è sicuramente il più ambizioso perché «non è tanto un'idea plastica applicata all'architettura quanto piuttosto il contrario, architettura applicata a un'idea, che appunto plastica non è più ed è invece altra, sensoriale, globale, organica»⁷³. La Pola suggerisce, pur non potendo documentare una filiazione diretta, che il progetto del *Placentarium* possa aver fornito lo spunto iniziale per il Padiglione IBM, realizzato da Charles Eames ed Eero Saarinen, per la World's Fair di New York del 1964-65: «struttura praticabile costituita da una calotta sospesa dal volume ovoidale, il cui esterno era coperto dall'iterazione del logo tridimensionale dell'azienda, mentre l'interno era teso a ricreare una situazione immersiva totale analoga a quella del *Placentarium*, attraverso spettacolari suggestioni dell'era elettronica computerizzata, trasmesse da nove giganteschi schermi, a un pubblico collocato al centro, su una tribuna mobile che poteva accogliere sino a 500 spettatori alla volta»⁷⁴. Sarà poi lo stesso Piene a sviluppare l'idea di realizzazioni pneumatiche nei suoi “gonfiabili” della fine degli anni Sessanta.

Di un altro progetto, accomunato da Manzoni stesso al *Placentarium*, si conosce una descrizione attraverso un dattiloscritto inedito, pubblicato per la prima volta da Germano Celant nel *Catalogo Generale* del 1975. In questo caso Manzoni pensa di realizzare un vero e proprio labirinto, costituito da una sessantina di celle, caratterizzate da stimoli diversi fra loro e controllate elettronicamente⁷⁵. In questo caso lo spettatore diverrà “soggetto” dell'opera stessa, perché «secondo le sue reazioni verrà indirizzato autonomamente piuttosto verso un itinerario che un altro, itinerario che solleciterà

⁷² E. GRAZIOLI, *Piero Manzoni*, op. cit., p. 109.

⁷³ *Ivi*, p. 111.

⁷⁴ F. POLA, *Piero Manzoni e ZERO*, op. cit., p. 82.

⁷⁵ Secondo quanto riportato da Manzoni, alla realizzazione del labirinto avrebbe dovuto partecipare anche Rulph Rumney, ex membro dell'Internazionale Situazionista, da lui incontrato a Parigi.

in lui differenti sensazioni, secondo la scelta inconscia che egli stesso farà. Per alcuni sarà banale, per altri scatenerà reazioni sconvolgenti»⁷⁶.

Un'altra installazione *ante litteram* di Manzoni è la cosiddetta *Finestra fosforescente* che viene costruita durante un suo soggiorno in Danimarca nel 1961. Qui, nella fabbrica di camicie Angli a Herning, Manzoni realizza una vetrina trattata con colore fosforescente e incastonata in un muro che dà sia sull'interno che sull'esterno dell'edificio industriale. Se osservata al buio la finestra emetteva una forte luce che andava a caratterizzare l'ambiente. Ancora dai suoi appunti sappiamo che Manzoni aveva pensato di realizzare anche un soffitto e delle pareti pneumatico-pulsanti da collocare in un'architettura, nonché un boschetto di cilindri pneumatici vibranti sotto la spinta del vento, ma il *Placentarium*, pur non realizzato, resta il suo progetto architettonico-ambientale più emblematico per la sua capacità di unire, in un'unica totalità sospesa, l'organicità e la leggerezza.

Quest'idea di assenza di gravità lo avvicina alle coeve "architetture d'aria" di Yves Klein che risentono allo stesso modo delle ricerche spazialiste di Fontana. Klein è in contatto diretto con Fontana fin dal gennaio 1957, quando tiene la sua prima personale di monocromi blu alla Galleria Apollinaire di Milano (*Proposte monocrome. Epoca blu*, presentata da Pierre Restany. In quell'occasione, Fontana è uno dei primi acquirenti di un monocromo dell'artista francese e tra i due s'instaura un rapporto di stima reciproca, testimoniato dall'invito che Fontana fa pervenire a Klein per la Triennale di Milano del 1961. Il progetto, poi non concretizzato, prevedeva di portare in Italia proprio le "architetture d'aria", realizzate da Klein in collaborazione con l'architetto Walter Ruhnu, proseguendo la sperimentazione sul concetto d'immaterialità che Fontana aveva anticipato.

Anche il lavoro di Castellani, mirando alla sottrazione, alla liberazione e allo svuotamento della superficie, implica una decisa svolta verso la smaterializzazione dell'opera. Le sue *Superfici* monocrome, sagomate con chiodi a testa larga che, a seconda di dove sono posizionati, inducono sulla tela introflessioni o estroflessioni, pur rimanendo in un ambito pittorico, rivelano già in nuce una ricerca spaziale, come spiega Zambianchi: «È come se l'artista sottraesse al continuum una parte di spazio e lo studiasse analiticamente mediante accentuazioni ritmiche»⁷⁷. Sulla superficie, liberata da vincoli compositivi e cromatici, la pittura è sostituita dalla costruzione progettuale. La regolarità del ritmo della superficie inserisce nella continuità dello spazio un'accentuazione temporale che, connotata in chiave concettuale, lo avvicina alle ricerche dell'arte programmata. Non dimentichiamo che Castellani nel 1956 si era laureato in architettura all'Ecole Nationale Supérieure des Arts Visuels de la Cambre a Bruxelles e quando, nello stesso anno, arriva a Milano trova lavoro presso lo studio dell'architetto Franco Buzzzi, che in seguito gli metterà a disposizione lo spazio per

⁷⁶ P. MANZONI, *Placentarium*, dattiloscritto inedito pubblicato in G. CELANT (a cura di), *Piero Manzoni. Catalogo generale*, Prearo, Milano, 1975, p. 78.

⁷⁷ C. ZAMBIANCHI, *Arte contemporanea: dall'espressionismo astratto alla pop art*, op. cit., p. 160.

la galleria Azimut. I suoi studi, per la Zevi, «rivelano un'attitudine allo stesso tempo analitica e artigianale, un approccio al lavoro più metodico che intuitivo. I riferimenti poetici sono Serge Poliakoff ma soprattutto Piet Mondrian e De Stijl: un fronte antinomico rispetto a quello CoBrA – situazionismo – Movimento per un Bauhaus immaginista»⁷⁸. Nel 1967 Castellani è invitato a Foligno per la già citata mostra “Lo spazio dell'immagine” e, per l'occasione, progetta un *Ambiente bianco* ossessivo e claustrofobico che dilata su scala ambientale le sue *Superfici*. Lo spazio si smaterializza in un bianco accecante che turba e disorienta e in cui la superficie vibrante delle pareti funziona da catalizzatore ottico e fisico. L'ambiente viene distrutto dopo la mostra (si salvano solo tre tele) ma, pochi anni dopo, Castellani costruisce qualcosa di simile, *Spazio ambiente* (1970), per la mostra “Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/1970” al Palazzo delle Esposizioni di Roma, curata da Achille Bonito Oliva. Purtroppo nella lunga carriera di Castellani queste saranno le uniche due realizzazioni d'ambiente, se si eccettuano le due installazioni ambientali “gemelle” (una in spazio interno e l'altra in esterno) realizzate per la già nominata Collezione Gori alla Fattoria di Celle nel 1987: *Enfiteusi I* ed *Enfiteusi II*⁷⁹.

Accanto a Manzoni e Castellani, va ricordato Agostino Bonalumi (Vimercate, Monza-Brianza, 1935-2013) che, anche lui ispirato da Fontana, tenta di andare oltre la superficie della tela, ma al contrario di Manzoni e Castellani, sembra mettere in atto un'operazione di materializzazione dell'opera. I suoi “quadri-oggetto” sono caratterizzati da imbottiture protese verso l'esterno che, dapprima irregolari, a partire dal 1963 si fanno regolari e simmetriche, raggiungendo anche la dimensione ambientale come in *Blu abitabile (opera ambiente)* del 1967, realizzato per “Lo spazio dell'immagine”. Si tratta di un ambiente plastico-sensoriale con una parete curva realizzata con la giustapposizione di 16 tele monocrome in blu, le cui imbottiture creano una spirale ascendente. Come aveva già fatto con Castellani, Bonito Oliva chiede anche a Bonalumi di costruire per “Vitalità del negativo” un ambiente simile a quello presentato a Foligno, ma nella riproposizione del 1970, l'artista ripensa la configurazione ascendente delle estroflessioni secondo una collocazione uguale e contraria⁸⁰. La continuità tra le ricerche di pittura-oggetto e la creazione di ambienti, intesi quali strutture analogiche immersive, proseguirà in tutta la carriera di Bonalumi, come notiamo nell'allestimento della sua sala personale alla Biennale di Venezia del 1970 in cui lo spazio è scandito dall'imponente presenza di *Struttura nera (opera ambiente)*, una grande opera percorribile, realizzata in vetroresina (di oltre 6 m x 12). Bonalumi tornerà anche in anni più recenti a lavorare sulle installazioni ambientali, come testimonia *Ambiente bianco. Spazio trattenuto e spazio invaso*

⁷⁸ A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, op. cit., p. 155.

⁷⁹ Per un approfondimento completo rimando a: R. WIRZ, F. SARDELLA (a cura di), *Enrico Castellani. Catalogo ragionato*, Skira, Ginevra-Milano, 2012 (2 voll.).

⁸⁰ Cfr. F. POLA (a cura di), *Agostino Bonalumi. All the shapes of space 1958-1976* [catalogo della mostra], Skira, Milano, 2013.

del 2002. Ritornando agli anni Sessanta, operazioni analoghe sulla superficie dell'opera sono portate avanti in quel periodo anche da Dadamaino (Edoarda Emilia Maino) e Paolo Scheggi.

I *Volumi* di Dadamaino (Milano, 1930-2004), fogli di acetato su cui erano praticati dei fori, sono memori della lezione dei *Concetti spaziali* di Fontana e vengono esposti in diverse occasioni da Azimut. Dadamaino partecipa all'attività della galleria per il tramite di Manzoni, ma il suo è un ruolo marginale. La sua ricerca sulla superficie impiegherà quasi trent'anni per approdare a una dimensione spaziale: alla Biennale di Venezia del 1990 presenta *Il movimento delle cose*, in cui due fogli di poliestere traslucido lunghi 18 metri sono sospesi a mezza altezza nel mezzo della stanza. Questi diaframmi trasparenti, decorati da flussi di una grafia minuta, abbandonano la parete e, pur non essendo interventi strutturalmente architettonici, finiscono per modificare la percezione dello spazio espositivo e a imporre allo spettatore una fruizione dinamica e temporalizzata⁸¹.

Molto più approfondita risulta, invece, la ricerca ambientale del fiorentino Paolo Scheggi (Settignano, Firenze, 1940 – Roma, 1971) che nel 1961 si trasferisce a Milano e stringe subito legami con gli artisti di “Azimuth”. Dal 1962 approda alle cosiddette *Intersuperfici*, opere monocrome formate da tele sovrapposte che presentano bucatore tondeggianti, dapprima irregolari e poi geometriche. Le *Intersuperfici* trovano presto un esito inevitabile nella dimensione ambientale. I primi progetti d'integrazione fra plastica e spazio architettonico sono del 1964 (*Compositore cromo-spaziale*) e nel 1967 Scheggi propone il primo vero e proprio ambiente da lui ideato, *Intercamera plastica*, che integra nello spazio i moduli intarsiati delle *Intersuperfici*, in questo caso realizzate su fogli di legno dipinti di giallo curvati e fustellati. L'opera, che si regge su una struttura portante anch'essa in legno, è «un involucro aperto, circoscritto da *Intersuperfici* dritte, concave e convesse, sulle quali i fori si distribuiscono uniformemente o lungo traiettorie ortogonali e oblique. Rivolto soprattutto agli architetti, l'ambiente propone, a dispetto di organismi statici e inerti, spazi dinamici e organici, vitalizzati da colore e luce»⁸². *Intercamera plastica* è esposta prima alla Galleria Naviglio 2 di Milano e poi, in una variante completamente bianca, nella mostra “Lo spazio dell'immagine”. Dopo questo episodio la ricerca ambientale di Scheggi si fa sempre più specificatamente architettonica, assumendo connotazioni concettuali e performative costantemente tese a coinvolgere lo spettatore in sottili rimandi di natura intellettuale. Fra il 1967 e il 1968 progetta delle *maquette* per *Unità di abitazione*, e nel 1968 propone, al “Teatro delle Mostre” presso la Galleria La Tartaruga di Roma, *Interfiore*, un ambiente a luce di nera percorso da anelli di legno fluorescenti appesi al soffitto. Nel 1969 si avvicina ancor di più al mondo del teatro con *Oplà-stick*, *Passione secondo Paolo Scheggi* e *OPLÀ-azione-lettura-teatro*. Da qui in avanti, morirà nel 1971 a

⁸¹ Per un approfondimento rimando a: R. CASAMONTI, F. PICCOLBONI (a cura di), *Dadamaino* [catalogo della mostra], Forma, Firenze, 2014.

⁸² A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, op. cit., pp. 174-175.

causa di una malattia cardiaca congenita, il suo lavoro va letto in una chiave mitico-politica su cui aleggia sempre l'eco della morte prossima, come nell'ambiente *La Tomba della geometria*, presentato in due mostre del 1970, entrambe curate da Bonito Oliva: “Amore mio” a Palazzo Ricci di Montepulciano (Siena) e “Vitalità del negativo” al Palazzo delle Esposizioni di Roma. Le pareti interne sono in laminato plastico nero, su cui troneggiano esclusivamente i nomi di figure geometriche e poliedri in caratteri lapidari in bronzo. Questo ambiente, per Luca Massimo Barbero: «è funebre non di buio, ma di nero come senso del termine, della fine, e al tempo stesso specchiante: il laminato plastico si comporta come superficie di rimando a chi guarda. Il protagonista quindi è il visitatore, che contempla da un lato e dall'altro giace in questa tomba, dedicata alle figure più pure, piane o volumetriche, che vanno dalla bellezza del quadrato alla complessità della piramide»⁸³.

In questo periodo Scheggi stringe un rapporto di collaborazione con Vincenzo Agnetti (Milano, 1926 – 1981), già vicino al cenacolo di “Azimuth” (per cui scrive un articolo sul primo numero della rivista) e poi antesignano dell'arte concettuale, che in alcune occasioni declinerà in scala ambientale. Nel 1970 i due progettano insieme *Il Trono*, e nello stesso anno, Agnetti realizza anche un altro ambiente (*Campo praticabile*), questa volta in collaborazione con Gianni Colombo, allo studio Marconi di Milano. Quest'ultimo si presenta come un ambiente vuoto e buio che si trasforma percettivamente attraverso un sistema di quattordici flash a pavimento attivati manualmente dal pubblico per mezzo di interruttori. Agnetti lavora sullo spazio anche singolarmente come nel caso di *Apocalisse nel deserto* che presenta per “Vitalità del negativo”. Qui pagine in perspex con testi illeggibili sono sovrapposte, sigillate e posizionate al centro di una stanza con pavimento di sabbia e una parete nera su cui viene riportata in bianco una frase dell'*Apocalisse* di San Giovanni. A parte questi pochi esempi Agnetti, prima della sua prematura scomparsa, non tornerà mai ad affrontare direttamente la dimensione ambientale⁸⁴.

Tornando a Scheggi, sempre al 1970 risale un altro ambiente in laminato plastico (*Ondosa*) nonché alcuni progetti su carta, realizzati con l'architetto Mario Brunati: *Sette spazi recursivi autopunitivi per sette spazi neutri*. Qui, per la Zevi, la morte che lo colpirà pochi mesi dopo «è ossessivamente presente, in forma di geometria: alla sinuosità e dinamicità di *Intercamera plastica* subentrano impianti bloccati, simmetrici, claustrofobici, di eco illuminista; monumenti più che architetture»⁸⁵.

⁸³ L. M. BARBERO (a cura di), *Paolo Scheggi. Catalogue raisonné*, Skira, Milano, 2016, p. 104.

⁸⁴ Per un approfondimento completo sull'opera di Agnetti rimando a: M. MENEGUZZO (a cura di), *Agnetti: a cent'anni da adesso* [catalogo della mostra], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2017.

⁸⁵ A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, op. cit., p. 176.

5. Sperimentazioni romane: da Francesco Lo Savio a Mario Ceroli

Anche a Roma in quegli anni a cavallo del 1960 si cerca una fuoriuscita dall'informale. Ne sono testimonianza una serie di mostre in nuove gallerie private (La Tartaruga di Plinio De Martiis, La Salita di Gian Tomaso Liverani e L'Attico di Fabio Sargentini) che iniziano ad accogliere una nuova generazione di giovani artisti d'avanguardia. Gli scambi con Milano e il resto d'Europa sono molteplici, basti pensare alle due mostre del 1959 alla Galleria Appia Antica del poeta e critico Emilio Villa in cui espongono Manzoni, Castellani, Bonalumi e gli artisti del Gruppo Zero. Ma Roma ha anche un rapporto privilegiato con la scena artistica statunitense, e newyorchese in particolare, fin dagli anni Cinquanta, soprattutto attraverso la figura di Cy Twombly⁸⁶. La possibilità di vedere opere dell'avanguardia internazionale è fondamentale per il consolidarsi di queste nuove sperimentazioni artistiche romane. Non va dimenticato che, nello stesso periodo, Palma Bucarelli, in collaborazione con Maurizio Calvesi, organizza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna le mostre per l'assegnazione dei “premi d'incoraggiamento” per i giovani artisti. Si sviluppa, dunque, a Roma un nuovo clima d'apertura verso le più aggiornate novità artistiche incoraggiato dalle gallerie private, dalle istituzioni pubbliche, dai critici e, anche, dai collezionisti.

In pochi anni questa nuova generazione di artisti inizia a polarizzarsi intorno a due estetiche divergenti: da una parte il pop della cosiddetta Scuola di Piazza del Popolo (che vede protagonisti Mario Schifano, Franco Angeli, Tano Festa, Giosetta Fioroni, Sergio Lombardo, Renato Mambor e Cesari Tacchi) e dall'altra le ricerche di carattere programmato e “gestaltico” del Gruppo Uno (fondato nel 1962 da Giuseppe Uncini, Nicola Carrino, Gastone Biggi, Nato Frascà, Achille Pace e Pasquale Santoro), di cui parleremo più avanti.

Fra queste due polarità trova spazio l'attività autonoma e isolata di Francesco Lo Savio (Roma, 1935 – Marsiglia, Francia, 1963). Benché attivo nell'ambito della cosiddetta Scuola di Piazza del Popolo (è il fratello maggiore di Tano Festa⁸⁷), porta avanti, fino al suicidio a 28 anni, una ricerca molto personale che, seppur breve come quella dell'amico Scheggi (che aveva conosciuto a Roma nel 1959), risulta importantissima nell'ambito delle sperimentazioni artistiche ambientali. È lo stesso Lo Savio, in un volume del 1962 in cui raccoglie scritti e immagini relativi alla sua prima

⁸⁶ A proposito di questi scambi con gli Stati Uniti non va dimenticata l'importante mostra di Richard Serra a La Salita (maggio 1966) che influenzerà le prime opere di “arte povera” di Jannis Kounellis, nonché uno dei primi interventi di Land Art processuale presentati in Italia: la colata di asfalto lungo le pendici di una cava sulla Via Laurentina a Roma organizzata in occasione di una personale di Robert Smithson a L'Attico nel 1969.

⁸⁷ Cfr. M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Fratelli: Francesco Lo Savio e Tano Festa – l'essere e il niente, l'azzerramento e il monocromo; il silenzio*, in A. BONITO OLIVA (a cura di), *XLV Esposizione Internazionale d'Arte: la Biennale di Venezia. Punti Cardinali dell'arte*, Marsilio, Venezia, 1993.

produzione, a raccontare di come l'architettura moderna (soprattutto Walter Gropius e Le Corbusier) lo abbia influenzato fin dall'inizio della sua ricerca artistica: «nel '54 cominciai i miei studi sull'architettura contemporanea, europea e americana, sentendo precisi interessi per l'esperienza di Gropius relativa alla Bauhaus, nei suoi rapporti col movimento de Stijl e in particolare con l'opera di Mondrian. l'interesse di questa esperienza era soprattutto ideologico e sociale»⁸⁸. Si tratta, come afferma la Zevi, di «suggerimenti plurime, contraddittorie, tese a conciliare le ragioni assolute della forma con quelle ideologiche e sociali del progetto»⁸⁹, in un nuovo tentativo modernista di rigenerazione utopica al di là della rappresentazione.

Dopo i primi dipinti vicini al lessico informale, il suo percorso di evoluzione verso la dimensione ambientale inizia a prendere corpo nel 1959 con altri dipinti quasi monocromi che, però, portano già nel titolo la problematica *Spazio-Luce*. Successivamente, passando per la serie dei cosiddetti *Filtri* (superfici semitrasparenti impregnate di colore e protese in maniera impercettibile verso lo spazio), Lo Savio arriva ai *Metalli* del 1960. Queste sculture monocromatiche dalle forme astratte, realizzate attraverso le pieghe delle lastre, mettono in luce le affinità fra la scultura e l'architettura, entrambe interpretate in una chiave progettuale ed energetico-spirituale che si avvicina alle istanze delle avanguardie storiche. In esse, come spiega ancora lo stesso Lo Savio, «l'azione si esplica con un possibile riscontro specifico del fatto tridimensionale»⁹⁰. Per la loro particolare volumetria e articolazione superficiale i *Metalli* sembrano quasi anticipare alcune realizzazioni a dimensione ambientale del minimalismo, tanto è chiaro l'intento di mettere a fuoco lo scambio d'energia fra opera e spazio, fra superficie e ambiente circostante. Eppure, come spiega Francesco Poli, nel realizzare i suoi spazi “estetico-concettuali”, «ben diverse sono le sue ragioni poetiche rispetto a quelle degli americani»⁹¹. Neri, opachi e uniformi i *Metalli*, pur vincolati alla parete, guadagnano la terza dimensione grazie a piegature e curvature che “giocano” con la luce: sono spazi d'azione integrati nell'oggetto stesso in una «situazione d'equivalenza riflessivo-ambientale tra metallo-oggetto e spazio-architettura»⁹². Ma come si può spiegare questa rapida evoluzione? Un punto di svolta per lo sviluppo delle ricerche di Lo Savio è da trovare nella sua partecipazione alla già citata mostra “Monochrome Malerei”, organizzata da Udo Kultermann a Leverkusen nella primavera del 1960. Qui, in contatto con tutti i più importanti artisti europei che in quel momento lavoravano sulla pittura monocromatica (per l'Italia, come detto, erano presenti Fontana, Dorazio, Scarpitta, Castellani e Manzoni), Lo Savio trova conforto e slancio per radicalizzare la sua indagine

⁸⁸ F. LO SAVIO, *Spazio e Luce*, Einaudi, Torino, 1975, p. 3. Si tratta della riedizione, a cura di Germano Celant, di *Spazio-Luce: evoluzione di un'idea. Volume primo* (De Luca, Roma, 1962).

⁸⁹ A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, op. cit., p. 232.

⁹⁰ F. LO SAVIO, *Spazio e Luce*, op. cit. p. 4.

⁹¹ F. POLI, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, op. cit., p. 103.

⁹² F. LO SAVIO, *Spazio e Luce*, op. cit. p. 71.

concettuale sulla dialettica spazio-luce. Evoluzione diretta dei *Metalli* sono, dunque, le cosiddette *Articolazioni totali*, strutture di cemento attraversate da lastre di metallo curvate in cui «l'involucro realizza l'integrazione totale con lo spazio»⁹³. Queste realizzazioni si staccano dalla parete e invadono lo spazio, dimostrando un'ulteriore vicinanza alle questioni legate all'*industrial design* e all'architettura.

Attraverso un passaggio di scala, questi gusci uterini si evolvono in veri e propri progetti architettonici e urbanistici, purtroppo rimasti incompiuti per il suicidio dell'artista. Questa serie di progetti di cellule abitative (disposte a schiera in un organismo urbanistico) sono, come sottolinea Bruno Corà, «parte di un più ampio portfolio redatto da Lo Savio stesso e finalizzato alla pubblicazione di un secondo volume *Spazio-Luce* riservato propriamente all'architettura»⁹⁴. Fra questi progetti architettonici il più interessante è quello per un'abitazione civile, la *Maison au Soleil*, trasposizione architettonica del suo pensiero artistico, in cui l'involucro si apre attraverso forme curve aggregate liberamente. Di questa casa, da realizzare sull'isola di Panarea, rimangono solo dei progetti su carta e due modelli del 1962. Qui, lo spazio ideato nelle *Articolazioni totali* si fa architettura in una volumetria tondeggianti che gioca sulla contrapposizione fra concavità e convessità: questa dialettica, accentuata dall'utilizzo di un intonaco bianco, porta l'architettura a un radicale respiro spaziale-luminoso. Non sappiamo come avrebbe potuto evolversi il percorso artistico di Lo Savio ma, forse, possiamo intuirlo dal fatto che decida di suicidarsi gettandosi da un balcone dell'*Unité d'Habitation* di Le Corbusier a Marsiglia. Per la Zevi: «La scelta di uno scenario così simbolico può forse leggersi come sconfitta delle possibilità consolatorie della geometria, della ragione, del progetto»⁹⁵.

Già nel 1965 la “scuola romana” subisce una virata per l'irrompere sulla scena di Pino Pascali (Bari, 1935 – Roma, 1968) e Mario Ceroli (Castel Frentano, Chieti, 1938), le cui loro opere “scultoree” si protendono nello spazio con una chiara volontà scenografica, declinata in due maniere differenti. Pascali lavora in maniera oggettuale e ironica, come in *32 mq di mare circa*, presentato nel 1967 a Foligno per “Lo spazio dell'immagine”: una serie di vasche di zinco poggiate a terra una accanto all'altra e riempite d'acqua colorata all'anilina con toni degradanti⁹⁶. Simile attitudine ironica è rintracciabile anche nei lavori “scultorei” che Aldo Mondino (Torino, 1938-2005) presenta negli stessi anni a Torino (si veda, ad esempio, *Torre di Torrione* del 1968)⁹⁷. Mentre per quanto riguarda

⁹³ *Ivi*, p. 119.

⁹⁴ B. CORÀ (a cura di), *Lo Savio* [catalogo della mostra], Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, 2004, p. 29.

⁹⁵ A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, op. cit., p. 234.

⁹⁶ Per un approfondimento rimando a: M. TONELLI (a cura di), *Pino Pascali. Catalogo generale delle sculture 1964-1968*, De Luca, Roma, 2011.

⁹⁷ Nonostante la sua principale attività di pittore, Mondino realizzerà negli anni varie sculture ambientali utilizzando il cibo come “materiale costruttivo”. Cfr. A. MONDINO (a cura di), *Aldo Mondino. Catalogo generale, vol. 1*,

la dialettica fra mondo naturale e mondo artificiale, il parallelo è da ricercare nelle strutture in metacrilato colorato di Gino Marotta (Campobasso, 1935 – Roma, 2012), artista vicino all'estetica Pop che della mostra di Foligno è l'ideatore⁹⁸.

Ceroli lavora, invece, in maniera figurativa e secca, come in *Cassa Sistina* del 1966: una capanna di legno, arredata all'interno con *silhouette* ribaltabili di nudi maschili e femminili, che è definita dalla Zevi «una complessa macchina spazio-architettonica che cattura lo spettatore al punto da rendere ardua l'uscita, celata tra due personaggi-stipite»⁹⁹. Una simile idea di impedimento spaziale la troviamo anche in due opere del 1967: *Gabbia*, una vera e propria architettura in legno e rete metallica esposta in “Lo spazio dell'immagine”, e *Sala Ipostila*, una selva di nove tronchi di colonne in legno disposti su una piattaforma praticabile. Per il “Teatro delle mostre” dell'anno successivo Ceroli presenta *Dal caldo al freddo*, un percorso di porte in legno all'interno di uno stucco che si conclude con una parete di ghiaccio¹⁰⁰.

Per la loro radicale messa in discussione della scultura tradizionale, sia Pascali che Ceroli saranno accomunati agli esordi dell'Arte Povera, ma senza entrare a far parte ufficialmente del gruppo: Pascali morì pochi mesi dopo per un incidente in motocicletta, mentre Ceroli proseguirà un percorso autonomo, portando avanti una poetica personale dove l'uso del legno povero e grezzo è funzionale alla realizzazione figurativa dell'opera e non si carica di nessuna attitudine materica, come in Burri. Comunque sia, in entrambi compare la chiara volontà di uscire dalla dimensione coercitiva dell'opera tradizionale per entrare in relazione con lo spazio, modalità che caratterizzerà tutta la nuova generazione di artisti che esploderà nella seconda metà degli anni Sessanta.

6. Arte programmata e cinetica dei primi anni Sessanta

Nei primi anni Sessanta l'interesse verso l'arte ambientale si sviluppa anche nell'ambito di quelli che saranno i principali gruppi italiani di tendenza ottico-cinetica, definita anche arte programmata. Concependo lo spazio in termini oggettuali (ma non statici) e coinvolgendo attivamente lo

Umberto Allemandi & C., Torino, 2017.

⁹⁸ Marotta, insieme a Castellani, sarà anche l'ideatore di una mostra diffusa intitolata “Nuovo paesaggio”, da organizzare nell'ambito della Triennale di Milano del 1968. La mostra, annullata per l'occupazione della Triennale, prevedeva trentacinque interventi ambientali di altrettanti artisti da allestire in diversi luoghi all'aperto disseminati sull'intera penisola italiana. È di questo ambizioso progetto che sta parlando Eliseo Mattiacci nella citazione inserita all'inizio della tesi. Per un approfondimento sull'opera di Marotta rimando a: L. M. BARBERO (a cura di), *Gino Marotta* [catalogo della mostra], Christian Maretti, Cesena, 2009.

⁹⁹ A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, op. cit., p. 273.

¹⁰⁰ Per un approfondimento sull'opera di Ceroli rimando a: M. CALVESI, C. TERENCEZI (a cura di), *Mario Ceroli* [catalogo della mostra], Giunti, Firenze, 2007.

spettatore, le costruzioni ambientali degli artisti vicini a queste tendenze rappresentano probabilmente uno degli aspetti più innovativi delle sperimentazioni dell'arte programmata che, operanti su più fronti fra esiti da astrazione geometrico-concretista, meccanismi reali e cinetismi virtuali, sono interpretabili come una sorta di reazione europea alla crisi della pittura informale e dell'espressionismo astratto statunitense, in particolare.

Fra i protagonisti di questa “nuova tendenza”¹⁰¹ c'è il già citato Gruppo Zero di Düsseldorf, nato nel 1957, e il Gruppo MOTUS di Parigi, che nel 1960 si trasforma nel Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), annoverando al suo interno tutta una serie di artisti sudamericani (come Julio Le Parc, Horacio García Rossi e Hugo Rodolfo Demarco) emigrati a Parigi al pari di Jesús Rafael Soto. Questi artisti, animati da spirito di gruppo, si radicalizzano verso il versante razionale, progettuale e tecnologico dell'istanza anti-informale, lavorando, come spiega Gianni Contessi, «in nome di poetiche, teorie, tesi, valori non necessariamente univoci, ma tutti accomunati dalla volontà di investigare, senza troppe mediazioni, le ragioni oggettive del guardare, del vedere, del percepire, dell'illuminare, dell'ingannare otticamente e del creare opere, per così dire, “aperte” (si ricordi, a questo proposito, il noto saggio di Umberto Eco, intitolato appunto *Opera aperta*, del 1962), tali cioè da imporre un comportamento integrativo e attivo da parte dello spettatore»¹⁰². Le loro sperimentazioni sono ricollegabili storicamente alle premesse di alcune delle avanguardie fra le due guerre mondiali (si veda, ad esempio, il *Modulatore di luce e spazio* dell'ungherese László Moholy-Nagy del 1933) e, nella realizzazione di ambienti immersivi, si può notare anche l'influenza del *Padiglione Philips*, un'architettura multimediale interpretabile come una sorta di opera d'arte totale realizzata da Le Corbusier e dall'ingegnere-musicista Jannis Xenakis all'Expo di Bruxelles del 1958.

Fra il 1959 e il 1960 anche in Italia si radicano questo tipo di ricerche aspiranti a un'arte tecnologica, di gruppo, fredda e oggettuale. Nel 1959 si costituisce a Milano il Gruppo T (dove T sta per tempo), formato da giovani artisti dell'Accademia di Belle Arti di Brera: Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi e, dal 1960, Grazia Varisco. I loro riferimenti sono Fontana, Manzoni, Castellani, ma anche Bruno Munari con le sue *Macchine inutili*¹⁰³. Insieme ai colleghi padovani del Gruppo N sono subito ospitati in mostre organizzate dalla galleria Azimut,

¹⁰¹ “Nove Tendencije” è titolo della prima di una serie di mostre itineranti, ospitata alla Galerija Suvremene Umjetnosti di Zagabria nel 1961, organizzate per dare una mappatura ampia dell'universo plurale delle nuove ricerche europee sull'arte programmata.

¹⁰² G. CONTESSI, *Arte programmata*, in F. POLI (a cura di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, op. cit., pp. 46-69, p. 52.

¹⁰³ Si tratta di sculture cinetiche che si modificano al variare dei fattori ambientali, simbolo del carattere interdisciplinare della ricerca di Munari. L'artista/designer vi lavora fin dai primi anni Trenta, quando è vicino al cenacolo astrattista del Milione, sviluppando con queste opere leggere e ironiche alcuni concetti sul movimento di ascendenza futurista. La sua partecipazione alle vicende del MAC e il suo successivo appoggio all'arte programmata dimostrano la sua volontà di attraversare in modo autonomo e creativo le principali tendenze artistiche del Novecento. Per un approfondimento completo sulla sua opera rimando a: B. FINESSI (a cura di), *Bruno Munari* [catalogo della mostra], Cosmit, Milano, 1999.

ma stranamente sono assenti sulle pagine della rivista “Azimuth”. Il gruppo si fa conoscere grazie a una serie di 14 mostre, intitolate “Miriorama”, ospitate prima alla galleria Pater di Milano e poi in gallerie di altre città italiane (come alla galleria La Salita di Roma) fra il 1960 e il 1962, in cui spesso espongono opere ambientali elaborate collettivamente per entrare in stretta relazione con il pubblico. Nella prima di queste mostre Boriani e Colombo espongono *Grande oggetto pneumatico, ambiente a volume variabile*, un insieme di sei elementi tubolari in polietilene trasparente che si gonfiano e si sgonfiano grazie a una cellula fotoelettrica collegata a un compressore. L'ingombro variabile dei tubi struttura lo spazio che li accoglie in maniera differente a seconda della fase di espansione o di restringimento, influenzando la fruizione dei visitatori. Già in quest'opera vediamo come lo spettatore sia coinvolto, come “agente di movimento”, in un'interattività ludica: nelle successive costruzioni d'ambiente del gruppo sarà proprio il gioco a fare da ponte fra il versante conoscitivo e quello estetico dell'esperienza¹⁰⁴. Anche se il Gruppo T formalmente non si è mai sciolto, già alla metà degli anni Sessanta i vari esponenti si erano separati per seguire percorsi individuali, in cui porteranno avanti poetiche in cui restano chiare le influenze di quei primi anni di sperimentazione comune.

Fra questi artisti il più importante per lo sviluppo dell'arte ambientale è Gianni Colombo (Milano, 1937 – Melzo, Milano, 1993), fratello minore del già citato Joe¹⁰⁵, capace di costruire situazioni spaziali architettoniche paradossali e destabilizzanti da valutare in un'ambito d'importanza internazionale: «Partire dai dati della geometria per costruire fenomenologie del mutamento, del divenire, della pulsazione, dell'instabilità. Per proiettare più tardi tutto questo nella dimensione di un'arte ambientale non meno significativa di quella prodotta dagli artisti californiani, anche se diversamente orientata. Per ribadire, ancora una volta, l'importanza dell'apporto europeo, e segnatamente italiano alle neoavanguardie del dopoguerra»¹⁰⁶. Già a partire da uno dei suoi primi lavori, la *Struttura pulsante* in “mattoni” di polistirolo (1959), è evidente, come sottolinea Poli, «l'insofferenza per i limiti dell'opera-oggetto e l'interesse per lo spazio architettonico e per i suoi elementi costruttivi primari»¹⁰⁷. Nella lunga serie di ambienti praticabili realizzati da Colombo c'è la volontà di andare oltre il quadro e oltre l'oggetto come risulta chiaro nel famoso *Spazio elastico* del 1967 (presentato a Graz in occasione della mostra “Trigon '67”), in cui lo spazio si configura come un vuoto scuro con luce ultravioletta delimitato da fili elastici fluorescenti che, per effetto di quattro motorini elettrici, si flettono e si torcono secondo una combinatoria progressiva. L'uso della

¹⁰⁴ Per un approfondimento specifico: M. MARGOZZI, L. MELONI, F. LARDERA (a cura di), *Gli ambienti del Gruppo T. Le origini dell'arte interattiva* [catalogo della mostra], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2006.

¹⁰⁵ Cfr. V. FAGONE (a cura di), *I Colombo. Joe Colombo, 1930 - 1971, Gianni Colombo, 1937 - 1993* [catalogo della mostra], Mazzotta, Milano, 1995.

¹⁰⁶ G. CONTESSI, *Arte programmata*, op. cit., p. 59.

¹⁰⁷ F. POLI, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, op. cit., p. 64.

tecnologia è sempre finalizzato a influenzare il comportamento dello spettatore, come in *After Structure* (1964-67), ambiente presentato da Colombo per la mostra “Lo spazio dell'immagine” a Foligno. In questo caso si tratta di un ambiente immersivo a percorso permutabile, in cui pareti e soffitti sono coperti da un sistema regolare di linee di colore rosso, verde e blu che sono percepite in maniera discontinua grazie a un programma di flash con luci degli stessi tre colori. In questo modo si crea un processo di stratificazione retinica di immagini complementari che genera instabilità dimensionale, sbalzando lo spettatore oltre i criteri euclidei e prospettici, poiché «una matrice formale semplice come il reticolo geometrico è contraddetta dal ritmo frenetico della sua variazione»¹⁰⁸. Negli anni Settanta e Ottanta Colombo lavora su delle vere e proprie strutture architettoniche abitabili (*Topoestesia*, *Bariestesia* e *Cacogoniometrie*) che non hanno più nulla a che fare con l'arte programmata e in cui lo spazio interno è scandito da vertigini e disarmonie che coinvolgono in modo straniante la percezione sensoriale dello spettatore, come è possibile notare fin dalla *Topoestesia* realizzata per “Vitalità del negativo” nel 1970. Se nei suoi primi ambienti lo spettatore subiva gli effetti del movimento programmato, ora diventa lui stesso protagonista delle strutture progettate su quegli effetti, come spiega Quinz: «L'esperienza dello spettatore, che già si poneva come fulcro della poetica programmata, cambia segno: dal terreno della percezione visiva si estende a quello del *comportamento*. Il programma non struttura più semplici accadimenti formali, come la variazione di pattern visivi o il movimento di elementi mobili [...], ma si configura come una sceneggiatura delle posture e delle azioni dello spettatore all'interno di uno spazio dato»¹⁰⁹. In altre parole, lo spettatore non è più solo parte di un ambiente, ma diventa il partecipante di un'azione.

Fra gli ambienti di Giovanni Anceschi (Milano, 1936) troviamo *Ambiente a shock luminosi* (realizzato per la mostra “Nouvelle Tendance” del 1964 a Parigi) costituito da due corridoi accostati, completamente bianchi, che vengono illuminati da due fonti luminose molto forti disposte al di sopra del velario traslucido che fa da soffitto alla struttura. Le luci sono collegate a due timer programmati secondo due ritmi leggermente sfasati che le accendono e spengono ritmicamente. Anceschi lavora ancora su ambienti immersivi caratterizzati da luci programmate, ma aggiungendo la variabile del colore, come in *Ambiente per un test di estetica sperimentale* (presentato a Zagabria per “Nova Tendencija 3” del 1965), firmato insieme a Boriani.

Di Davide Boriani (Milano, 1936) sono famosi alcuni ambienti immersivi interattivi come *Spazio + linee luce + spettatori* (“Nouvelle Tendance”, 1964) e la serie delle *Camere stroboscopiche*, caratterizzate da superfici interne speculari rotabili e pavimenti a strisce colorate

¹⁰⁸ A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, op. cit., p. 205.

¹⁰⁹ E. QUINZ, *Il cerchio invisibile*, op. cit., p. 23.

con sensori che, attraverso il camminare degli spettatori, attivano proiettori stroboscopici. Una delle più famose è quella presentata nel 1967 per “Lo spazio dell'immagine” (*Camera stroboscopica multidimensionale*), in cui per i nove proiettori a fasci di luce pulsante rossa e verde erano programmate 46 combinazioni di accensione diverse, in un continuo effetto di scomposizione percettiva deformante.

Nella stessa mostra di Foligno Gabriele De Vecchi (Milano, 1938), in collaborazione con Colombo, presenta *Ambiente a strutturazione virtuale*, una situazione abitabile programmata strutturata su un percorso a piani inclinati con zone tattili e fenomeni luminosi tra loro interferenti. Anche negli anni Settanta, Boriani e De Vecchi continuano a realizzare ambienti, che firmano insieme e in cui è centrale l'utilizzo della luce e del colore (*Ambiente cronostatico*, 1974). Ma in altre realizzazioni, come *Camera distorta abitabile* (1970), realizzata per la mostra “Vitalità del negativo” a Roma, l'effetto di straniamento è attivato da un principio di anamorfosi tridimensionale, tale che osservando l'ambiente da un determinato punto di vista viene percepito come una normale stanza a pianta rettangolare, ma percorrendolo se ne scoprono la forma e le dimensioni reali.

Anche Grazia Varisco (Milano, 1937) arriverà a confrontarsi con la dimensione ambientale, come in *Dilatazione spaziotemporale di un percorso*, presentato alla Galleria Schwarz di Milano nel 1969, in cui fasci di luce luminosi investono alternativamente uno spazio con pareti sghembe. Il titolo di quest'opera è lo stesso dell'intervento proposto un mese prima nel centro di Como per “Campo urbano”, di cui parleremo in seguito. La Varisco tornerà ancora a lavorare con le tre dimensioni negli anni Ottanta con la serie di strutture in ferro intitolate *Gnomone*.

Tornando al 1959, sempre in questo anno viene fondato a Padova da alcuni studenti di architettura dell'Istituto Universitario di Architettura (IUAV) di Venezia, tra cui Alberto Biasi, Manfredo Massironi e Gaetano Pesce, il Gruppo EnneA. Il nome completo in greco significa “nove”, come il numero dei membri del gruppo, ma era scomposto in “enne” (concetto numerico indefinito) e “A” (iniziale della parola Architetti). Nel 1960 il gruppo cambia nome in Gruppo N con le aggregazioni di Ennio Chiggio, Toni Costa e Edoardo Landi. Insieme al Gruppo T, i membri del Gruppo N saranno i maggiori animatori dell'arte programmata in Italia, ma con toni politicamente più eversivi e dissacranti rispetto ai loro colleghi milanesi¹¹⁰. Anche le loro sono realizzazioni percettivamente dinamiche in cui si utilizzano materiali extra-pittorici per un coinvolgimento diretto dello spettatore, ma rispetto alle opere del Gruppo T si distinguono per alcune suggestioni dadaiste e una contestazione radicale del sistema dell'arte. Nel manifesto programmatico che il gruppo scrive in occasione del XII Premio Lissone, organizzato da Guido Le

¹¹⁰ Per un approfondimento rimando a: V. W. FEIERABEND (a cura di), *Gruppo N, oltre la pittura, oltre la scultura, l'arte programmata*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2009.

Noci, dichiarano che «non possono esistere separazioni fra architettura, pittura, scultura e prodotto industriale» ma predicano, contro la logica del mercato, anonimato e ricerca di gruppo¹¹¹. Tutti i membri resteranno fedeli a questi principi iniziali anche dopo lo scioglimento del gruppo, sancito definitivamente nel 1966, e alcuni svilupperanno le proprie ricerche individuali anche su scala ambientale.

Alberto Biasi (Padova, 1937) realizza un ambiente sia per “Lo spazio dell'immagine” nel 1967 (*Spazio-oggetto Ellebi*) che per “Vitalità del negativo” nel 1970 (*Grande tuffo nell'arcobaleno*). L'ambiente per la mostra di Foligno è caratterizzato dall'utilizzo di colori fluorescenti e luce di Wood, quello per la mostra di Roma da prismi triangolari rotanti e fasci di luce intermittente.

Anche Ennio Chiggio (Napoli, 1938), Toni Costa (Padova, 1935), Edoardo Landi (San Felice sul Panaro, Modena, 1937) e Manfredo Massironi (Padova, 1937 – 2011) presentano insieme un'opera per “Lo spazio dell'immagine” (*Ambiente struttura S. C. S. C. I*), formata da due telai semicircolari in legno che circondano una sfera sospesa costituita da tubi in PVC colorati appesi al soffitto, in cui il pubblico era invitato a passare, deformandola. Chiggio e Massironi firmano insieme altri progetti ambientali come *Into Soff* (1968-1971), struttura attraversabile realizzata con elementi in poliuretano. Del solo Manfredo Massironi è invece *Negativo*, ambiente realizzato per la V Biennale di Parigi del 1967. Si tratta di uno spazio attraversabile delimitato da quinte in alluminio che all'esterno è percepito come vuoto sferico, ma «quando però l'osservatore lo attraversa o vi sosta, la sfera virtuale si dissolve e le componenti dell'involucro sono colte come parti separate non riconducibili a unità»¹¹². Come Biasi, anche Massironi partecipa a “Vitalità del negativo” nel 1970, riproponendo la struttura-ambiente di Foligno.

Nel maggio 1962 a Milano, presso il negozio Olivetti, il Gruppo T e il Gruppo N partecipano alla mostra “Arte programmata, arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta”, promossa da Olivetti su iniziativa di Bruno Munari e accompagnata da un testo di Umberto Eco. Si tratta di una delle prime mostre d'arte programmata fuori dai circuiti espositivi tradizionali, e già dalla scelta del luogo si comprende sia la voglia di raggiungere un pubblico più vasto che la volontà d'intessere un rapporto organico fra arte e industria, attraverso un'azienda di punta come l'Olivetti, da sempre impegnata a coniugare la programmazione aziendale con quella culturale. Munari aveva già sperimentato, due anni prima, un formato simile organizzando, nel negozio Danese, la mostra collettiva “Opere d'arte animate e moltiplicate”, a cui avevano partecipato grandi nomi internazionali come Duchamp, Man Ray e Jean Tinguely. Ma la mostra del 1962 è più importante perché il testo di presentazione scritto

¹¹¹ Il manifesto è pubblicato in G. C. ARGAN, U. APOLLONIO, P. RESTANY (a cura di), *XII Premio Lissonne* [catalogo della mostra], Lissonne, 1961. Poi, in versione anastatica in I. MUSSA, *Il Gruppo enne. La situazione dei gruppi in Europa negli anni 60*, Bulzoni, Roma, 1976, p. 300.

¹¹² A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, op. cit., p. 203.

da Eco, che nello stesso anno aveva pubblicato *Opera Aperta*, dà legittimità artistica e filosofica a opere implicanti fattori tecnologici con cui programmare un “campo di accadimenti” dove possano verificarsi processi casuali¹¹³. I precedenti interventi critici etichettavano genericamente questo tipo di opere come recuperi del futurismo e di dada, ma Eco apre la dialettica fra programmazione e caso, fra pianificazione e azzardo, e, come afferma la Zevi, «coglie a pieno il senso dell'arte cinetica: accettazione dei processi produttivi con la fiducia nella loro valenza progressista e riformista. La contingenza storica è del resto unica: la coesistenza pacifica sposa il *boom* economico; industriali, sindacati, politici sono convinti che lo sviluppo economico comporti inevitabilmente il benessere sociale»¹¹⁴. Sull'onda di questo evento (che fu successivamente ospitato negli altri negozi Olivetti di Venezia, Roma, Londra e Parigi) l'arte programmata vive una stagione particolarmente felice, testimoniata dal successo riscosso dalla sezione “Tendenze costruttive e gestaltiche” alla IV Biennale di San Marino del 1963, diretta da Giulio Carlo Argan e intitolata “Oltre l'Informale”. L'arte programmata viene considerata uno dei “fenomeni più interessanti dell'arte contemporanea” (tanto che il Gruppo N e il Gruppo Zero vincono il primo premio *ex aequo*) riletto da Argan nell'ambito della metodologia della visione alla luce delle teorie della psicologia della Gestalt¹¹⁵.

Questa forte attenzione da parte della critica più aggiornata sarebbe culminata con il riconoscimento delle istituzioni ufficiali (Gran Premio della Biennale di Venezia del 1968 a Gianni Colombo), proprio quando il sogno del *boom* economico s'infrangerà, decretando la fine dell'utopia di una società intesa come *corpus* unitario. Quando Colombo vince il premio molti gruppi si erano già sciolti, lasciando spazio a percorsi individuali che oltre all'opzione produttiva, si orientarono verso una contestazione dei canali informativi e distributivi della società. Comunque sia, l'importanza di queste ricerche per l'ambiente artistico milanese è testimoniata, ad esempio, dalla nascita nel 1964 del Gruppo MID (Mutamento Immagine Dimensione), formato da Antonio Barrese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca e Alberto Marangoni. Il gruppo è più orientato a operare sul fronte della comunicazione visiva, organizzando le informazioni visive con metodi meccanici derivati dal disegno industriale, e si farà conoscere soprattutto per le sue sequenze d'immagini stroboscopiche, a volte declinate in costruzioni ambientali come in *Ambiente stroboscopico programmato* presentato per “Lo spazio dell'immagine” nel 1967.

Ma l'influenza dell'arte programmata e cinetica non si ferma alla sola Milano (o al nord Italia, più

¹¹³ U. ECO, A. LUCINI, B. MUNARI (a cura di), *Arte programmata, arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta* [catalogo della mostra], Lucini, Milano, 1962.

¹¹⁴ A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, op. cit., p. 190.

¹¹⁵ *Oltre l'Informale. IV Biennale Internazionale d'Arte di San Marino* [catalogo della mostra], San Marino, 1963, p. 71. Argan conferma la sua posizione anche al *XII Convegno Internazionale di artisti, critici e studiosi d'arte* di Verucchio (Rimini) nel settembre dello stesso anno.

in generale). Nel 1962 viene fondato a Roma il Gruppo Uno che risente anche della favorevole accoglienza che Argan aveva riservato alle ricerche programmate: alla già citata Biennale di San Marino del 1963 il gruppo romano vince, infatti, il secondo premio. Al Gruppo Uno aderiscono Giuseppe Uncini, Nicola Carrino, Gastone Biggi, Nato Frascà, Achille Pace e Pasquale Santoro (gli ultimi due già nel 1964 lasciano il gruppo, che si scioglierà definitivamente nel 1967)¹¹⁶. Fra le ricerche “gestaltiche” di questi artisti, che a differenza di quelle degli altri gruppi coevi rifuggono i congegni meccanici, si svilupperanno in dimensione ambientale quelle materico-oggettuali di Uncini e Carrino, mentre gli altri membri del gruppo rimarranno legati a interessi ottico-percettivi.

Giuseppe Uncini (Fabriano, Ancona, 1929 – Trevi, Perugia, 2008) già alla fine degli anni Cinquanta aveva iniziato la sua ricerca plastico-scultorea sui *Cementarmati*, “oggetti” in cemento armato che, pur nel loro rigore, sembrano essere più frutto di un processo d'analisi materica che di un vero e proprio progetto programmato. Nel 1966 presenta alla Biennale di Venezia la sua *Strutturaspazio n. 16*, in cui reticoli di ferro invadono lo spazio come diaframmi trasparenti, i quali sfoceranno negli anni successivi in vere e proprie costruzioni ambientali come in *Ambiente con tavolo e sedie* del 1967. Il ferro e il cemento lo accompagnano per tutta la sua carriera, dibattendosi fra parete e spazio, come negli *Spazi di ferro*, su cui lavora dalla fine degli anni Ottanta. In queste costruzioni, che combinano quinte di cemento con intrecci fittissimi di ferro, s'intravede già la possibilità che le sue sculture possano approdare alla scala architettonica-monumentale, come avviene con la *Porta del Sole* (in due versioni: una a Gibellina, l'altra a Roma)¹¹⁷.

Le ricerche plastico-costruttive che Nicola Carrino (Taranto, 1932 – Roma, 2018) aveva iniziato con il Gruppo Uno si faranno più complesse con il passare dei decenni, integrando scultura e progetto. Tutta la sua ricerca su opere plastiche in ferro e acciaio è divisa in serie ben precise: prima, dal 1963, i cosiddetti *Costruttivi*, poi, dal 1969, *Ricostruttivi* e *Decostruttivi*. Il lavoro oscilla tra superficie e spazio, fino a sfociare, a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, in progetti spaziali realizzati sia all'interno di spazi espositivi canonici che integrati nello spazio pubblico di determinate realtà urbanistiche (*Costruttivo Progetto Mestre* del 2000) o nel paesaggio naturale (*Costruttivo AKRAI* a Palazzolo Acreide, Siracusa, del 1998). Secondo Corà, questa concezione particolare della scultura «assume una valenza destabilizzante nel momento in cui Carrino annette al processo plastico, assieme all'atto costruttivo (Costruzione, Distruzione), quello decostruttivo e infine ricostruttivo poiché diviene evidente che ognuno di essi non ha valenze impermutabili ma

¹¹⁶ Il primo incontro fra tutti i membri del gruppo ci fu in occasione della cerimonia per l'assegnazione dei “Premi acquisto” al Premio Termoli (agosto 1962), nella cui giuria figuravano Argan, la Bucarelli, Nello Ponente e Filiberto Menna. Cfr. L. CAMEL, P. FERRI (a cura di), *Gruppo Uno 1962-1967. Gastone Biggi, Nicola Carrino, Nato Frascà, Achille Pace, Pasquale Santoro, Giuseppe Uncini* [catalogo della mostra], Joyce & Co., Roma, 1998.

¹¹⁷ Per un approfondimento specifico rimando a: B. CORÀ (a cura di), *Giuseppe Uncini: catalogo ragionato*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2007.

puramente epistemologiche ed ermeneutiche, sia nel confronto con l'ambiente circostante o privato, sia nei riguardi di quello più ampio e politico dell'entità urbana e del sociale che essa esprime»¹¹⁸.

Anche alcune opere del designer Enzo Mari (Cerano, Novara, 1932) possono essere accomunate alle ricerche dell'arte programmata sulla visualità strutturata. Nel 1962 Mari partecipa alla già citata mostra al Negozio Olivetti, ma il suo percorso poliedrico e multidisciplinare sembra più affine a quello di Munari che a quello dei gruppi che si occupano esclusivamente di arte programmata. La sua idea di progetto creativo assume un chiaro intento politico: «Proprio perché punta alla consapevolezza del fruitore, la creatività è per Mari sovversiva, invisibile al potere, cioè alla committenza, che vede nell'utente un semplice consumatore passivo»¹¹⁹. Per quanto riguarda lo sviluppo dell'arte ambientale in Italia il suo apporto fondamentale viene da alcuni progetti della prima metà degli anni Sessanta: strutture programmate e dinamiche, realizzate in alluminio anodizzato o in cloruro di polivinile, che innescano un'esperienza visiva complessa e mutevole. Con *The big stone game* del 1968, Mari parte dall'andamento modulare delle sue *Strutture* per dilatarlo su scala ambientale in relazione allo spazio pubblico. Si tratta, infatti, di un campo giochi per bambini, realizzato a Carrara in occasione della III Mostra del Marmo, composto da otto lastre di travertino e pavimentato con lastre di ardesia. La struttura architettonica è metaforicamente “bloccata” nella pietra ma viene poi messa in movimento dall'elemento casuale e non programmabile dei possibili usi e attraversamenti. In questa sorta di recinto sacro i bambini possono indagare il gioco in rapporto con lo spazio, organizzando liberamente il proprio habitat, costruendo di volta in volta relazioni spaziali inedite¹²⁰.

Guidata dai principi della logica e della razionalità è anche l'opera di Getulio Alviani (Udine, 1939 – Milano, 2018) che, su invito di Biasi, partecipa alla seconda stazione di “Arte programmata, arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta” al negozio Olivetti di Venezia. Già dalla metà degli anni Sessanta Alviani svilupperà in direzione ambientale una parte della sua ricerca sulle *Superfici a testura vibratile*. Si tratta di lastre di acciaio o alluminio (quadrato o rotonde) che mutano a seconda del tipo di fresatura applicata alla superficie, dell'incidenza della luce e dell'angolazione visiva. I singoli moduli sono poi strutturati in composizioni regolari che possono anche occupare lo spazio in maniera tridimensionale. Fra le prime opere di questo tipo possiamo citare *Cubo a testura grafica* del 1964-69, un ambiente foderato di superfici vibratili. Dal 1967 Alviani realizza una serie di pavimenti praticabili con moduli in acciaio inox specchiante, di cui uno (*Rilievo a riflessione con incidenza ortogonale*) sarà poi esposto nella mostra “Vitalità del negativo” del 1970 a Roma. La

¹¹⁸ B. CORÀ (a cura di), *Nicola Carrino. Progetto Camusac. Reconstructing City. Iron. Stainless Steel. Costruttivi. Decostruttivi. Ricostruttivi. 1959. 2016* [catalogo della mostra], Magonza, Arezzo, 2016, p. 34

¹¹⁹ A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, op. cit., p. 194.

¹²⁰ È lo stesso Mari a sottolineare la “sacralità” di questo spazio in una serie di appunti pubblicati in A. C. QUINTAVALLE, *Enzo Mari*, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Parma, 1983, pp. 209-211.

Zevi considera questi pavimenti agli antipodi rispetto alla certezza formale dei coevi pavimenti del minimalista Carl Andre: «Camminare su una superficie variabile, specchiandosi nella propria immagine fratta, crea squilibrio e disorientamento; la semplicità e accertabilità della matrice formale generano un effetto ottico e cinestetico oltremodo complesso»¹²¹. Sempre nel 1967 Alviani realizza un intervento ambientale per “Lo spazio dell'immagine” a Foligno (*Interrelazione speculare curva*, che nel catalogo della mostra compare con il titolo *Interpretazione speculare*): al centro di un contenitore cilindrico bianco, illuminato uniformemente dall'alto, sono collocati sette semicilindri di alluminio speculare rotabili intorno al loro asse in quanto ancorati a pavimento e soffitto. Questa complessità cinetica, che abroga ogni certezza percettiva, è aumentata in *Interrelazione cromospeculare* del 1969, in cui le quattro pareti dello spazio sono dipinte con colori diversi (rosso, blu, giallo e nero: un omaggio a Mondrian) e al centro dell'ambiente ci sono nove elementi specchianti ad angolo retto, ruotanti intorno a perni posti a soffitto e pavimento, che consentono allo spettatore di mutare l'assetto dell'opera, complicando la relazione fra la realtà e il suo riflesso.

Legata all'utilizzo del metallo riflettente è anche l'opera scultorea di Attilio Pierelli (Sasso di Serra San Quirico, Ancona, 1924 – Roma, 2013) in cui la deformazione di lastre di acciaio inox serve a modulare effetti iperspaziali e quadridimensionali che possono essere declinati in dimensione ambientale, come nel caso di *Ipercilindro* del 1975¹²².

Va infine citata l'enigmatica figura di Carlo Alfano (Napoli, 1932-1990), più interessata alla filosofia che non alla tecnologia. Eppure, con le sue strutture ambientali ritmiche e disorientanti degli anni Sessanta, come quella presentata nel 1969 alla VIII Biennale d'arte di San Benedetto del Tronto nel Palazzo Scolastico Gabrielli (*Tempi di un percorso circolare*), può essere accomunato alle tendenze cinetiche e programmate, seppur con un approccio che rimarrà sempre molto personale¹²³.

7. Lo snodo del 1968

Lo slancio utopico di trasformazione sociale attraverso il progresso tecnico-scientifico si affievolisce già alla metà degli anni Sessanta e deflagra a contatto con le nuove istanze di cambiamento politico che anticipano il Sessantotto. Da questo snodo cruciale l'arte e l'architettura

¹²¹ A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, op. cit., p. 197.

¹²² Cfr. M. JORAY, G. ARCIDIACONO, A. PIERELLI, *Attilio Pierelli*, Editions du Griffon, Neuchâtel, 1983.

¹²³ Per un approfondimento completo sull'opera di Alfano rimando a: D. ISAIA, G. MARANIELLO (a cura di), *Carlo Alfano: soggetto spazio soggetto* [catalogo della mostra], MART, Rovereto (TN), 2017.

d'avanguardia ne escono profondamente trasformate: il dibattito si amplia, passando dalla revisione estetica della modernità alla critica più radicale della società occidentale. Come spiega la Detheridge: «L'aspetto che meglio caratterizza l'arte italiana tra gli anni '60 e '70 è il tentativo di decostruire le proprie certezze attraverso un disorientamento cercato e voluto, un'apertura a nuovi orizzonti percettivi e di senso. L'intento è di invadere lo spazio dello spettatore, coinvolgerlo, volente o nolente, in uno spazio comune nel quale ci si immerge con il corpo e con la mente»¹²⁴. La misura del corpo nell'ambiente diventa modalità di narrazione di vita, scrittura di esistenza, che implica un'attenzione alla sfera politica e sociale secondo specificazioni che mancavano nelle pratiche dei primi anni Sessanta¹²⁵.

Già dal 1964, anno dell'affermazione di Robert Rauschenberg alla Biennale di Venezia, la supremazia dell'estetica di massa del pop statunitense sembra essere messa in discussione da una serie di artisti italiani che troveranno nel giovane Germano Celant un catalizzatore e un promotore. L'intenzione di base che Celant nota in queste ricerche "poveriste" (i cui confini sono più sfumati rispetto a quella che poi sarà l'etichetta celantiana) è la volontà di aprire la pratica artistica a manifestazioni che non esaltassero i prodotti di consumo ma, piuttosto, implicassero dei processi di pensiero dai risultati non prevedibili *a priori*, in una sorta di reazione creativa alle repressioni sensoriali e comportamentistiche della società moderna. Questa apertura verso l'evento e la pratica comportamentale, si ricollega a forme di performatività e teatralità espansa nell'habitat sociale, in cui rientrano sia il concetto di processualità che quello di campo, che abbiamo già visto essere molto caro a Celant¹²⁶. Si tratta di un fenomeno di reazione a livello internazionale che dal 1966 al 1969 vede la nascita di poetiche anche molto differenti fra loro (Conceptual Art, Land Art, Arte Povera, Body Art e arte ambientale, ma anche la particolare esperienza della cosiddetta Architettura Radicale) che troveranno piena affermazione all'inizio del decennio successivo¹²⁷.

All'inizio l'attitudine principale dell'Arte Povera sembra essere quella di pensare e progettare l'opera come qualcosa di aperto e non definito che continua a modificarsi nel tempo e nello spazio senza cristallizzarsi mai in qualcosa di fisso. In questo modo, l'opera implica un modo di porsi, modificabile con le condizioni temporali e spaziali, che mette in atto un cortocircuito energetico inafferrabile in maniera definitiva. Partendo da questa dimensione teorico-pratica, si comprende la

¹²⁴ A. DETHERIDGE, *Scultori della speranza*, op. cit., p. 99.

¹²⁵ Cfr. L. CONTE, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti: 1966-1970*, Milano, Electa, 2010.

¹²⁶ Riguardo a questa dimensione esperienziale dell'opera, possiamo notare un riferimento a *Art as experience* (1934) del filosofo statunitense John Dewey, tradotto in italiano nel 1951, che già era stato uno dei punti di riferimento teorici per la nascita dell'*environment* negli Stati Uniti.

¹²⁷ Cfr. G. CELANT, *Precronistoria 1966-69: minimal art, pittura sistematica, arte povera, land art, conceptual art, body art, arte ambientale e nuovi media*, Centro Di, Firenze, 1976. Questo volume offre una testimonianza storica di riferimento ed è stato recentemente ristampato da Quodlibet (Macerata, 2017).

scelta di molti artisti di includere nei loro progetti sia la natura, in quanto entità organica e vivente, sia materiali morbidi, plasmabili e fluidi. Si cerca di mettere in gioco una nuova fenomenologia del fatto plastico con “forme di spazio” che, mettendo in discussione il linguaggio della scultura, prendono spunto dalla dimensione corporea, sia in presenza che in assenza.

L'esistenza di un rapporto con le materie primigenie e di un'apertura dell'opera verso l'ambiente naturale veniva messo in risalto negli stessi anni dai land-artisti americani, ma è giusto ricordare che un anno prima della famosa mostra “Earthworks” alla Dwan Gallery di New York (ottobre 1968), all'Attico di Roma viene presentata “Fuoco Immagine Terra Acqua” (giugno 1967) dove, come afferma la Zevi, «per la prima volta gli elementi naturali partecipano alla formalizzazione dell'opera d'arte»¹²⁸. Alla mostra, per cui in catalogo scrivono Alberto Boatto e Maurizio Calvesi, partecipano i già citati Schifano, Ceroli e Pascali, insieme a Umberto Bignardi, Piero Gilardi, Jannis Kounellis e Michelangelo Pistoletto¹²⁹. Anche se a ben vedere solo Pascali (*9 mq di pozzangere, 1 mc di terra, 2 mc di terra*) e Kounellis (*Margherita di fuoco*) ricorrono alla flagranza di elementi primordiali presentati nello spazio reale, la mostra è importante per attestare una nuova attitudine verso l'ambiente fisico che precede la definizione teorica dell'Arte Povera e, come spiega Poli, «si propone come una radicale apertura dell'arte alla realtà, nella sua fisicità naturale e come dimensione vitale d'immagini»¹³⁰.

Altro caso in cui tendenze diverse vengono affiancate in una mostra collettiva legata al tema dell'ambiente è quello di “Gilardi, Piacentino, Pistoletto: Arte abitabile”, presentata l'anno precedente alla Galleria Gian Enzo Sperone di Torino. Ricordiamo che proprio nel 1966 negli Stati Uniti si svolgono “Primary structures” al Jewish Museum e “Art in process” al Finch College Museum of Art, e, anche da Sperone, si affiancano opere dal gusto minimalista a opere più legate a un'idea processuale. Eppure è proprio questo accostamento inedito delle ricerche dei tre artisti che inaugura, secondo la Leoni, «una nuova sensibilità vitale rispetto all'idea ambientale minimalista»¹³¹. Michelangelo Pistoletto (che espone tre opere della serie degli “oggetti in meno”: *Scultura Ligna, Lampada a Mercurio* e *Semisfere decorative*) e Piero Gilardi (che espone una torretta in tubi Dalmine e un *Tappeto-Natura*) portavano avanti già da qualche anno una ricerca sull'arte abitabile, intesa come spazio di vita. Gianni Piacentino (Coazze, Torino, 1945) lavorava, invece, su strutture oggettuali di grandi dimensioni, caratterizzate da forme primarie di gusto minimalista: una sorta di ambienti scissi in unità autonome. Per la mostra Piacentino espone l'angolo *Blue-Purple Big L* che, alto dal pavimento al soffitto, corrispondeva in lunghezza

¹²⁸ A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, op. cit., p. 280.

¹²⁹ Da notare come in entrambi i contributi in catalogo compare la parola “spazio” nel titolo: *Lo spazio dello spettacolo* per Boatto e *Lo spazio degli elementi* per Calvesi.

¹³⁰ F. POLI, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, op. cit., p. 77.

¹³¹ C. LEONI, “Spunti di teoria e storia dell'installazione”, op. cit., p. 262.

esattamente alla misura da un angolo al centro della galleria. Successivamente cambierà strada e si dedicherà alla costruzione di sculture che si presentano come veicoli e velivoli “impossibili”¹³².

Se, come vedremo, Pistoletto sarà uno dei protagonisti principali dell'Arte Povera, Piero Gilardi (Torino, 1942), pur seguendone passo passo le vicende, non sarà mai parte integrante del gruppo celantiano. Da Sperone espone uno dei suoi dissacranti *Tappeti-Natura*, pezzi di ambienti naturali realizzati in gommapiuma scolpita e colorata; dal 1967 al 1969 viaggia, raccogliendo documentazioni e scrivendo reportage per “Flash Art” rispetto alle ricerche emergenti in Europa e negli Stati Uniti: «Il suo tentativo è quello di far da tramite fra tutta una serie di artisti nuovi, per un confronto creativo sui contenuti dei loro lavori e per trovare nuove forme di circolazione autogestite dagli artisti, fuori dai canali tradizionali del mercato artistico»¹³³. Gilardi finisce così, in concomitanza con l'esplosione della contestazione del 1968, per assumere un'attitudine dichiaratamente politica, come militante che non rinuncia alla sua funzione creativa. A livello di opere si distacca dalla dimensione oggettuale per approdare a una personale visione dell'arte ambientale, in cui natura e tecnologia collaborano attivamente per un miglioramento delle condizioni sociali, come nel suo recente progetto del “Parco Arte Vivente”, aperto nel 2008 a Torino¹³⁴. Nonostante il nuovo clima sociale coinvolga direttamente il campo dell'arte, la posizione di Gilardi rimane isolata poiché, come spiega ancora Poli: «Gli altri artisti affrontano, non senza contraddizioni, il rapporto dell'arte con la vita, la realtà e la politica, scegliendo di lavorare di fatto nel loro contesto specifico, anche quando vengono teorizzati e realizzati interventi ed eventi artistici per le strade e in situazioni esterne alle gallerie»¹³⁵.

7.1 Arte Povera

La storia del movimento dell'Arte Povera inizia ufficialmente nell'autunno del 1967 con le prime mostre collettive a Genova e Torino e con la pubblicazione su “Flash Art” del testo programmatico *Arte Povera. Appunti per una guerriglia* a firma di Germano Celant¹³⁶. Siamo nel periodo in cui

¹³² Per un approfondimento completo sull'opera di Piacentino rimando a: G. CELANT (a cura di), *Gianni Piacentino* [catalogo della mostra], Fondazione Prada, Milano, 2015 (3 voll.).

¹³³ F. POLI, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, op. cit., p. 78.

¹³⁴ Per un approfondimento completo sull'opera di Gilardi rimando a: A. PALOPOLI (a cura di), *Nature forever - Piero Gilardi* [catalogo della mostra], Quodlibet, Macerata, 2017. Per questa sua consuetudine creativa comunitaria, aperta anche a attori estranei ai luoghi istituzionali dell'arte, Gilardi è accomunabile proprio a Pistoletto che, seppur in maniera diversa, sarà sempre attento all'integrazione arte-società, come nel suo progetto per la fondazione “Cittadellarte”, istituita nel 1998 a Biella.

¹³⁵ F. POLI, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, op. cit., p. 79.

¹³⁶ G. CELANT, “Arte Povera. Appunti per una guerriglia”, in *Flash Art*, n. 5, novembre-dicembre 1967, p. 4. È importante ricordare come il primo numero della rivista fondata da Giancarlo Politi fosse uscito solo pochi mesi

iniziano ad avere risalto sociale le grandi utopie che sfoceranno, di lì a pochi mesi, nelle rivolte del 1968, e a queste idee rivoluzionarie Celant vuole riallacciare il lavoro degli artisti “poveri”, i cui interventi non impositivi si basavano su una creatività dialettica, in osmosi con gli agenti esterni. Il sottotitolo dell'articolo cerca in maniera diretta di trasportare questo metodo d'approccio dal contesto artistico a quello politico, poiché le scelte non rigide di questi artisti mettevano in discussione i rapporti sociali di potere. Se l'aspetto totalizzante dell'Arte Povera ha un chiaro ascendente futurista, va anche ricollegato allo slogan politico sessantottino “vogliamo tutto”. E nella scelta del nome è possibile notare un chiaro riferimento alle sperimentazioni teatrali del già citato Jerzy Grotowski con il suo “teatro povero”. L'Arte Povera «si inserisce nel dibattito internazionale con una consapevolezza storico-artistica che nessun'altra cultura contemporanea possiede. La complessità del confronto tra l'industrializzazione relativamente recente e la forte presenza rurale in un'Italia ancora provinciale e localistica, conferisce all'arte povera una risonanza particolare: essa invade lo spazio con le sue costruzioni ambientali, le sue allusioni al tempo; contiene in sé i principi del teatro barocco, rende simbolico il rapporto tra cultura e natura»¹³⁷.

Questo tipo di arte, che privilegia l'evento sulla forma, invita il pubblico a una fruizione non passiva ma partecipativa: l'osservatore non è messo di fronte a un'affermazione definitiva del prodotto estetico ma dinanzi al suo divenire performativo, con cui entra inevitabilmente in relazione. Da questo punto di vista è emblematica l'esperienza di “teatro oltre il teatro” de Lo Zoo, fondato da Michelangelo Pistoletto (con Carlo Colnaghi, Gianni Milano e Maria Pioppi) nel maggio 1968 e attivo fino all'ottobre del 1970.

Già da queste premesse si può dunque capire come per alcuni degli artisti che verranno di lì a poco riuniti sotto l'etichetta dell'Arte Povera l'opera d'arte dovesse assumere una dimensione ambientale, configurarsi in spazi da attraversare. Ne è un esempio l'installazione performativa che Pier Paolo Calzolari (Bologna, 1943) allestisce nel 1966 nelle stanze del suo studio di Palazzo Bentivoglio a Bologna. L'opera era una sorta di viaggio iniziatico attraverso due ambienti da attraversare in ordine. Il primo spazio, *Il filtro*, era diviso in due parti: nel primo vano si trovavano appesi alla parete una fila di calzettoni rossi che il pubblico era invitato a indossare prima di entrare, attraverso una piccola porta, in uno stretto e buio corridoio, con pavimento di gomma e pareti che si restringevano verso terra, illuminato unicamente con luce di Wood. L'ambiente seguente, *Benvenuto all'angelo*, era invece una stanza a pianta quadrata, con pareti di un bianco accecante e un tappeto di erba artificiale come pavimento, in cui volavano colombe bianche. Celant ricorda così la doppia opera: «Ogni persona, una volta entrata, si trovava libera e costretta in un grembo

prima, nel giugno del 1967. Lo scopo della rivista, incentrata specificatamente sulle arti visive, era quello di collegare le ricerche italiane con le più interessanti novità internazionali.

¹³⁷ A. DETHERIDGE, *Scultori della speranza*, op. cit., p. 24.

artificiale e naturale, territorio di un sentire liberato»¹³⁸. Calzolari svilupperà successivamente una sua personale ricerca sui processi di mutamento della materia che in alcune occasioni, come per la serie delle strutture ghiaccianti in rame (*Reti*, 1988-89), tornerà ad assumere una dimensione ambientale¹³⁹.

La prima mostra collettiva del gruppo è “Arte Povera Im-Spazio”, curata da Celant alla Galleria La Bertesca di Genova (dal 27 settembre al 20 ottobre 1967). La mostra era divisa in due sezioni. Per la sezione “Arte Povera”, insieme alle presenze inedite di Alighiero Boetti e Emilio Prini, esponevano Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini e Pino Pascali. Nella sezione “Im-Spazio”, con l'eccezione di Paolo Icaro e Eliseo Mattiacci, erano presenti artisti già noti della giovane scuola romana, come Umberto Bignardi, Mario Ceroli, Renato Mambor e Cesare Tacchi. Fra le opere presentate vanno ricordate quelle di Prini e Paolini che dialogano direttamente con lo spazio. Per quanto riguarda, invece, l'attitudine ambientale di Jannis Kounellis (Pireo, Grecia, 1936 – Roma, 2017), bisognerà aspettare realizzazioni successive, in cui, mischiando esistenza quotidiana e storia, materiali poveri e animali vivi, andrà a rompere l'unilateralità del discorso artistico facendone risaltare la conflittualità, come con i dodici cavalli vivi che espone nella nuova sede de L'Attico in Via Beccaria 22 a Roma nel 1969 (progetto poi riproposto per “Ambiente/Arte”, come abbiamo visto): la galleria-garage di Sargentini, trasformata in una stalla e invasa dalla vita naturale, non è più percepita fisicamente come uno spazio neutro e l'allestimento costituisce «una situazione emotiva e politica diretta, che si iscrive nelle strutture quotidiane per lasciare supporre l'esistenza in qualche parte di un mondo rinnovabile incessantemente, ma di radici antiche»¹⁴⁰. Sempre nel 1969 vediamo Kounellis intervenire per la prima volta direttamente sulla struttura architettonica, murando a secco con pezzi di travertino grezzo la porta della stanza che gli era stata assegnata per la già citata VIII Biennale d'arte di San Benedetto del Tronto (*Porta chiusa*). Questa saturazione dell'apertura comprime lo spazio, il cui svolgimento per Kounellis assumerà negli anni sempre più una valenza di messa in scena teatrale, in relazione dialettica con la storia della cultura. Arriverà a configurare dei veri e propri *Labirinti*, spazi inediti all'interno di uno spazio espositivo dato, come quello realizzato per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nel 2002 che per Bruno Corà mette in risalto l'attitudine di Kounellis «verso l'opera di respiro sinfonico e dal carattere compendiarico»¹⁴¹.

Tornando a “Arte Povera Im-Spazio”, Emilio Prini (Stresa, Verbano-Cusio-Ossola, 1943 – Roma, 2016), alla sua prima mostra, presenta alcuni lavori fra cui *Perimetro d'aria*, una serie di

¹³⁸ G. CELANT, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, op. cit., p. 127.

¹³⁹ Per un approfondimento sull'opera di Calzolari rimando a: I. GIANELLI (a cura di), *Pier Paolo Calzolari* [catalogo della mostra], Charta, Milano, 1994.

¹⁴⁰ G. CELANT, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, op. cit., p. 130.

¹⁴¹ B. CORÀ, *Kounellis: Labirinti*, Gli Ori, Prato, 2003, p. 45.

neon collocati agli angoli e al centro di una stanza. Già si nota qui la sua concezione radicale rispetto alla dematerializzazione della pratica artistica. Quella di Prini è una riflessione sul confine spaziale, tenendo presente la concatenazione degli elementi che integrano la realtà ambientale, che però nega lo spazio ed è quindi agli antipodi dell'opera che presenta Giulio Paolini (Genova, 1940). Con *Lo Spazio*, in cui le otto lettere del titolo dell'opera vengono sagomate in legno, dipinte di bianco e applicate sulle pareti bianche di una stanza all'altezza dell'asse ottico, Paolini concettualizza la definizione d'ambiente, amalgamando la parola con il valore assoluto dell'ambiente vuoto. La sua riflessione concettuale sulla coincidenza fra l'opera e lo spazio espositivo era già iniziata nel 1963 con il progetto non realizzato *Ipotesi per una mostra*, ma come anche in Prini, più interessato all'immagine che all'oggetto, anche Paolini si produrrà raramente in vere e proprie costruzioni ambientali in cui rimane, comunque, forte una radice di tipo plastico-scoltoreo (si veda l'intervento *Early Dynastic* alla Galleria Notizie di Torino nel 1972)¹⁴². Attitudine simile nell'indagine sullo spazio è riscontrabile negli stessi anni nell'opera di un artista fuori dal circuito dell'Arte Povera come Ettore Innocente (Roma, 1934-1987), che all'inizio degli anni Sessanta è vicino al clima della Scuola di Piazza del Popolo, ma alla fine del decennio (con una serie di lavori progettati fra 1969 e 1970, come *Fasciare lo spazio*, *Vedere lo spazio*, *Toccare lo spazio* e *Odorare lo spazio*) si apre al nascente clima concettuale con una sensibilità propria per lo spazio scenografico e sensoriale¹⁴³.

Altro artista di formazione romana che, seppur presente alla mostra genovese, rimarrà a lato dell'Arte Povera è Umberto Bignardi (Bologna, 1935) che a La Bertesca presenta *Rotor*. L'opera, già esposta all'Attico di Roma per "Fuoco Immagine Terra Acqua", si presenta come un sistema di proiezioni audiovisive su uno schermo-cilindro ruotante. Caratteristiche simili avranno altre opere di Bignardi a dimensione ambientale, come *Implicor* (1969), un ambiente audiovisivo per comunicazione totale costruito con quattro pareti di specchi-schermi su cui vengono proiettate immagini a flusso continuo attraverso un sistema di multiproiezione governato da un computer¹⁴⁴.

Anche Luciano Fabro (Torino, 1936), che per la mostra genovese espone *Pavimento. Tautologia* (un insieme di fogli di giornale che coprono e proteggono una porzione di pavimento in precedenza pulito e lucidato), aveva già ragionato sul tema dello spazio, come testimonia *In-cubo* del 1966, un parallelepipedo in legno (la cui altezza è quella dell'artista e la larghezza è l'apertura delle sue

¹⁴² Di Prini, per sua propria scelta, non esiste un catalogo di riferimento. Per quanto riguarda Paolini si può fare riferimento a: M. DISCH (a cura di), *Giulio Paolini. Catalogo ragionato (Tomo primo 1960-1982; Tomo secondo 1983-1999)*, Skira, Ginevra-Milano, 2008 (2 voll.).

¹⁴³ Per un approfondimento rimando a: A. CAPACCIO, F. CAPRICCIOLI (a cura di), *Ettore Innocente* [catalogo della mostra], Atlante Ragionato di Arte Italiana, Perugia, 2002.

¹⁴⁴ Per un approfondimento su Bignardi rimando a: L. CHERUBINI (a cura di), *Umberto Bignardi. Opere dal 1958 al 1993* [catalogo della mostra], Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, Roma, 1994.

braccia) ricoperto di tela bianca traslucida e posizionato nell'ambiente. L'opera, sembra osservabile solo dall'esterno, ma in realtà è fatta appositamente per essere praticata: infatti, per fruirne appieno bisogna entrare nel cubo, sollevandolo da terra. Diretta derivazione di *In-cubo* è *Allestimento teatrale*, cubo di specchi progettato nel 1967 (ma realizzato solo nel 1975), al cui interno un attore parla al pubblico che si riflette sulla superficie esterna. *Concetto spaziale. Tautologia*, realizzato per “Trigon '67” a Graz, continua su questa idea di spazio interdetto presentando due stanze consecutive identiche divise da un quadro appeso nella seconda stanza ma con il retro rivolto alla prima. L'importanza della sua ricerca ambientale è da osservare anche in altre realizzazioni successive, a lato del suo ciclo più noto, dedicato alla forma geografica della penisola italiana¹⁴⁵.

L'altra mostra collettiva di riferimento per gli inizi dell'Arte Povera è “Con temp l'azione”, a cura di Daniela Palazzoli, che si apre contemporaneamente in tre gallerie di Torino il 4 dicembre 1967: Il Punto, Christian Stein e Gian Enzo Sperone. Queste gallerie, insieme alla già citata Galleria Notizie di Luciano Pistoì e al Deposito D'Arte Presente (DDP), pensato da Marcello Levi e Luigi Carluccio e attivo fra 1968 e 1969, finiscono per essere i principali punti di riferimento per gli artisti dell'Arte Povera che dal capoluogo piemontese arrivano presto a un riconoscimento internazionale. Per “Con temp l'azione” vengono esposte opere di Getulio Alviani, Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Mario Merz, Aldo Mondino, Ugo Nespolo, Gianni Piacentino, Michelangelo Pistoletto, Paolo Scheggi, Gianni Emilio Simonetti e Gilberto Zorio.

Fra questi nomi, oltre a Fabro, il più importante per gli sviluppi dell'arte ambientale è Michelangelo Pistoletto (Biella, 1933) che, già a partire dai suoi famosi “quadri specchianti”, risultato di precedenti esperienze pittoriche, interagiva con il pubblico e lo spazio espositivo. Nel 1965-66 approda alla dimensione plastico-spaziale con alcune opere della serie dei cosiddetti “oggetti in meno”, realizzazioni tutte diverse fra loro (eterogenee per materiali, forma e funzione) su cui lavora per sottrazione: «una scelta di estrema libertà che presuppone il rifiuto di ogni sistema formale e di ogni aspettativa codificata»¹⁴⁶. È il caso delle opere presentate da Sperone per la già citata mostra “Arte Abitabile”, ma anche di *Quadro da pranzo*, realizzato in legno nel 1965, o di *Struttura per parlare in piedi* (1965-66) in ferro verniciato. Di carattere effimero e ludico è invece la *Sfera di giornali (Mappamondo)*, “scultura da passeggio” costruita con giornali pressati nel 1966, che fu presentata in una versione più grande durante l'inaugurazione di “Con temp l'azione”, rotolando per le strade da una galleria all'altra¹⁴⁷.

Il movimento si consolida nel 1968 intorno all'attività di Celant, grazie ad altri due importanti

¹⁴⁵ Per un approfondimento specifico sulle opere di Fabro fra il 1963 e il 1968 rimando a: S. FABRO, R. FUCHS (a cura di), *Luciano Fabro. Didactica Magna Minima Moralia* [catalogo della mostra], Electa, Milano, 2007.

¹⁴⁶ F. POLI, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, op. cit., p. 78.

¹⁴⁷ Per un approfondimento sulla prima parte della carriera di Pistoletto rimando a: C. BASUALDO (a cura di), *Michelangelo Pistoletto. Da uno a molti 1956-1974* [catalogo della mostra], Electa, Milano, 2011.

eventi espositivi entrambi curati dal critico genovese: “Arte povera” alla Galleria de' Foscherari a Bologna (24 febbraio – 15 marzo) e “Arte povera più Azioni povere” ospitata negli Arsenali dell'Antica Repubblica di Amalfi (dal 4 al 6 ottobre). Come vedremo più avanti con l'Architettura Radicale, anche le vicende dell'Arte Povera sono strettamente legate a quelle sociali dell'Italia del tempo. Le rivolte studentesche mettono in chiaro una volontà di rifiuto e sconfinamento che l'arte immediatamente registra e fa sua: l'avversione ai limiti comporta la tendenza alla dissoluzione dei confini territoriali, linguistici e materici, con l'avvio di un processo di apertura a qualsiasi tipo di eterogeneità. Attraverso gli eventi espositivi, Celant stesso mette in chiaro i suoi assunti dell'anno precedente: anarchia linguistica, abolizione di ogni intento mimetico e illustrativo, ritorno dell'immagine allo stadio pre-iconografico, tautologia, simultaneità idea-immagine, contingenza, discontinuità e a-sistematicità. In questo modo, come sottolinea la Zevi, Celant proclama «il “grado zero”, la regressione dalla classificazione all'elenco, dalla composizione alla scomposizione e al libero assemblaggio»¹⁴⁸.

Per la mostra bolognese vengono chiamati Anselmo, Boetti, Ceroli, Fabro, Kounellis, Merz, Paolini, Pascali, Piacentino, Pistoletto, Prini e Zorio. Se Prini continua la sua ricerca concettuale sullo spazio con *Ipotesi sullo spazio totale*, Giovanni Anselmo (Borgofranco d'Ivrea, Torino, 1934) presenta *Senza titolo*, la nota statua in granito che “mangia” lattuga. Il più anziano del gruppo, Mario Merz (Milano, 1925 – Torino, 2003), per l'occasione espone un *Cestone* di vimini, ma le sue opere si affacceranno presto verso un nuovo senso dello spazio in tensione fra due e tre dimensioni, fino a sfociare in vere e proprie costruzioni con la famosa serie degli *Igloo*¹⁴⁹. La concezione dell'arte di Merz, come spiega Poli, «è caratterizzata da una visione romantico-naturalistica del mondo inteso come un sistema di energie vitali continuamente in espansione a tutti i livelli, da quello della realtà umana quotidiana e storico-politica a quello delle forze naturali di crescita e sviluppo»¹⁵⁰.

La mostra di Bologna e il relativo testo di Celant in catalogo suscitano un acceso dibattito critico, che fuoriesce da confini nazionali, come è chiaro dall'invito per esporre a settembre in “Prospect '68” (Düsseldorf) che ricevono Anselmo, Boetti, Calzolari, Merz, Piacentino, Prini e Zorio. Per “Prospect '68” Anselmo presenta *Luci*, due file parallele di lampade incastonate in blocchi di cemento a costruire un corridoio illuminato. Altra opera che sviluppa un'idea di arte ambientale la presenterà per la sua personale alla Galleria Toselli di Torino nel 1970: *Linea terra* è una linea di terra, parallela al pavimento ma incollata a due metri di altezza, che va a configurare una sorta di

¹⁴⁸ A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, op. cit., p. 309.

¹⁴⁹ Per un approfondimento specifico sugli *Igloo* rimando a: B. PIETROMARCHI, *Mario Merz. Igloo*, Testo & Immagine, Torino, 2001. Buona parte di questa produzione è stata raccolta in un recente evento espositivo al Pirelli Hangar Bicocca di Milano: “Mario Merz. Igloos”, a cura di Vicente Todolí (25 ottobre 2018 - 24 febbraio 2019).

¹⁵⁰ F. POLI, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, op. cit., p. 131.

orizzonte. Sulla scia di questi primi esempi, l'opera successiva di Anselmo esplorerà lo spazio in termini concettuali e non finirà mai per configurare delle vere e proprie costruzioni ambientali¹⁵¹.

A inizio ottobre 1968 si tiene l'importantissima manifestazione di Amalfi (Salerno) che configura il momento culminante della fase emergente dell'Arte Povera. Terzo degli appuntamenti annuali della Rassegna di Arti Figurative di Amalfi, voluta dal giovane collezionista ed editore Marcello Rumma, la mostra, come suggerisce il titolo, è divisa in due sezioni¹⁵². In “Arte povera” espongono Anselmo, Boetti, Fabro, Kounellis, Merz e la moglie Marisa, Paolini, Pascali, Piacentino, Pistoletto, Prini e Zorio. Per “Azioni povere” vengono invitati anche artisti internazionali: Anne-Marie Sauzeau (moglie di Boetti), Riccardo Camoni, Jan Dibbets, Paolo Icaro, Pietro Lista, Gino Marotta, Plinio Martelli, Richard Long, Ger van Elk e i “Guitti dello Zoo” (Pistoletto, Pioppi, Colnaghi, Martin, Ableo). La mostra anticipa l'idea di utilizzare spazi extra-artistici ed è impostata senza direttive precise, lasciando piena libertà agli interventi spontanei degli artisti per sottolineare lo spostamento d'attenzione dall'oggetto all'azione. Le opere vengono disposte lungo le due navate degli antichi Arsenali, ma sfociano anche nel tessuto cittadino e sulla spiaggia, come quelle di Long, Dibbets, Icaro e, soprattutto, Marotta con il suo *Giardino all'italiana* realizzato con balle di fieno sulla piazza del paese¹⁵³. L'appuntamento è cruciale anche per il convegno che accompagna la mostra, in cui si struttura un ampio dibattito critico e, per la Pugliese, «la scelta di impostare l'evento su tre fulcri – l'esposizione, le performance e il dibattito – testimonia la volontà del curatore di cercare un nuovo modello operativo»¹⁵⁴. Anche se, secondo quanto riportato da Giovanni Lista, nell'ideazione della mostra più che Celant ebbe un ruolo centrale proprio Marcello Rumma, il cui intento era quello di portare l'arte d'avanguardia fuori dai circuiti deputati, nello spazio pubblico¹⁵⁵.

¹⁵¹ Per un approfondimento sull'intera opera di Anselmo rimando a: L. HEGYI (a cura di), *Giovanni Anselmo* [catalogo della mostra], Tucci Russo, Torre Pelice (TO), 2015.

¹⁵² Per le due edizioni della Rassegna di Amalfi precedenti a questa, Rumma aveva voluto altre due importanti collettive: “Aspetti del ritorno alle cose stesse” (1966), a cura di Renato Barilli, e “L'impatto percettivo” (1967), a cura di Alberto Boatto e Filiberto Menna. Purtroppo non ci saranno altre edizioni della Rassegna per la prematura scomparsa di Rumma nel 1970.

¹⁵³ Per un approfondimento rimando alla ricca documentazione presente nel catalogo, stampato l'anno seguente alla mostra: *Arte povera più Azioni povere* [catalogo della mostra], Rumma, Salerno, 1969.

¹⁵⁴ M. PUGLIESE, *Un medium in evoluzione*, op. cit., p. 56.

¹⁵⁵ Cfr. G. LISTA, *Amalfi, ottobre 1968: una testimonianza*, in *Arte Povera. Interviste curate e raccolte da Giovanni Lista*, Abscondita, Milano, 2013, pp. 133-148. Qui Lista precisa che «l'introduzione delle “azioni povere” accanto alle opere era dovuta all'iniziativa di Marcello Rumma e in nessun modo a Germano Celant. Quest'ultimo, appropriatosi di una formula dell'avanguardia scenica (il “teatro povero” di Grotowski), guardava nella direzione opposta a quella che poteva andare dall'arte al teatro. In altre parole, cercava piuttosto di trasporre nel campo della pratica artistica gli strumenti della scena sperimentale di quegli anni, e non il contrario» (p. 146). Rimando a un altro saggio di Lista raccolto in questo volume (*Specificità e percorso storico dell'Arte Povera*) per una ricostruzione storico-critica alternativa a quella di Celant. Altrettanto importante, da questo punto di vista, la mostra itinerante “Zero to infinity” (varie sedi dal 2001 al 2003: Minneapolis, Londra, Los Angeles, Washington D.C.) che non è curata da Celant, il quale non compare nemmeno fra i contributi del catalogo. Qui la ricostruzione del movimento nel suo contesto storico e la sua eredità viene affidata a mani diverse (cfr. R. FLOOD, F. MORRIS (a cura di), *Zero to infinity: Arte Povera 1962 – 1972* [catalogo della mostra], Walker Art Center, Minneapolis, 2001) che cercano di ridurre il movimento a qualcosa di espressamente italiano, incapace di evolversi rispetto allo scenario internazionale per le sue posizioni politiche estreme. Per un'ulteriore ricostruzione non “celantiana” rimando a C. CHRISTOV-

Ad Amalfi l'intervento di Paolo Icaro (Torino, 1936) consiste nel rifacimento in cemento dell'angolo sbrecciato del muro di una casa. L'artista era arrivato ad Amalfi senza opere e con questa azione oltrepassa la valenza oggettuale per sperimentare la dimensione contingente dell'azione (“un esserci senza esserci”). Eppure, all'epoca la sua ricerca sull'arte ambientale risentiva di altri influssi oltre a quelli della nascente Arte Povera. Dal 1966, infatti, si era trasferito a New York dove vivrà per due anni. Qui aveva iniziato una serie di opere ambientali, come la *Foresta metallica* (1967, 6 m x 8) costituita da sbarre d'acciaio colorate in un celeste acido¹⁵⁶. Si tratta di un tentativo di conquistare l'ambiente trasformandolo in “spazio di scultura” attraverso la creazione di strutture abitabili e percorribili. La complessità della *Foresta* si riduce nelle opere successive, le *Forme di spazio* ironicamente ribattezzate *Gabbie* da Ceroli, che le vede in studio a New York. Queste si alleggeriscono in rapporto dialettico con la nascente sintassi minimalista, come vediamo in *Gabbia gialla* proposta per la mostra a La Bertesca del 1967, ma senza chiudersi in sé stesse, anzi aprendosi all'ambiente, sconfinando l'ordine perfetto del minimalismo. Come scrive Lara Conte: «Le *Gabbie* di Icaro vibrano di radici mediterranee. Si fanno luogo di relazione spazio-corpo, in cui il ruolo contemplativo dello spettatore è infranto a favore di una sollecitazione attiva alla partecipazione. Nelle *Gabbie* l'opera si propone come una continua interrogazione dello spazio, inteso come corpo da misurare, da agire in senso fisico e mentale»¹⁵⁷. Come per *In-cubo* di Fabro il canone costruttivo è riferito direttamente al corpo; ma se per Fabro il canone sembra essere quello classico (*l'Uomo Vitruviano* di Leonardo) nelle *Gabbie* di Icaro la pratica corporale assume una sintassi riduzionista che sembra accomunarla più al *Modulor* di Le Corbusier, pur scartandone l'approccio meccanicista: le sue *Gabbie* sono uno spazio per l'uomo che mette in atto una pratica corporale. Indagando la relazione concettuale fra opera e spazio, Icaro mette a confronto l'esperienza fisica e mentale, superando la contingenza del *site-specific*. Non dimentichiamo, a questo proposito, che per ammissione dello stesso Icaro, nel suo periodo newyorkese fu influenzato dal lavoro di Bruce Nauman, di cui vide una personale da Leo Castelli all'inizio del 1968.

La sua ricerca a metà fra scultura e architettura non risulta comunque isolata, tanto che negli anni è stata accostata a quella di altri artisti che, pur incrociando la traiettoria dell'Arte Povera non parteciperanno in prima persona al sodalizio, su tutti Eliseo Mattiacci (Cagli, Pesaro-Urbino, 1940) ma anche Marco Gastini (Torino, 1938-2018) e Giuseppe Spagnulo (Grottaglie, Taranto, 1939-

BAKARGIEV (a cura di), *Arte Povera*, Phaidon, London, 1999. Invece, per una ricostruzione tutta “celantiana” rimando a: G. CELANT, *Arte Povera: storia e storie*, Electa, Milano, 2011.

¹⁵⁶ *Foresta metallica* è stata riproposta per “Art Basel Unlimited” del 2017 dalle gallerie P420 di Bologna e Massimo Minini di Brescia.

¹⁵⁷ L. CONTE (a cura di), *Paolo Icaro 1967-1977* [catalogo della mostra], P420 Arte contemporanea, Bologna, 2012, p. 8. Per un approfondimento sull'intera opera di Icaro: L. CONTE (a cura di), *Paolo Icaro faredisfarerifarevedere*, Mousse Publishing, Milano, 2016.

2016) poiché, come afferma Corà, «sotto il denominatore comune di una concezione “estensiva” nel dare forma all'opera, tale da rendere possibile una nuova spazialità tanto nell'immaginario quanto nella relazione con la realtà, verso i soggetti partecipi come verso l'ambiente, verso la materia conosciuta come verso le sue incognite dimensioni, essi in più occasioni hanno reso dialettica la propria ricerca fornendo insieme spunti di riflessione estetica ed etica sulla forma, sui suoi contenuti e sulla stessa concezione dell'opera pittorica e plastica, dimostrando implicitamente la relatività delle letture critiche conformi o omologanti lo status quo delle esperienze artistiche durante alcuni ultimi decenni»¹⁵⁸.

Mattiacci è presente insieme a Icaro alla mostra de La Bertesca del 1967, dove espone *Tube* (già presentato, nello stesso anno, alla Galleria La Tartaruga di Roma e per “Lo spazio dell'immagine” a Foligno). Si tratta di un tubo di ferro snodabile del diametro di 19 centimetri e lungo 150 metri, colorato con vernice a smalto “giallo Agip”, che può assumere posizioni e forme cangianti a seconda dell'ambiente in cui è installato. Al contrario di Icaro, Mattiacci declina l'invito alla mostra di Amalfi del 1968, con l'espressa intenzione di non essere intrappolato in un movimento ed etichettato, e nello stesso anno presenta *Cilindri praticabili* alla galleria L'Attico di Roma. I cilindri, dove si può entrare e giocare, sono composti da lamiera zincate calandrate a onda (usate come materiale di costruzione) e, come il *Tube*, possono essere installati in infiniti modi. Nel 1969 è la volta dell'azione *Percorso*: alla guida di un caterpillar Mattiacci entra nella galleria-garage di Sargentini e crea un sentiero smuovendo cumuli di pozzolana: «Di nuovo, come in *Tube*, l'opera si fa spazio nello spazio dato»¹⁵⁹. Mentre Icaro con il passare degli anni si dedicherà a una ricerca esclusivamente scultorea, Mattiacci, pur essendo fortemente legato al linguaggio scultoreo, non abbandonerà mai l'interesse per l'arte ambientale sia negli anni Settanta (*Recupero di un mito* all'Attico nel 1975) che in tempi più recenti, con una dialettica fra finito (collocazione fenomenologica nel qui e ora) e infinito (partecipazione a un tutto cosmico) che lo accomuna al lavoro di Anselmo¹⁶⁰.

Anche Gastini e Spagnulo non si distaccano mai dal fare plastico-scultoreo, ma soprattutto il secondo sfiora spesso il campo dell'architettura a partire dalle sculture monumentali della seconda metà degli anni Sessanta e dell'inizio degli anni Settanta, realizzate in acciaio corten e collocate nello spazio aperto, come *Black Panther* (1968-69) o *Ascesa diagonale 2* (presentata alla Biennale di Venezia del 1972), per arrivare alle torri in terracotta o acciaio degli anni Ottanta e Novanta.

Tornando all'Arte Povera, dal 1969 in poi, il gruppo si restringe intorno a pochi nomi, a cui si

¹⁵⁸ B. CORÀ (a cura di), “...ma un'estensione”. *Gastini, Icaro, Mattiacci, Spagnulo* [catalogo della mostra], Magonza, Arezzo, 2016, pp. 15-16.

¹⁵⁹ A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, op. cit., p. 386.

¹⁶⁰ Per un approfondimento sull'intera opera di Mattiacci rimando a: G. CELANT (a cura di), *Eliseo Mattiacci*, Skira, Ginevra-Milano, 2013.

aggiunge Giuseppe Penone, i quali trovano un forte riscontro a livello internazionale con inviti per mostre collettive in Olanda, Germania, Giappone e Stati Uniti. Visto il raggiungimento della ribalta internazionale non è un caso che Anselmo, Boetti, Calzolari, Icaro, Kounellis, Merz, Pascali, Pistoletto, Prini e Zorio siano fra i 69 artisti invitati da Harald Szeemann, che aveva incontrato Celant a Milano nel 1968, a partecipare all'importantissima mostra “Live in your head. When attitudes become form”, aperta dal 22 marzo al 27 aprile 1969 alla Kunsthalle di Berna e poi riproposta dal 28 settembre al 27 ottobre dello stesso anno all'ICA di Londra¹⁶¹. La mostra, fin dal titolo, persegue l'idea “processuale” di lasciare l'artista libero di scegliere modi e collocazione dell'opera, e questo contenitore aperto permette a Szeemann di riunire in un unico evento artisti concettuali, minimalisti, antiform e poveristi. Come spiega la Pugliese: «La libertà è quindi massima, dalle modalità di partecipazione al luogo dell'intervento. L'interno e l'esterno del museo, così come il catalogo ma anche la città, diventano teatro delle opere»¹⁶². Per l'occasione Gilberto Zorio (Andorno Micca, Biella, 1944) espone alcune opere fra cui un recinto in rete metallica (*Il fuoco è passato*) e *Torce*, dove una serie di fiaccole accese sono attaccate a lunghe canne di bambù sospese e, consumandosi, cadono sul pavimento cosparso di polvere di cemento. Già in *Tenda* del 1967, potevamo notare una certa attenzione di Zorio per opere a dimensione ambientale, con una struttura in tubi Dalmine creata a misura del corpo e chiusa in alto da una tela in cotone che sostiene un “lago” di acqua salata in evaporazione all'altezza dell'occhio dello spettatore. La materia prima è l'energia come presenza immanente e l'opera «non rappresenta qualcosa di diverso dai materiali di cui è costituita: il suo senso concettuale coincide con il processo fisico primario visualizzato dall'intervento dell'artista»¹⁶³. L'artista indagherà anche successivamente la dialettica fra spazio finito e infinito attraverso installazioni fortemente connotate dal punto di vista concettuale, pur rimanendo connesse ai caratteri fisici dello spazio e dei materiali (come ne *La Piazza di Valencia* del 1991)¹⁶⁴.

La mostra di Szeemann è l'evento cruciale del 1969 insieme a “Op Losse Schroeven. Situaties en cryptostructuren”, aperta una settimana prima allo Stedelijk Museum di Amsterdam. Per quest'ultima, Wim A. L. Beeren invita, accanto ai grandi nomi dei minimalisti e land-artisti statunitensi, alcuni esponenti dell'Arte Povera tra cui Marisa Merz (Torino, 1926) che presenta

¹⁶¹ H. SZEEMANN (a cura di), *Live in your head: when attitudes become forms: works, concepts, processes, situations, information* [catalogo della mostra], Kunsthalle, Bern, 1969. Oltre alla mostra del 1969, va ricordato il *reenactment* realizzato alla Fondazione Prada di Venezia nel 2013, e il relativo catalogo: G. CELANT (a cura di), *When attitudes become form: Bern 1969 - Venice 2013* [catalogo della mostra], Fondazione Prada, Milano, 2013. Fra i saggi in catalogo segnalo quello di Claire Bishop che affronta le problematiche relative al *re-staging* di installazioni storiche.

¹⁶² M. PUGLIESE, *Un medium in evoluzione*, op. cit., p. 59.

¹⁶³ F. POLI, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, op. cit., p. 81.

¹⁶⁴ Per un approfondimento sull'intera opera di Zorio rimando a: M. BACCARIA (a cura di), *Gilberto Zorio* [catalogo della mostra], Skira, Milano, 2017.

Altalena per Bea, una vera altalena, dedicata alla figlia, appesa al soffitto e costruita in legno e ferro¹⁶⁵. In parallelo con questa attenzione internazionale Celant prova a “storicizzare” il gruppo con la pubblicazione del primo volume antologico (*Arte Povera*, Mazzotta, Milano, 1969) in cui l'etichetta “arte povera” viene utilizzata in modo allargato. Nel volume compare per la prima volta insieme agli altri anche Giuseppe Penone (Garessio, Cuneo, 1947), con le sue azioni incentrate sull'idea del misurare lo spazio attraverso il corpo, secondo una ricerca che, come abbiamo visto, accomuna diversi artisti. Penone lavora a diretto contatto con la natura ma queste pratiche, a differenza degli interventi titanici della Land Art statunitense sono minime, a misura d'uomo: «L'opera non s'impone sulla natura ma ne asseconda e favorisce i processi di crescita; l'artificio non confligge con lo stato naturale ma vi si immedesima»¹⁶⁶.

Anche l'attività di Celant come curatore punta a mettere in relazione il movimento con le più importanti tendenze dell'arte del momento, come testimoniato dalla mostra “Conceptual Art, Arte Povera, Land Art” aperta nel giugno 1970 alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino e per cui scriverà un contributo in catalogo anche Lucy Lippard. Qui Celant, chiama a esporre accanto ad Anselmo, Boetti, Calzolari, Fabro, Kounellis, Merz, Paolini, Pascali, Penone, Pistoletto, Prini e Zorio, grandi nomi della scena artistica internazionale: Bruce Nauman, Michael Heizer, Lawrence Weiner, Christo, Gilbert & George, Hamish Fulton, Stephen Kaltenbach, Joseph Beuys, Piero Manzoni, Robert Ryman, Hanne Darboven, John Baldessari, Douglas Huebler, On Kawara, Yves Klein, Robert Smithson, Mel Bochner, Richard Serra, Jan Dibbets, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Robert Barry, Walter De Maria, Dan Flavin, Joseph Kosuth, Carl Andre, Hans Haacke, Fred Sandback, Bernar Venet, Sol LeWitt, Keith Sonnier.

La mostra “Arte Povera: 13 italianische Künstler”, curata da Eva Madelung al Kunstverein di Monaco nel 1971, conclude la prima fase della vicenda collettiva del gruppo, anche se in questa occasione il drappello si arricchisce di tre nuovi nomi nuovi: Salvo, Gino De Dominicis e Vettor Pisani. Se il primo tornerà ben presto, dopo questa breve stagione “poverista”, alla pittura, gli altri due saranno personaggi importanti per comprendere lo sviluppo dell'arte ambientale in Italia, seppur da due punti di vista diversi.

In realtà, a Monaco Gino de Dominicis (Ancona, 1947 - 1998) è invitato a sua insaputa e, come racconta la Zevi, «non espone, strappa la pagina del catalogo a lui destinata, vi cambia il titolo e la attacca al muro»¹⁶⁷, denotando un atteggiamento di rifiuto di comunicazione attraverso i canali deputati che lo contraddistinguerà per tutta la sua parabola artistica, sempre legata al tema

¹⁶⁵ Per un approfondimento su Marisa Merz rimando a: P. G. CASTAGNOLI, D. ECCHER (a cura di), *Marisa Merz* [catalogo della mostra], hopefullmonster, Torino, 1998.

¹⁶⁶ A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, op. cit., pp. 329-330.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 345.

dell'immortalità. Questa ricerca di un'alternativa alle leggi che governano lo spazio e il tempo lo porterà a confrontarsi anche con la dimensione ambientale, come è chiaro fin da *Lo Zodiaco*, grande *tableau vivant* allestito a L'Attico di Roma nel 1970, in cui, come spiega Lucilla Meloni, «la rappresentazione pittorica si tramuta in presentazione, lo spazio del quadro in spazio reale»¹⁶⁸. Ma la sua indagine, più che concretizzarsi in vere e proprie realizzazioni ambientali, si muove in un ambito di ricerca concettuale e tautologico: si veda, sempre all'Attico nel 1970, la minimale appropriazione di spazio attraverso un triangolo disegnato a terra con il nastro adesivo: *Sono sicuro che voi siete (e sempre sarete) o all'interno o all'esterno di questo triangolo*. Nelle sue rare costruzioni ambientali tutto è allestito sempre in funzione di un anelito all'assoluto, come traspare da una delle sue poche dichiarazioni di poetica, tre anni prima di morire: «Solo chi riuscirà a stabilire un rapporto non superficiale e più rispettoso per le arti maggiori, pittura, scultura (opere tridimensionali) e architettura, potrà capire e decidere il proprio futuro, il proprio presente e il proprio passato»¹⁶⁹.

Vettor Pisani (Ischia, Napoli, 1943 – Roma, 2011) svilupperà la sua ricerca ambientale legandola a doppio filo con quella teatrale e scenografica. Dal 1975 lavora su una sintesi di matrice teatrale della sua arte che chiama *R .C. Theatrum* (Teatro Rosa Croce) e che approfondirà in diverse versioni negli anni successivi. Si tratta di un progetto di “teatro totale” complesso ed esoterico che la Zevi descrive così: «Un teatro dell'Essere e dell'Identità, una costruzione simbolica e utopica, filosofica e mentale, di un inquietante impianto simmetrico e di rassicurante dinamicità implicita, precisamente in bilico tra l'Essere e il Tempo. Per Pisani l'architettura è parte centrale del destino dell'uomo, la sua unica risposta alla totalità e allo smarrimento; ha dunque valore messianico e salvifico»¹⁷⁰. Questo particolare spazio scenico-espositivo viene anche rappresentato in alcuni modellini realizzati in cristallo: è uno spazio a croce greca su due livelli, con una scala che si avvita intorno a un pilastro centrale. Le ricerche di Pisani sul “teatro totale” lo porteranno nella seconda metà degli anni Novanta a costruire il *Virginia Art Theatrum (Museo della Catastrofe)* in una cava abbandonata nel comune di Serre di Rapolano (Siena), sul bordo della quale l'artista costruisce la sua dimora-atelier¹⁷¹.

Tornando all'Arte Povera, già nel 1971 la storia del “gruppo” può dirsi conclusa, lasciando

¹⁶⁸ L. MELONI, *Praticare lo spazio: environment, azioni e ambienti negli anni Settanta*, in C. CASERO, E. DI RADDO (a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Postmedia, Milano, 2015, pp. 141-158, p. 146.

¹⁶⁹ F. FANELLI, “Gino de Dominicis. Si prega di non disturbare gli artisti”, in *Il Giornale dell'Arte*, n. 136, settembre 1995, n. 136, p. 7. L'intervista compare anche nel Catalogo ragionato, cui rimando per maggiori approfondimenti sull'opera complessiva: I. TOMASSONI (a cura di), *Gino de Dominicis. Catalogo ragionato*, Skira, Milano, 2011.

¹⁷⁰ A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, op. cit., p. 344.

¹⁷¹ Per un approfondimento sull'intera opera di Vettor Pisani rimando a: L. CHERUBINI, A. VILIANI, E. VIOLA (a cura di), *Vettor Pisani. Eroica/Antieroa. Una monografia* [catalogo della mostra], Electa, Milano, 2016.

spazio a percorsi individuali che continueranno a sviluppare negli anni le idee nate in seno al movimento e che daranno vita a sigle riconoscibilissime, come nel caso degli *Igloo* di Merz, delle *Italie* di Fabro e degli *Specchi* di Pistoletto. Quasi tutti questi artisti continueranno a relazionarsi in maniera variegata con lo spazio, attraverso pratiche differenziate, accomunate dall'idea di una dialettica energetica fra opera e architettura.

Come detto, gli *Igloo* sono il vero e proprio marchio di fabbrica di Merz: «Queste strutture, dove spazio interno e spazio esterno sono divisi da una parete fragile e provvisoria, diventano metafora della precarietà della condizione umana»¹⁷². Pur notando una certa comunanza con la *Spoletosphere* di Richard Buckminster Fuller, una struttura architettonica geodetica donata alla città di Spoleto per il X Festival dei Due Mondi del 1967, l'*Igloo* di Merz non è architettura, come ben spiega la Zevi, «ma idea di spazio, nomadico e mutevole, autonomo ma relazionato, poggiato ma leggero e dinamico»¹⁷³. L'esplorazione dello spazio di Merz sarà legata anche all'utilizzo della serie di Fibonacci, come è possibile notare nell'intervento ambientale *Untitled* che realizza alla Galleria Christian Stein di Torino nel 1971. Si tratta di un ambiente formato da cumuli di terra spianata sul pavimento, su cui poggiano delle lastre di vetro trasparenti, distanziate secondo la sequenza numerica di Fibonacci, su cui si stagliano i relativi numeri in neon. Qui come in altre occasioni, Merz stabilisce un calcolo organico, metafora dell'espansione vitale, applicabile a ogni situazione ambientale (spesso attraverso la forma a spirale). I numeri sono per lui «l'esatto correlativo del mondo naturale ed artificiale. Sono il limite assoluto della libertà intellettuale e la fonte diretta di tutti i valori. Permettono la percezione dell'infinito e della finitezza della natura e dell'architettura»¹⁷⁴. Anche la serie dei *Tavoli* (a cui si dedica dal 1973) è legata a Fibonacci e continua a dare forma a questa idea di organismi in crescita. Non declinando la matematica in una geometria perfetta dai confini netti, Merz inserisce nelle sue opere un intento organico, legato all'idea di crescita e sviluppo, in cui materiali naturali e artificiali (fra cui i famosi neon a luce azzurra) convivono in maniera precaria fra loro e con il contesto espositivo, come nella sua personale al Guggenheim di New York del 1989¹⁷⁵.

Fabro per tutti gli anni Settanta e Ottanta realizzerà degli ambienti, sia avvalendosi di strutture preesistenti che creandole ex novo, come nel caso di *Coereografie* (1975), un tunnel di pareti cartacee con apertura triangolare e luce che proviene dal fondo, disseminato di *Italie* disposte in varie posizioni. Negli anni Ottanta è la volta degli Habitat (*Habitat di Essen*, *Habitat di Rotterdam*, *Habitat di Aachen*), stanze realizzate all'interno di spazi espositivi museali con cui entrano in

¹⁷² F. POLI, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, op. cit., p. 132.

¹⁷³ A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, op. cit., p. 319.

¹⁷⁴ G. CELANT, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, op. cit., p. 130.

¹⁷⁵ G. CELANT (a cura di), *Mario Merz* [catalogo della mostra], Electa, Milano, 1989.

relazione e spesso in contrasto per le loro costruzioni fragili e trasparenti. Questi lavori sono legati all'esperienza collettiva della “Casa degli Artisti”, presa in custodia, a partire dal 1978, da Fabro insieme alla teorica dell'arte Jole De Sanna e allo scultore giapponese Hidetoshi Nagasawa. Questo laboratorio d'idee influenzerà il lavoro di artisti più giovani, allievi di Fabro all'Accademia di Brera, come Mario Airò e Liliana Moro, che si raduneranno poi in un collettivo che darà a vita nel 1989 a uno spazio autogestito in Via Lazzaro Palazzi 19 a Milano¹⁷⁶.

Dagli anni Settanta in poi la ricerca di Pistoletto continua a essere programmaticamente variata e poliforme e l'artista esplora spesso la dimensione ambientale, come nel progetto *Le stanze* (1975-76), presentato alla Galleria Christian Stein di Torino: dodici mostre nel corso di un anno che, ristrutturando di volta in volta gli ambienti della galleria, indicano la relazione tra lo spazio reale e quello virtuale dello specchio. L'utilizzo dello specchio caratterizzerà tutta la sua produzione che ritornerà più volte sull'installazione ambientale, come in *L'arte assume la religione* (Galleria Giorgio Persano di Torino, 1978) o nel progetto *Tartaruga felice* per Documenta 9 di Kassel del 1992. Qui Pistoletto sceglie come luogo espositivo un ex negozio di pellicce di fronte all'ingresso del Museum Fridericianum, sede principale della mostra. La stanza è tagliata in due da una costruzione in pietra che, ricalcando un'antica strada romana, parte dalla porta principale, lasciata aperta, per arrivare fino al fondo del negozio dove è collocato *L'etrusco* (1976), copia della statua in bronzo detta *L'arringatore*, con il braccio teso in avanti a toccare uno specchio che riflette la sua immagine¹⁷⁷.

Come è chiaro da questi pochi esempi, gli artisti di questa generazione continuano ad approfondire le loro ricerche ambientali anche quando la vicenda collettiva dell'Arte Povera risulta ormai conclusa, a conferma «che non di un movimento monolitico si tratta, ma di una generazione che condivide la temperie di un'epoca straordinariamente feconda»¹⁷⁸. E di questa epoca feconda per l'arte italiana ne è testimonianza il numero speciale che la rivista francese “Opus International” dedica, nel marzo 1970, interamente all'avanguardia radicale italiana, con una copertina realizzata da Enrico Baj in cui compare la scritta provocatoria “Kiss me, I'm Italian”¹⁷⁹. Senza dimenticare l'importanza di altri quattro artisti che esordiscono in quegli anni, a lato rispetto al circuito dell'Arte Povera: Claudio Parmiggiani, Maurizio Mochetti, Franco Vaccari e Luca Maria Patella, che si

¹⁷⁶ Per un approfondimento sull'intera opera di Fabro rimando a: A. CRUZ YÁBAR (a cura di), *Luciano Fabro* [catalogo della mostra], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2015.

¹⁷⁷ Per un approfondimento rimando a: P. G. CASTAGNOLI, R. PASSONI, M. PISTOLETTO (a cura di) *Michelangelo Pistoletto. Io sono l'altro* [catalogo della mostra], Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, 2000.

¹⁷⁸ A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, op. cit., p. 339.

¹⁷⁹ *Opus International*, n. 16, mars 1970. Nella rivista compaiono saggi di Gillo Dorfles, Daniela Palazzoli, Lea Vergine, Achille Bonito Oliva, Giovanni Maria Accame, Marisa Volpi Orlandini, Tommaso Trini, Enrico Crispolti e Antonio Del Guercio.

occuperanno tutti, ma in maniere diverse, di realizzazioni ambientali.

Claudio Parmiggiani (Luzzara, Reggio Emilia, 1943), pur avendo dei punti di contatto con alcuni dei protagonisti dell'Arte Povera, in particolare Paolini e Kounellis, non ne condivide il percorso. Nelle sue costruzioni ambientali i riferimenti all'arte del passato sono molteplici ma sempre declinati in una personalissima visione, come in *Luce, luce, luce* del 1968 (una stanza il cui pavimento è ricoperto di pigmento puro giallo di cadmio) o in *Senza titolo* del 1970 (un labirinto di vetri frantumati di 10 metri per lato). Questa particolare attitudine allo spazio lo porterà a realizzare installazioni ambientali in diversi luoghi di culto nonché a costruire delle vere e proprie opere architettoniche come *Il faro d'Islanda* (2000). Ma il progetto artistico-architettonico più interessante di Parmiggiani è sicuramente *Una scultura*, che dal 1975 al 1991 ha visto la realizzazione di quattro costruzioni in mattoni in quattro luoghi geografici molto distanti fra loro a simboleggiare i punti cardinali: *Clavis* a Collebeato (Brescia) in Italia (1975, Nord), *Pietra* in Egitto (1983, Sud), *Torre* in Francia (1989, Ovest) e *Casa sotto la luna* in Repubblica Ceca (1991, Est)¹⁸⁰.

Maurizio Mochetti (Roma, 1940) lavora fin dai suoi primi progetti (come *Raggio di sole* del 1965) in relazione diretta con lo spazio, con un'approccio che risente, anche teoricamente, dell'influenza di Fontana e dell'arte cinetica. Per questa realizzazione Mochetti pratica un foro di 2 centimetri sulla parete esposta a sud di una stanza cubica: dal foro penetra un "retta di fotoni" che, con il passare delle ore, illumina diversi punti dello spazio, lasciando nell'oscurità ciò che non colpisce direttamente. Affine all'approccio concettuale di Paolini, questa indagine sullo spazio si avvale anche della tecnologia, come in *Generatrice* del 1968, in cui un asse in movimento circolare crea un cono virtuale, o come in *Perimetro laser* del 1981, in cui il perimetro di una stanza è sottolineato da una linea continua di luce laser sulle pareti che, essendo intermittente, visualizza e annulla in continuazione lo spazio. Lo stesso principio d'investigazione dello spazio, la cui consistenza immateriale è demandata alla luce, sarà sviluppato in altre opere degli anni Ottanta e Novanta¹⁸¹.

Franco Vaccari (Modena, 1936) è noto per i suoi lavori fotografici ma anche per la realizzazione di opere ambientali all'interno delle quali il pubblico può avere delle esperienze estetiche particolari, come nell'ambiente anamorfico *Codemondo* presentato alla Biennale di Venezia del 1980. Questa realizzazione ottico-sonora è la diciannovesima delle *Esposizioni in tempo reale* che Vaccari ha iniziato nel 1969 (e che nel 2017 sono arrivate al numero di 46). Già prima di questa serie, la sua *Scultura buia* (1968), opera posizionata in un ambiente in cui è stata eliminata ogni infiltrazione di

¹⁸⁰ Per un approfondimento su Parmiggiani rimando a: P. WEIERMAIR (a cura di), *Claudio Parmiggiani* [catalogo della mostra], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2003.

¹⁸¹ Per un approfondimento su Mochetti rimando a: G. CELANT (a cura di), *Maurizio Mochetti* [catalogo della mostra], Skira, Milano, 2003.

radiazioni visibili, aveva messo alla prova l'interazione fra oggetto e fruitore poiché, come spiega la Detheridge, «registra l'assenza, in cui le forme diventano eventi imprevedibili»¹⁸². L'utilizzo del buio totale torna anche nell'*Ambiente Geiger* del 1969, ma non sarà l'unico espediente che Vaccari userà per spaesare lo spettatore, come vediamo in diversi ambienti realizzati fra gli anni Settanta e Ottanta¹⁸³.

Luca Maria Patella (Roma, 1938), fin dai suoi esordi, sceglie di perseguire ricerche sperimentali che utilizzano diversi media, ampliando lo spettro delle loro possibilità. Se utilizza soprattutto fotografia e video, non rinuncia all'espansione ambientale, come nel caso dell'*Ambiente Proiettivo Animato* (1968) o delle *Sfere Naturali sonore sotto un cielo* (1969), realizzazioni multimediali allestite entrambe all'Attico di Roma. Due *Sfere*, cupole di plexiglass di due metri di diametro sulla cui calotta sono proiettate automaticamente delle immagini, sono presentate anche nella già citata VIII Biennale d'arte di San Benedetto del Tronto del 1969, in cui Patella è presente anche nella sezione del “Cinema indipendente”. Nel 1971 espone *I Muri parlanti* alla Galleria Apollinaire di Milano, un “ambiente mormorante” in cui da piccoli fori nel muro era possibile ascoltare emissioni sonore e testi vari. Questa ricerca sinestetica è sviluppata in maniera più scenografica nello stesso anno con l’“ambiente natural-culturale” *Un boschetto di Alberi parlanti e cespugli musicali sotto un cielo*, presentato alla Walker Art Gallery di Liverpool, dove alberi profumati ad alto fusto che emettono discorsi ironico-seri e cespugli che emettono rumori naturali sono installati su un “prato” di stoffe, sotto un cielo proiettivo in movimento e tra quattro pareti su cui sono tracciati i punti cardinali¹⁸⁴.

7.2 Architettura Radicale

È curioso ricordare come la definizione Architettura Radicale sia stata coniata nei primi anni Settanta proprio da Germano Celant per indicare un movimento internazionale di rottura della pratica architettonica moderna, che si sviluppa parallelamente all'Arte Povera e all'Arte Concettuale, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta¹⁸⁵. Questo parallelo si concretizza per il fatto che

¹⁸² A. DETHERIDGE, *Scultori della speranza*, op. cit., p. 42.

¹⁸³ Per un approfondimento specifico rimando a: R. BARILLI (a cura di), *Franco Vaccari. Opere: 1966-1986* [catalogo della mostra], Coptip, Modena, 1987.

¹⁸⁴ Per un approfondimento sull'opera di Patella rimando a: G. CANNILLA, F. DI CASTRO (a cura di), *Luca M. Patella. Indicazioni per una Ontologica* [catalogo della mostra], Jandi Sapi Editori, Milano-Roma, 1993.

¹⁸⁵ Cfr. G. CELANT, *Radical Architecture*, in E. AMBASZ (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design* [catalogo della mostra], The Museum of Modern Art-Centro Di, New York-Firenze, 1972, pp. 380-387.

anche nel dibattito architettonico si forma una nuova generazione di attori i quali, risentendo delle istanze sessantottine, radicalizza gli estremi della disciplina per indagare nuovi modi di vedere l'architettura e concepire il progetto, fino a inventare innovativi *format* di comunicazione visiva in cui, secondo le parole del già citato Hans Hollein, tutto diviene architettura.

I temi dibattuti dai “Radicals” vertevano tutti sul ripensamento della cultura architettonica moderna e razionalista e comportavano la rifondazione dei meccanismi della progettazione in una reale coincidenza fra arte e realtà, seguendo la strada già battuta dai situazionisti, secondo cui l'individuo sarebbe dovuto divenire produttore del proprio ambiente: ciò che conta, come sottolinea Marie-Ange Brayer, «è liberare l'individuo, modificare l'ambiente, intervenire nella materia stessa della realtà, plasmando nuove prassi creative nel contesto di un rinnovato uso del mondo»¹⁸⁶. Nel corso degli anni Sessanta e Settanta, come ben riassume Francesca Zanella, «gli interrogativi sul ruolo dell'artista e del progetto sono fortemente connaturati alle linee della ricerca architettonica, divenendone elemento qualificante e determinante»¹⁸⁷. Nella crisi permanente tra la società e l'architettura, dovuta all'incapacità di quest'ultima di adattarsi a una realtà sociale sempre più discontinua e frammentaria, l'Architettura Radicale porta a una riformulazione del ruolo e delle responsabilità dell'architetto nei riguardi della società e della cultura, per cui l'architettura si afferma come pratica concettuale. Il progetto architettonico si emancipa dalle regole tradizionali per diventare uno strumento di confronto con la società, rimettendo in discussione i fondamenti stessi della cultura industriale moderna e trasformandosi molto spesso in utopie irrealizzabili, che, però, a differenza di quelle dell'architettura moderna, sono conscie e strategiche: «i non-progetti radicali segnano non solo la crisi dell'utopia modernista e del razionalismo dell'estetica programmata, ma anche dell'orientamento etico dell'arte comportamentale degli anni 60»¹⁸⁸.

In Italia gli inizi dell'Architettura Radicale si sviluppano in stretta connessione con le prime agitazioni studentesche del febbraio/marzo 1963, quando vengono occupate le facoltà d'architettura di Milano, Torino e Roma. L'avventura della neoavanguardia architettonica avrà, però, il proprio centro nella Facoltà di Architettura dell'Università di Firenze, città che il 4 novembre 1966 subisce una drammatica alluvione. Proprio in quel tragico autunno, dagli strati più aggiornati del corpo studentesco fiorentino, raccolti intorno a professori come Leonardo Ricci e Leonardo Savioli (ma nell'anno accademico 1966-1967 tenne un corso anche Umberto Eco), usciranno gli esponenti

¹⁸⁶ M.-A. BRAYER, *Il progetto architettonico radicale come “design territoriale”*, in P. BRUGELLIS, G. PETTENA, A. SALVADORI (a cura di), *Utopie Radicali. Archizoom, Remo Buti, 9999, Gianni Pettena, Superstudio, UFO, Ziggurat* [catalogo della mostra], Quodlibet, Macerata, 2017. Rimando a questa pubblicazione per qualsiasi approfondimento sugli architetti “radicali” italiani, in special modo quelli legati all'ambiente fiorentino.

¹⁸⁷ F. ZANELLA, *Forme e metodi di intervento nella città*, in C. CASERO, E. DI RADDO (a cura di), *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2009, pp. 69-88, p. 69.

¹⁸⁸ E. QUINZ, *Il cerchio invisibile*, op. cit., p. 25.

principali dell'Architettura Radicale italiana, come i gruppi Archizoom e Superstudio, sul cui esempio si muoveranno nuovi operatori come Gianni Pettena, Remo Buti e i gruppi UFO, 9999 e Ziggurat.

A influenzare le loro prime provocazioni teoriche contribuì il pensiero di altri giovani architetti europei come Hollein (che con il connazionale Walter Pichler è autore nel 1962 del *Manifesto dell'architettura assoluta*) e il gruppo inglese Archigram, con il progetto *Plug-in city* del 1964. A ciò si aggiunse un chiaro interesse per la cultura pop e il suo sistema figurativo. Il già citato Ettore Sottsass jr. fu uno fra i primi in Italia a cogliere le possibilità insite nell'adozione dell'iconografia pop nei media architettonici; in questo fu influenzato anche da un viaggio negli Stati Uniti in cui, grazie alla sua prima moglie, Fernanda Pivano, entrò in contatto diretto con l'ambiente della Beat Generation. Nei coloratissimi mobili di Sottsass di quegli anni si può, dunque, leggere una sorta di reazione alla rigorosa tradizione razionalista in cui era cresciuto. Un altro elemento importante nel definirsi delle nuove esperienze fiorentine fu l'apertura fra il 1964 e il 1965 del Centro Proposte, organismo in cui confluirono apporti disciplinari differenti, dando spazio agli artisti visuali più avanzati di quegli anni, come gli artisti del Gruppo T, e sollecitando la loro collaborazione con musicisti e architetti. Fra le esperienze più interessanti del Centro Proposte c'è la creazione dello *Spazio cinetico sonoro organizzato*, progetto di gruppo presentato nella sezione italiana alla V Biennale di Parigi del 1967.

Nell'autunno del 1966 si formano i gruppi Archizoom e Superstudio che si presentano nel dicembre 1966 con la mostra "Superarchitettura" alla Galleria Jolly 2 di Pistoia, dove, in un costruzione d'insieme, veniva espressa con chiarezza la convinzione che il progetto dovesse allargarsi a comprendere fenomenologie di carattere sociale e linguaggi mediati dalle arti visive. Ma entrambi i gruppi, consapevoli del progressivo annullamento della funzione tecnica nella formazione dell'architetto, abbandoneranno presto il linguaggio pop per lanciarsi in riflessioni ben più articolate sul ruolo intellettuale e sociale dell'architetto, influenzate dal nuovo clima di contestazione che sfocerà nel Sessantotto. Per entrambi l'assunto di base, come affermano Paola Navone e Bruno Orlandoni, «è proporre immagini alternative, la cui ambiguità e il cui quoziente semantico dovrebbero assolvere ad un compito di critica ai prodotti della civiltà dei consumi e, al limite, al meccanismo stesso dei consumi»¹⁸⁹.

Archizoom (il cui nome è un chiaro riferimento in forma parodica agli Archigram) è fondato dagli architetti Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello e Massimo Morozzi, ai quali dal 1968 si aggiunsero i due designer Dario e Lucia Bartolini. È il primo gruppo radicale che si struttura

¹⁸⁹ P. NAVONE, B. ORLANDONI, *Architettura "radicale"*, Documenti di Casabella – G. Milani, Segrate (MI), 1974, pp. 29-30.

in un collettivo (settembre 1966) e inizia sviluppando un processo di complessizzazione su prototipi di oggetti pop, come i cosiddetti *Dream Beds*, per poi arrivare a un linguaggio più problematico attraverso i progetti dei *Gazebi* (1967-1968), di cui il più famoso è quello realizzato per la XIV Triennale di Milano del 1968, dal titolo *Centro di Cospirazione Eclettica*. Con queste strutture in tubi metallici chiuse da tende e variamente arredate siamo all'inizio di quella modalità di approccio professionale che verrà soprannominata “controdesign”¹⁹⁰.

A distanza di poche settimane da Archizoom nasce Superstudio, fondato da Adolfo Natalini e Cristiano Toraldo di Francia, a cui si aggiungono fra il 1967 e il 1970 Roberto Magris, Alessandro Magris, Gian Piero Frassinelli e Alessandro Poli. Rispetto ad Archizoom, Superstudio parte da una posizione molto più estroversa, enunciando una teoria sul “design d'evasione” che lo pone in un ambito di riflessione squisitamente sovrastrutturale, come vediamo negli *Istogrammi di architettura*, iniziati nel 1969. Sono oggetti in legno, rivestiti con fogli di laminato bianco sui quali è serigrafata una griglia di quadrati di 3 cm di lato dalle cui variazioni sembrano generati. Qui il plastico architettonico non è più un modello, ma si fa dispositivo ambientale, rimandando a una sorta di “grado zero” dell'architettura: «Si intendono risolvere, su un piano tecnico e di attività vitali, situazioni la cui negatività è fondamentalmente strutturale»¹⁹¹. La risposta all'orrore quotidiano è un'affermazione ideologicamente esistenzialistica che nella prassi si mette in atto fornendo al fruitore sia “oggetti a funzionamento poetico” (oggetti ambigui in cui il processo di semantizzazione è affidato al fruitore) che “schemi di comportamento” (che mettano in atto degli spazi di coinvolgimento)¹⁹².

Il gruppo 9999, costituito da Giorgio Birelli, Carlo Calдини, Fabrizio Fiumi e Paolo Galli, è attivo dal 1968 al 1972 e persegue obiettivi politici diversi da quelli di Archizoom e Superstudio. In un gesto di assoluto disimpegno nasce, infatti, il loro progetto più importante: la discoteca *Space Electronic* di Firenze. Aperto nel 1969 in un ex garage, questo “environment audiovisivo” viene adibito a spazio di sperimentazione per nuove forme di rappresentazione spettacolare con installazioni e performance, luci e proiezioni in contemporanea; fra gli spettacoli ospitati ci sarà anche *Paradise Now* del Living Theatre¹⁹³. Questo particolare connubio fra arti e discoteca si ricollega non tanto alle contemporanee esperienze del Piper di Roma e di Torino, che ospitano eventi con artisti d'avanguardia come Schifano e Pistoletto, bensì al tema situazionista del “tempo libero” che era stato affrontato nella già citata XIII Triennale di Milano del 1964. Il riferimento principale a livello architettonico è il mai realizzato *Fun Palace* di Cedric Price a Londra (1961),

¹⁹⁰ Diversi disegni di *Gazebi* vengono pubblicati sul primo dei due numeri della rivista *Pianeta Fresco*, fondata nel dicembre 1967 e diretta da Fernanda Pivano, Allen Ginsberg e Ettore Sottsass.

¹⁹¹ P. NAVONE, B. ORLANDONI, *Architettura “radicale”*, op. cit., p. 29.

¹⁹² Cfr. SUPERSTUDIO, “Design d'invenzione e design d'evasione”, in *Domus*, n. 475, giugno 1969, pp. 28-33.

¹⁹³ Cfr. 9999, “Space Electronic. Environment audiovisivo”, in *Casabella*, n. 356, gennaio-marzo 1971, pp. 46-48.

attraverso cui bisogna leggere anche altri progetti per locali di svago dei Radicals, come le discoteche *Mach 2* di Firenze (Superstudio, 1968) e *Bamba Issa* di Forte dei Marmi (UFO, 1970).

All'inizio del 1968, con la ripresa delle agitazioni all'interno della facoltà d'architettura di Firenze si forma anche il gruppo UFO, ai cui fanno parte Carlo Bachi, Lapo Binazzi, Patrizia Cammeo, Riccardo Foresi, Sandro Gioli e Titti Maschietto. UFO si caratterizza fin da subito per una serie di interventi di disturbo nel centro storico della città, attraverso l'utilizzo di strutture in plastica gonfiabili, che sarà una delle sue caratteristiche più riconoscibili, a partire dalla serie degli *Urboeffimeri* del 1968 che fungono di volta in volta come strumenti di lotta, mezzi d'intralcio del traffico e stimoli di comportamento, ma sempre caratterizzati da un tipo di comunicazione ironicamente pseudo-pubblicitaria¹⁹⁴.

Nello stesso periodo l'immissione di elementi plastici gonfiabili nello spazio urbano sarà una delle linee di ricerca anche dell'artista Franco Mazzucchelli (Milano, 1939), che sottrae l'oggetto scultoreo-ambientale al sistema dell'arte più codificato, mettendolo a disposizione del pubblico che può praticarlo come meglio crede. Al contrario degli *Urboeffimeri* di UFO, si tratta di elementi meno irriverenti e più interattivi che dalla prima serie degli *Abbandoni*, iniziati nel 1964 e che verranno poi intitolati *A. TO A. (Art to Abandon)*, fino ai cicli degli anni Settanta (*Sostituzioni e Riappropriazioni*), si propongono come modelli di liberazione dai codici vincolati alla fruizione tradizionale dello spazio sia interno che esterno¹⁹⁵. I gonfiabili di Mazzucchelli, come ben spiega Alessandra Pioselli, «si presentavano come motori di un happening in cui le regole del gioco erano stabilite dall'accidentale beneficiario»¹⁹⁶. Per questa loro capacità di suggerire dinamiche urbane fluide, ludiche e nomadiche, l'uso di elementi gonfiabili caratterizza in quel periodo l'operare di diversi artisti e architetti. Oltre a quelli di Mazzucchelli vanno ricordati i gonfiabili che Hidetoshi Nagasawa, Jorrit Tornquist e un gruppo di artisti torinesi guidati da Giorgio Nelva (animatore del collettivo Ti.zero) presentarono per la manifestazione, priva di catalogo, “Un paese + l'avanguardia artistica” ad Anfo, piccolo paese sulle sponde del Lado d'Idro in provincia di Brescia, dal 25 agosto al 3 settembre 1968. Questi interventi di natura plastico-ambientale risultano i più interessanti dell'evento, anche a giudicare dall'ampio spazio che gli viene concesso in una recensione anonima apparsa su “Domus”¹⁹⁷. Ed è proprio in questo uso creativo del materiale plastico che va ricercato l'interesse per l'episodio di Anfo della rivista milanese, che in quel periodo aveva dedicato una serie di approfondimenti sull’“attualità del gonfiato”, tracciando, come spiega Alessandra Acocella, «le origini di quella che sembra essere a tutti gli effetti una vera e propria moda culturale che, partita

¹⁹⁴ Cfr. UFO, “Effimero urbanistico scala 1:1”, in *Marcatré*, nn. 37-38-39-40, 1968, pp. 198-209.

¹⁹⁵ Cfr. S. M. FRASSÀ, I. RATTI (a cura di), *Franco Mazzucchelli. Azioni 1964-1979: non ti abbandonerò mai* [catalogo della mostra], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2018.

¹⁹⁶ A. PIOSELLI, *L'arte nello spazio urbano*, op. cit., p. 33.

¹⁹⁷ “Flash. Un paese + l'avanguardia artistica”, in *Domus*, n. 468, novembre 1968, p. 48.

dalla sperimentazione tecnologica interna al mondo dell'architettura e del design, trova nella seconda metà degli anni Sessanta una vasta eco nelle nuove forme espressive dell'arte europea e statunitense»¹⁹⁸.

Tornando a UFO, il 24 giugno 1968 il gruppo prende parte, con uno dei suoi interventi a metà fra *happening* e *environment*, alle manifestazioni del VI Premio Masaccio a San Giovanni Valdarno (Arezzo), organizzato quell'anno da Claudio Popovich e da una commissione con nomi del calibro di Alberto Boatto, Gillo Dorfles e Lea Vergine. Intitolato *Chicken Circus Circulation ovvero Happenvironment ovvero Superurboeffimero n. 7*, si tratta del più complesso e irriverente episodio del ciclo degli *Urboeffimeri*, che susciterà così tante polemiche da sancire praticamente la fine del Premio Masaccio. Da questo momento in poi gli UFO si dedicheranno ad azioni di diverso tipo che vanno dagli allestimenti d'interni alla creazione di oggetti domestici, dalla “fantaurbanistica” al laboratorio artigiano “Casa ANAS” aperto a Firenze nel 1975.

Altro intervento da ricordare nella manifestazione di San Giovanni Valdarno è quello di Gianni Pettena (Bolzano, 1940), laureatosi anche lui nella Facoltà di Architettura di Firenze nello stesso 1968. Pettena, che abbiamo già citato e che diventerà un'altra delle figure di spicco dell'Architettura Radicale italiana, in quell'occasione chiude la loggia e il porticato del Palazzo Pretorio con una serie di pannelli in legno rivestiti di carta catramata e fogli di alluminio, in modo da creare un motivo a strisce diagonali nere e argentate di grande impatto visivo (*Dialogo con Arnolfo di Cambio*). Nei suoi progetti successivi aggiunge al pop l'influenza performativa degli *happening* e quella formale della *funk architecture* statunitense, che ha modo di conoscere direttamente andando a vivere negli USA. Fra i progetti americani va ricordata la *Salt Lake Trilogy* (1972), composta da tre realizzazioni: *Clay House*, un villino di periferia completamente ricoperto di argilla; *Tumbleweeds*, torre-ponteggio in legno con inserti di cespugli del deserto (i *tumbleweeds*, appunto); *Red Line*, linea tracciata sia con un pennarello sulla mappa della città lungo i suoi confini che con una pistola a spruzzo sulle strade reali. Il rientro in Italia nel 1973 è segnato dalla pubblicazione de *L'anarchitetto*, libro d'artista che ascrive alla forma letteraria la possibilità di essere anch'essa architettura¹⁹⁹.

Per concludere questa panoramica sui Radicals fiorentini ricordiamo l'attività di Remo Buti (Firenze, 1938) e del gruppo Zziggurat. Il primo proviene da una famiglia di ceramisti (aveva conosciuto Fontana ad Albisola) e in tutti i suoi progetti non rinnegherà mai la sua formazione da “archigiano”, come lui stesso la definiva. Il secondo, che viene fondato nel 1969 da Alberto Breschi, Giuliano Fiorenzuoli e Roberto Peccoli, sostiene un'adozione di diversi comportamenti

¹⁹⁸ A. ACOCELLA, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Fondazione Passarè-Quodlibet, Milano-Macerata, 2016, p. 60.

¹⁹⁹ Cfr. G. PETTENA, *L'anarchitetto. Portrait of the Artist as a Young Architect*, Guaraldi, Rimini, 1973.

formali più che una produzione *ex-novo*.

Fuori dal prolifico ambiente fiorentino vanno ricordati i gruppi Radicals torinesi: Strum, il cui nome va inteso come un'abbreviazione di “architettura strumentale”, che pubblica fotoromanzi architettonici e realizza oggetti di design; Libidarch, che recupera l'architettura povera; Studio 65, che crea oggetti con forti riferimenti alla Pop Art. Altro gruppo Radical è il padovano Cavart che promuove *happening* nelle cave abbandonate del Veneto. Vicini a queste tendenze sono anche i progetti effimeri del già citato Franco Raggi (Milano, 1945), come *La Tenda Rossa dell'architettura* del 1974, e le operazioni di “architettura di animazione” condotte nei quartieri periferici di Napoli da Riccardo Dalisi (Potenza, 1931), con diversi interventi a scala urbana creati a partire dal 1971 insieme ai bambini del quartiere Traiano. Da questa metodologia d'animazione, che sperimenta un'architettura di relazione fra l'individuo e la collettività, fra l'oggetto e il suo ambiente culturale, Enrico Crispolti trasse spunto per formulare la sua tesi dell'operatore estetico come attivatore della creatività collettiva, che cercò di mettere in pratica attraverso diversi “operazioni” nella prima metà degli anni Settanta di cui parleremo più avanti²⁰⁰.

In un ambito di ricerca simile vanno inseriti anche i “modelli di comportamento” di Ugo La Pietra (Bussi sul Tirino, Pescara, 1938), attivo a Milano in quegli stessi anni. L'attività di La Pietra risente molto della sperimentazione degli artisti cinetici milanesi, come vediamo in una serie di *Ambienti audiovisivi*, quale quello realizzato per la già citata VIII Biennale d'arte di San Benedetto del Tronto del 1969. La Pietra trova una sua strada in quello che egli stesso ha definito *Sistema disequilibrante*, un dispositivo da attivare per elaborare nuovi “utensili” di comprensione della società attraverso la ricerca dei “gradi di libertà” che sono reperibili all'interno delle strutture organizzate²⁰¹. La sua è una ricerca sinestetica che mischia le varie attività artistiche in operazioni che vanno dal fotomontaggio alla costruzione di installazioni e ambienti audiovisivi (anche in versione “individuale”, come nella serie delle *Immersioni*), fino all'intervento urbano, come *Copro la strada, ne faccio un'altra* per la manifestazione “Campo urbano”, organizzata a Como da Luciano Caramel nel 1969. Qui una struttura triangolare costituisce un percorso coperto al centro di una via pedonale (Via Vittorio Emanuele), creando in chi lo percorre un'interferenza visiva alla comunicazione commerciale dei negozi ai lati della strada. Tutte le operazioni di La Pietra saranno caratterizzate da questo costante rifiuto di operare nella logica del sistema, individuando strumenti estetici capaci di decodificare, provocare, dare la possibilità di rompere gli schemi precostituiti. Ibridando di volta in volta l'area disciplinare dell'architettura con quella dell'arte, questi suoi progetti

²⁰⁰ Cfr. R. DALISI, *Architettura d'animazione. Cultura del proletariato e lavoro di quartiere a Napoli*, Beniamino Carucci, Assisi (PG)-Roma, 1974. Nel volume compaiono interventi di Alessandro Mendini, Ettore Sottsass, Andrea Branzi e, appunto, Enrico Crispolti che, come abbiamo già visto, esporrà documenti del lavoro di Dalisi nel Padiglione Italia alla Biennale di Venezia del 1976.

²⁰¹ Cfr. U. LA PIETRA, *Il sistema disequilibrante*, Toselli, Milano, 1970.

assumeranno valore di prototipo per le correnti povere o comportamentistiche della nuova architettura, ma anche per le azioni urbane degli artisti che caratterizzeranno gli anni Settanta²⁰².

Fra il 1968 e il 1969, in concomitanza con il radicalizzarsi delle agitazioni universitarie, la neoavanguardia architettonica italiana perde la connotazione di fenomeno locale basato su una sperimentazione disorganica e frammentaria e assume una certa rilevanza nell'ambito del dibattito culturale sull'architettura a livello internazionale, in una piena presa di coscienza della propria realtà che porterà a una produzione più continua e strutturata in cui, comunque, cambia il ruolo assunto dall'architetto: accentuando la prassi di auto-finalizzazione del progetto, l'architetto d'avanguardia si trasforma da progettista di oggetti a creatore d'immagini. Testimonianze perfette di questa nuova fase, che si svilupperà ulteriormente negli anni Settanta, sono due famosi progetti di "urbanizzazione totale" iniziati nel 1969: il *Monumento Continuo* di Superstudio, una griglia che ricopre la Terra proponendosi come "modello architettonico di urbanizzazione totale"²⁰³, e la *No-Stop City* di Archizoom, una città che si estende all'infinito cancellando la gerarchia fra arredamento, architettura e urbanistica²⁰⁴. Con questi due progetti, per la prima volta, l'Architettura Radicale propone un assetto formale sperimentale che opera sulla globalità della struttura urbana, seppur in maniera metaforica e concettuale, attraverso collage e fotomontaggi: «È chiaro infatti come il problema non sia più quello, ormai insignificante, della realizzabilità concreta, effettiva del modello formale proposto, e quindi della sua validità futuribile, quanto quello della coincidenza o corrispondenza tra il modello strutturale sotteso dal progetto e i modelli di sviluppo effettivi perseguiti dal capitale»²⁰⁵.

I successivi prodotti di operazioni di questo tipo coinvolsero un sempre maggior numero di operatori, come il designer Alessandro Mendini (Milano, 1931), che progettò architetture "disegnate" da intendere come strumento critico nei confronti della prassi professionale del fare architettura²⁰⁶. Intorno alle idee di Mendini nasce "Global Tools", contro-scuola di design fondata nel 1973 a Firenze da alcuni esponenti dell'Architettura Radicale. Il suo programma sperimentale di didattica del design si diffuse attraverso un sistema di laboratori (a Firenze, Milano e Napoli) a cui parteciparono non solo architetti e designer, tra cui anche Sottsass e Dalisi, ma anche artisti, come

²⁰² Per un approfondimento rimando a: M. MENEGUZZO (a cura di), *Ugo La Pietra: il segno randomico. Opere e ricerche 1958/2016* [catalogo della mostra], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2016.

²⁰³ Cfr. il dattiloscritto firmato «Superstudio, maggio 1969», poi in SUPERSTUDIO, *Opere. 1966-1978*, Quodlibet, Macerata, 2016, pp. 192-193.

²⁰⁴ Cfr. ARCHIZOOM, "No-Stop City. Residential Parkings, Climatic Universal Systems", in *Domus*, n. 496, marzo 1971, pp. 49-55.

²⁰⁵ P. NAVONE, B. ORLANDONI, *Architettura "radicale"*, op. cit., p. 36.

²⁰⁶ Dal 1970 Mendini è direttore di "Casabella", dove dà molto spazio al lavoro di ricerca dei Radicals. L'importanza degli scritti teorici diffusi attraverso le riviste d'architettura è sottolineata con forza nella mostra retrospettiva "Utopie radicali" del 2017, tanto che il gorilla che compare sulla copertina del numero di "Casabella" dedicato al "radical design" (n. 367, luglio 1972) e poi sulla copertina del libro di Navone e Orlandoni del 1974 è stato scelto come immagine simbolo della mostra tenutasi alla Strozzi di Firenze.

Fabro e Vaccari. L'etichetta Architettura Radicale più che un movimento unitario finiva così per indicare una tendenza energetica, che raccoglieva tutte le sperimentazioni eccentriche rispetto alla linea professionale del fare artistico e architettonico. Nonostante la sua pedagogia multidisciplinare, la scuola avrà però vita breve, chiudendo già nel 1975²⁰⁷.

Andrea Branzi, fra i fondatori di Archizoom, poteva ancora scrivere nel 1974: «Ciò che oggi tiene insieme tutto questo non è più il fronte di battaglia contro avversari che hanno già perduto molta credibilità, ma la maturazione autonoma del movimento e l'acquisto di una identità direzionale. Tale direzione è costituita dal lavoro corrosivo “dentro” alle strutture dell'architettura, dentro lo specifico architettonico»²⁰⁸. Ma purtroppo di lì a pochi anni questa spinta corrosiva si esaurì: Archizoom si sciolse nello stesso 1974, Superstudio resistette fino al 1986 portando avanti una ricerca sempre più legata ad una sorta di simbolicità del fare progettuale. Eppure, alcuni temi di fondo che l'Architettura Radicale aveva messo in campo nella destrutturazione dell'oggetto architettonico tradizionale (design antifunzionalista; progetti di architettura concettuale, citazionista e autosignificativa, sviluppata a contatto con i linguaggi delle arti visive; organizzazione dell'animazione territoriale) funzionarono da base alla nuova dialettica fra architettura e arti visive nata all'interno degli studi sul postmoderno, che influenzò tutta una serie di riflessioni sullo spazio che interessarono anche gli artisti e non solo gli architetti, che, come spiega Maddalena D'Alfonso, «si riaffermarono intorno a questo momento originale del pensiero: libertà di azione per l'artista e libertà di espressione dell'opera»²⁰⁹.

8. Mostre di riferimento: da “Lo spazio dell'immagine” a “Contemporanea”

Parlare delle mostre italiane a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta, vuol dire, come spiega Alessandra Troncone, «abbracciare una metodologia di indagine che non tiene più conto solo dell'opera o dell'artista, ma anche delle relazioni che questi intrattengono nell'ambito di un più complesso sistema, di cui la mostra diviene lo specchio immediato»²¹⁰. Oltretutto, le mostre collettive di questo periodo che si occupano di sperimentazioni ambientali in Italia possono essere

²⁰⁷ Per un approfondimento rimando a: S. CATENACCI, J. GALIMBERTI, *Deschooling, Manual Labour, and Emancipation: The Architecture and Design of Global Tools, 1973-1975*, in M. A. BROWN, M. MILLAR FISHER (a cura di), *Collaboration and its (Dis)Contents: Art, Architecture, and Photography since 1950*, The Courtauld Institute of Art, London, 2017, pp. 99-121.

²⁰⁸ A. BRANZI, *Introduzione*, in P. NAVONE, B. ORLANDONI, *Architettura “radicale”*, op. cit., pp. 7-15, pp. 13-14.

²⁰⁹ M. D'ALFONSO, *Come lo spazio trasforma l'arte. Come l'arte trasforma lo spazio*, op. cit., p. 32.

²¹⁰ A. TRONCONE, *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, Postmedia, Milano, 2014, p. 7. Rimando a questo volume per una ricostruzione storico-critica dei più importanti eventi espositivi italiani compresi fra “Lo spazio dell'immagine” del 1967 e “Contemporanea” del 1973.

considerate una sorta di prototipi per esposizioni successive, come “Ambiente/Arte” del 1976, che decreteranno il successo di pratiche artistiche in cui lo spazio fisico e concreto è contingente all'opera. Sono mostre che possono benissimo competere con le ben più celebrate esposizioni internazionali dello stesso periodo, come “Live in your head. When attitudes become form” e “Spaces”, entrambe del 1969: «Uno dei meriti delle mostre temporanee a cavallo tra i Sessanta e i Settanta è appunto quello di supplire all'assenza di istituzioni museali italiane con collezioni permanenti di arte contemporanea, divenendo il canale privilegiato attraverso cui avviene il processo di legittimazione delle ricerche d'avanguardia all'interno del sistema dell'arte»²¹¹.

A partire da “Arte Abitabile” alla Galleria Sperone di Torino (giugno 1966) e “Fuoco Immagine Terra Acqua” all'Attico di Roma (giugno 1967) si susseguono in pochi anni eventi espositivi che contribuiscono in modo decisivo all'allargamento del campo operativo dell'arte verso lo spazio architettonico, che non è più solo contenitore espositivo ma parte integrante dell'opera.

- “Lo spazio dell'immagine”, Palazzo Trinci, Foligno (Perugia), 2 luglio – 1 ottobre 1967²¹²

Abbiamo già incontrato più volte questa fondamentale esposizione parlando delle realizzazioni ambientali ivi presentate da Fontana, Castellani, Bonalumi, Scheggi, Pascali, Ceroli, Colombo, Boriani, De Vecchi, Biasi, Gruppo N, Gruppo MID e Alviani. L'idea della mostra fu di Gino Marotta, che per l'occasione presenterà *Naturale-Artificiale*, una selva di alberi in metacrilato colorato. Nel gennaio 1967 l'artista molisano contatta l'architetto Lanfranco Radi che poco prima si era occupato del restauro di Palazzo Trinci a Foligno, che sarà la sede della mostra. Insieme a Radi, che sarà poi nel comitato organizzatore dell'evento presieduto da Giuseppe Marchiori, Marotta contatta anche alcuni critici per coinvolgerli nel progetto di un'esposizione sul tema dello spazio nell'arte italiana post-informale. Si tratta, come scrive la Zevi, di un «tema ambiguo, passibile di plurime interpretazioni: chi si limita a occupare lo spazio, chi a commentarne l'involucro, chi a installarvi ambienti originali»²¹³. Gli artisti, scelti da Umbro Apollonio, Maurizio Calvesi, Giorgio De Marchis e Gillo Dorfles, vengono invitati a realizzare un “ambiente plastico-spaziale” per una delle stanze dell'antico palazzo. La mostra è, dunque, impostata su un'analisi critica che tematizza questa nuova categoria di opere, di cui si dichiarano già i “maestri” precursori che ricevono due inviti speciali: Ettore Colla (di cui si presentano una serie di sculture nel cortile) e, soprattutto Lucio Fontana (di cui si presenta un *Ambiente spaziale* a luce nera che nel catalogo è presentato come una

²¹¹ Ivi, p. 13.

²¹² *Lo spazio dell'immagine* [catalogo della mostra], Alfieri, Venezia, 1967. Il più aggiornato studio sulla mostra è: I. TOMASSONI (a cura di), *Lo spazio dell'immagine e il suo tempo*, Skira, Milano, 2009. Ringrazio Barbara Tiberi per avermi messo a disposizione la sua tesi di laurea magistrale dal titolo *Lo spazio dell'immagine – Ipotesi per una mostra* (Università Sapienza Roma, A. A. 2014-2015).

²¹³ A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, op. cit., p. 281.

riproposizione di quello del 1949, ma che, come abbiamo visto in precedenza, è sostanzialmente diverso). Dei diciannove artisti invitati non tutti realizzano dei veri e propri ambienti, molti si limitano a installare opere più o meno in dialogo con lo spazio dato, come Festa (*Il Cielo*), Gilardi (*Prova e dimostrazione dei Tappeti Natura*), Romano Notari (*Processo Spaziale Religioso*) e Pistoletto (*Ambiente o cinque pozzi*). Fabro ripresenta addirittura *In-cubo*, opera dell'anno precedente, così come Mattiacci ripropone *Tube*. Nonostante questo, per Celant, che scrive un saggio in catalogo in cui introduce l'espressione "im-spazio"²¹⁴, si tratta di una delle prime manifestazioni che allarga «il campo operativo dell'arte allo spazio architettonico»²¹⁵. La mostra riesce a focalizzare sul tema dell'ambiente tutte le diverse ricerche artistiche italiane d'avanguardia (dall'arte cinetica e programmata, alle ricerche sui quadri-oggetto, fino alle opere basate sulla dialettica fra naturale e artificiale). Ma il tema, evidentemente, aleggiava nell'aria tanto che, nella stessa estate, alla VI Biennale di San Marino, presieduta da Argan e intitolata "Nuove tecniche dell'immagine", viene dedicata una sezione apposita per artisti che si occupavano di *environment*.

Il catalogo della mostra non è molto importante per le testimonianze fotografiche che offre (di molte opere vengono riprodotti solo i progetti) ma risulta una raccolta di testi critici d'impareggiabile valore, tutti presentati sia in italiano che in inglese, e firmati da Apollonio, Argan, Bucarelli, Calvesi, Celant, De Marchis, Dorfles, Finch, Kultermann, Marchiori e Masini. Ognuno di loro, come afferma Paola Nicolin, «difende una posizione, un'idea, un punto di vista critico sulla relazione tra spazio e produzione dell'opera»²¹⁶.

- "Teatro delle Mostre", Galleria La Tartaruga, Roma, 6 – 31 maggio 1968²¹⁷

Questa particolare rassegna è organizzata da Plinio De Martiis che nel maggio delle contestazioni studentesche decide, coadiuvato da Calvesi, di ospitare nella sua galleria per ventuno pomeriggi un intervento di un artista diverso ogni giorno. Alla mostra, che si presenta essa stessa come un evento estetico e non più soltanto artistico, parteciparono alcuni tra i maggiori artisti italiani tanto che, secondo Poli, con essa «la galleria toccherà il punto di massima vitalità»²¹⁸. La prerogativa della mostra è l'indissolubilità spazio-temporale, e molti tipi di intervento più che nella dimensione

²¹⁴ L'espressione propone in una crisi il passaggio dell'immagine dallo stadio visivo a quello spazio-temporale, dal significare lo spazio a essere lo spazio. Celant la userà di lì a pochi mesi nel titolo della prima mostra collettiva dell'Arte Povera alla Galleria La Bertesca di Genova.

²¹⁵ G. CELANT, *Precronistoria 1966-69*, op. cit., p. 31.

²¹⁶ P. NICOLIN, *Qui Mostra a voi Spazio. L'impatto delle esposizioni nella definizione dell'idea di ambiente nell'arte italiana degli anni Sessanta*, in E. DE CECCO (a cura di), *arte-mondo. storia dell'arte, storie dell'arte*, Postmedia, Milano, 2010, pp. 95-109, p. 106.

²¹⁷ Non trattandosi di una mostra tradizionale si può considerare come un catalogo la pubblicazione finita di stampare nel giugno 1968, dopo la chiusura della rassegna: *Teatro delle mostre* (Lerici, Roma, 1968) con testo di Calvesi (*Arte e tempo*) e schede di Bonito Oliva. Il più aggiornato studio sulla mostra è: I. BERNARDI, *Teatro delle Mostre. Roma, maggio 1968*, Scalpendi, Milano, 2014.

²¹⁸ F. POLI, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, op. cit., p. 67.

spaziale si situano fra performance e evento (furono chiamati anche scrittori, come Nanni Balestrini e Goffredo Parise, e musicisti, come Sylvano Bussotti). Nonostante ciò molte delle opere esposte, non solo quelle di Scheggi e Ceroli di cui abbiamo già parlato, sono particolarmente interessanti in termini ambientali e possono essere considerate installazioni *ante litteram* «povere nei mezzi, transitorie e studiate in relazione allo spazio»²¹⁹.

Il ciclo degli interventi si apre con *La spia ottica* di Giosetta Fioroni: una vera e propria realizzazione ambientale che, però, è resa inaccessibile. Infatti, la ricostruzione di una stanza da letto, in cui l'attrice Giuliana Calandra compiva azioni abituali, era visibile solo da uno spioncino sulla porta. Anche l'opera di Cesare Tacchi (*Cancellazione d'artista*) sfrutta l'idea di inaccessibilità: l'artista si colloca in una nicchia che attraverso una lastra di plexiglass lo separa dal resto della galleria. Dall'interno Tacchi dipinge di bianco la lastra dalla testa ai piedi, fino a rendersi invisibile al pubblico. Franco Angeli (*Opprimente*) modifica la percezione dello spazio espositivo abbassandone il soffitto con una lastra di polistirolo bianco e questa modifica dello spazio sarà sfruttata anche da Castellani nel suo intervento del giorno successivo (*Muro del tempo*). Sia Icaro che Boetti decidono di limitare lo spazio. Il primo (*2 pomeriggi in 3 o 4*), che presenta il suo intervento in coppia con Prini, lo fa attraverso un foglio di polietilene trasparente da cui è possibile staccare piccole porzioni quadrate, il secondo (*Un cielo*) usa un telaio ricoperto di carta blu illuminato dal retro che il pubblico era invitato a forare mediante chiodi, creando delle costellazioni di luce. Fabio Mauri, con *La luna*, rilegge lo spazio creando un ambiente bianco ovattato da cui è possibile accedere solo attraverso un'apertura dalla forma ovoidale. Quest'interno è riempito di perlino di polistirolo bianco che, illuminato in maniera obliqua, si trasforma in una personale rilettura della superficie lunare, un anno prima della Missione Apollo 11. Marotta, con *Una foresta di menta*, prosegue l'idea di un ambiente naturale-artificiale già sperimentata in occasione de "Lo spazio dell'immagine": in questo caso, lo spettatore è invitato ad attraversare linee di fili verdi di plastica che pendono dal soffitto, mentre in tutta la sala è percepibile un forte odore di menta. Invade lo spazio in maniera eterea anche Calzolari (*Un volume da riempire in mezzora*) con un fumo viola che colora progressivamente la stanza. Mentre Innocente usa una miriade di girandole di plastica colorate (*Camera fiorita*).

Rispetto al *concept* temporale, un precedente in ambito internazionale è la mostra "19:45-21:55" alla Galerie Dorothea Loehr di Francoforte (settembre 1967), dove artisti come Barry Flanagan e Richard Long avevano lavorato con materiali effimeri (acqua, sabbia, legno, fumo, ecc.) nel ristretto arco temporale suggerito dal titolo. Ma rispetto al *format*, e anche al titolo della mostra, Celant sottolinea che: «Quando l'installazione *attraversava* per un breve periodo di tempo, uno spazio

²¹⁹ M. PUGLIESE, *Un medium in evoluzione*, op. cit., p. 55.

senza ancorarsi ad esso, si poteva parlare di allestimento teatrale»²²⁰. E infatti De Martiis opera più come un regista, trasformando la sua galleria in un set di uno spettacolo ogni giorno diverso e lavorando a tutto tondo nelle varie fasi di realizzazione dell'evento. Per questo è d'obbligo un parallelo con due mostre statunitensi dello stesso periodo (“Twelve Evenings of Manipulations” alla Judson Gallery di New York del 1967 e “The Magic Theater” alla Nelson Gallery-Atkins Museum di Kansas City del 1968) in cui gli ambienti realizzati erano composti secondo un principio di teatralità. Il *concept* del “Teatro delle mostre” sarà aggiornato sette anni più tardi da “24 ore su 24” nella nuova sede de L'Attico in Via del Paradiso 41 a Roma, dove per una settimana (da sabato 25 a venerdì 31 gennaio 1975) la galleria sarà aperta giorno e notte con interventi di diversi artisti, fra cui Festa, Kounellis, Prini, Mattiacci, Patella e De Dominicis.

- “Al di là della pittura”, Palazzo Scolastico Gabrielli, San Benedetto del Tronto (Ascoli Piceno), 5 luglio – 28 agosto 1969²²¹

Parlando di Alfano, Kounellis, Patella e La Pietra abbiamo già incontrato l'VIII Biennale d'Arte Contemporanea di San Benedetto del Tronto, intitolata “Al di là della pittura” e curata, per conto della locale Azienda Autonoma di Soggiorno, da Luciano Marucci che, insieme a Dorfles e Menna, aveva ideato il tema e l'intera struttura dell'evento. I tre firmano anche i testi di presentazione nel catalogo (bilingue italiano-inglese), e nell'impostazione tematica scelta si può scorgere un'evoluzione delle idee contenute in *Artificio e natura*, pubblicato da Dorfles un anno prima²²².

La manifestazione era strutturata in quattro diverse sezioni (“Esperienze artistiche al di là della pittura”, “Cinema Indipendente”, “Internazionale del Multiplo”, “Nuove Esperienze Sonore”) a cui si aggiungevano una serie di azioni di alcuni artisti nel paesaggio urbano. Il potenziale innovativo della mostra, come spiega la Acocella, è legato principalmente a due fattori: «Da un lato l'apertura alle principali tendenze della scena d'avanguardia italiana, ponendo a confronto il versante tecnologico, cinetico e programmato, con quello concettuale, poverista e processuale allora emergente; dall'altro, l'accento posto sulla multidisciplinarietà»²²³.

Per la prima sezione, il cui allestimento era stato affidato a Gianni Pettina, furono invitati diversi “operatori visuali” italiani e a ognuno fu messa a disposizione un'aula dell'edificio scolastico

²²⁰ G. CELANT, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, op. cit., p. 127.

²²¹ L. MARUCCI (a cura di), *Al di là della pittura. VIII Biennale d'Arte Contemporanea di San Benedetto del Tronto* [catalogo della mostra], Centro Di, Firenze, 1969. Oltre alle pagine che gli dedica la Acocella in *Avanguardia diffusa*, uno dei pochi studi sulla mostra è: L. MORELLI, “Al di là della pittura, dalla specificità alla multidisciplinarietà: rievocazione di un evento artistico propositivo del 1969”, in *Arte e Critica*, n. 72, 2012, pp. 74-75. Accanto a questo va citato un CD-Rom edito nel 2006 dalla mediateca delle Marche di Ancona contenente un'ampia documentazione fotografica dell'evento, importante per comprendere le opere *site-specific* con i loro processi formativi non risultanti in catalogo.

²²² G. DORFLES, *Artificio e natura*, Einaudi, Torino, 1968.

²²³ A. ACOCELLA, *Avanguardia diffusa*, op. cit., p. 125.

Gabrielli, che in molti casi venne trasformata per accogliere lavori *in situ*. Oltre agli ambienti tecnologici di La Pietra e Patella, alla struttura programmata di Alfano e al muro a secco di Kounellis, per la mostra allestita presso il Palazzo scolastico presentarono delle opere ambientali anche Alviani e De Vecchi. Alla mostra si accompagnavano una serie di interventi nell'ambiente urbano e sull'arenile, fra cui quello di Marotta, che ripresentò il *Giardino all'italiana* di Amalfi, quello di Mattiacci, che costruì e mise in mare una primitiva zattera in legno chiamata *Zatteronmarante*, e quello di Ugo Nespolo, che realizzò, grazie a una macchina traccialinee per la segnaletica stradale, un enorme sole raggiato sull'asfalto del piazzale antistante al cantiere portuale (*Oh le beau soleil*). Sullo stesso piazzale La Pietra presenta un'altra opera, *Immersione Uomouovosfera*, una grande sfera in metacrilato opalino “azionata” dallo stesso artista posizionato al suo interno. Gli altri interventi in spazio pubblico furono le *Transluminazioni* di Bruno Contenotte e *Automisurazione psicologica – limiti del mare* di Mario Nanni (Castellina in Chianti, Siena, 1922). Vale la pena ricordare che quest'ultimo era presente anche nella sezione ospitata nel Palazzo Scolastico con un ambiente “sonoro-visivo-tattile”, della serie *I giochi del malessere*, che aveva già presentato pochi mesi prima alla Galleria Apollinaire di Milano. Si tratta di una sorta di foresta di liane realizzate con anelli in acciaio cromato di vari diametri in sospensione dal soffitto, attraverso l'utilizzo di molle. Lo spettatore era invitato ad aprirsi un passaggio fra queste concatenazioni elastiche di anelli metallici e, urtandole, le faceva tintinnare. L'elemento delle molle, questa volta usate come marcatori spaziali fra pareti ricoperte di mappe urbane, ritorna anche in un'altra realizzazione ambientale di Nanni, *Amore mio*, presentata per l'omonima mostra curata da Bonito Oliva a Montepulciano nel 1970²²⁴.

Tornando ad “Al di là della pittura”, nel giorno dell'inaugurazione della mostra si tenne un convegno-dibattito pubblico sul tema “Nuove esperienze creative al di là della pittura”, in cui presero la parola, fra gli altri, Dorfles, Bonito Oliva, Celant, Munari e Trini. La pratica di accompagnare le mostre in provincia con dei dibattiti critici era pratica collaudata, come dimostrano i convegni che avevano accompagnato le Rassegne internazionali di Pittura di Amalfi²²⁵.

Gli anni Settanta si aprono con due importanti mostre per quanto riguarda il tema dell'arte a dimensione ambientale: “Conceptual Art, Arte Povera, Land Art” alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino (aperta nel giugno 1970) e “Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70” al Palazzo delle Esposizioni di Roma (aperta nel novembre 1970). Della prima abbiamo già parlato

²²⁴ Per un approfondimento sull'opera di Nanni rimando a: L. CANELLA, *Mario Nanni. Dagli anni Quaranta al Duemila*, Pendragon, Bologna, 2008.

²²⁵ Oltre a quello già citato per “Arte povera più Azioni povere” ricordiamo il convegno “Il problema dello spazio nella ricerca artistica odierna” che accompagnava la mostra “L'impatto percettivo”, curata da Boatto e Menna nella Seconda Rassegna di Amalfi nel maggio 1967.

rispetto all'inedito e serrato dialogo che Celant propone, mosso da esigenze internazionalistiche, tra le ricerche della neoavanguardia italiana e quelle coeve d'oltreoceano²²⁶. La mostra di Torino – insieme a quella aperta pochi mesi prima al Museo Civico Archeologico di Bologna (“Gennaio 70: comportamenti progetti mediazioni”, a cura di Barilli, Calvesi, Emiliani e Trini²²⁷) – sancisce l'approdo delle tendenze artistiche d'avanguardia nei contenitori espositivi istituzionali. “Vitalità del negativo” è, invece, organizzata dall'associazione “Incontri Internazionali d'Arte”, nata a Roma per volere di Graziella Lonardi Buontempo e presieduta da Alberto Moravia. Obiettivo dichiarato dell'associazione è sperimentare un nuovo modello culturale e un nuovo rapporto con il pubblico attraverso grandi eventi espositivi di carattere sperimentale. L'attività degli “Incontri Internazionali d'Arte” sarà, infatti, fondamentale anche per un altro importante evento espositivo romano di pochi anni successivo, “Contemporanea” del 1973. Queste due mostre, come sottolinea Luca Massimo Barbero, «hanno costituito per l'epoca due rivoluzionari modelli espositivi sia nell'ideazione e realizzazione sia nell'idea di una modalità nuova di fruizione dell'arte: attraverso un laboratorio critico aperto e la vitale mescolanza di generazioni e ricerche»²²⁸.

- “Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70”, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 30 novembre 1970 – gennaio 1971²²⁹

Abbiamo già incontrato questa grande mostra riepilogativa parlando delle opere ivi esposte da Castellani, Bonalumi, Scheggi, Agnetti, Colombo, Boriani, De Vecchi, Biasi, Massironi e Alviani. La Lonardi Buontempo decide di affidare l'evento al giovane critico Achille Bonito Oliva, di cui aveva apprezzato l'esperimento curatoriale di “Amore mio”, mostra tenutasi a Palazzo Ricci di Montepulciano dal 30 giugno al 30 settembre 1970²³⁰.

“Vitalità del negativo” viene inaugurata il 30 novembre 1970 presso il Palazzo delle Esposizioni, prestigiosa sede istituzionale, all'epoca gestita dal Ministero della Pubblica Istruzione ma in attesa

²²⁶ G. CELANT (a cura di), *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art* [catalogo della mostra], Galleria civica d'arte moderna, Torino, 1970.

²²⁷ 3. *Biennale internazionale della giovane pittura. Gennaio 70: comportamenti progetti mediazioni* [catalogo della mostra], Edizioni Alfa, Bologna, 1970.

²²⁸ L. M. BARBERO, *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/1970. Appunti su un'avanguardia del presente*, in L. M. BARBERO, F. POLA (a cura di), *A Roma, la nostra era avanguardia* [catalogo della mostra], Electa, Milano, 2010, pp. 14-31, p. 16. Questo volume costituisce il più aggiornato studio su queste due mostre organizzate dagli Incontri Internazionali d'Arte.

²²⁹ A. BONITO OLIVA (a cura di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70* [catalogo della mostra], Centro Di, Firenze, 1970.

²³⁰ A. BONITO OLIVA (a cura di), *Amore mio* [catalogo della mostra], Centro Di, Firenze, 1970. Qui, all'inizio della sua presentazione, Bonito Oliva aveva scritto: «La mostra vuole inaugurare un diverso comportamento, inedito nella storia del costume culturale: affermare per ciascun artista la diretta responsabilità di configurarsi criticamente al di fuori della consueta mediazione della critica d'arte». Lo stesso Bonito Oliva giustificherà questo nuovo tipo di approccio critico all'arte nel suo primo libro-manifesto: A. BONITO OLIVA, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, Centro Di, Firenze, 1971 (nuova edizione: Le Lettere, Firenze, 2009).

di essere restaurata. Seppure abbia una forma espositiva più tradizionale rispetto alle mostre precedentemente citate, la sua importanza è data dal fatto che sancisce il consolidamento delle diverse ricerche d'avanguardia che avevano caratterizzato gli anni Sessanta, ricapitolandole in un allestimento molto ricercato affidato all'architetto Piero Sartogo, che aveva già lavorato per “Amore mio”: si veda l'intervento sulla facciata esterna, con dieci grandi schermi televisivi che trasmettevano in tempo reale gli ambienti dell'esposizione interna, o quello per il grande spazio centrale cupolato, illuminato con luce radente e caratterizzato da una serie di grandi nastri neri che da parte a parte ne fasciavano le colonne. Per Sartogo, secondo la Zevi, «il ruolo impegnativo dell'architetto è restituire l'opera al fruitore arricchita di un segno che ne esprima la relazione con lo spazio; con discrezione»²³¹. Questa particolare “immagine della mostra” ne asseconda il *concept* teorico e, di conseguenza, mette in luce il protagonismo del curatore che, visto il successo dell'esposizione, verrà chiamato anche a curare la sezione italiana alla VII Biennale di Parigi dell'anno successivo²³². Questa “autorialità del curatore”, fino a quel momento ritenuta secondaria, sarà confermata anche a livello internazionale, come testimonia Documenta 5 (Kassel, 1972) per cui Harald Szeemann cura la mostra “Mitologie individuali”.

Per la selezione degli artisti, Bonito Oliva è affiancato da un gruppo di coordinamento composto da Agnetti, Castellani, Colombo, Marotta, Mauri, Scheggi e Kounellis, i quali erano stati già attivi nell'organizzazione di “Amore mio”. La presenza di Marotta risulta essere un chiaro tramite con “Lo spazio dell'immagine” e il legame sarà evidente nella riproposizione a Roma di alcuni ambienti già realizzati a Foligno, come quelli di Castellani, Bonalumi, Pascali e dello stesso Marotta (dal “Teatro delle mostre” viene, invece, riproposta *La Luna* di Mauri). Eppure, non si può non notare l'assenza dei due “maestri” che a Foligno erano stati celebrati: Colla e Fontana. La loro esclusione, così come quella di Burri e Capogrossi (ma ci sono Manzoni e Lo Savio, così come i pittori della Scuola di Piazza del Popolo e i poveristi, come Fabro, che ripropone ancora *In-cubo*), è da ricollegare a una precisa scelta curatoriale che vuole dare risalto alle generazioni più giovani, offrendo una panoramica d'insieme di ricerche diverse di cui vengono messe in luce le “convergenze poetiche” sotto il nume tutelare di una sorta di *genius loci* italiano, rappresentato dal David di Michelangelo che compare in negativo sulla locandina dell'evento²³³. Tutte queste tendenze vengono racchiuse sotto un unico titolo evocativo che richiama la filosofia di Nietzsche, per cui, secondo un approccio metalinguistico, il negativo è da intendere come calco del mondo,

²³¹ A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, op. cit., p. 423. Per un approfondimento su Sartogo rimando a: A. BONITO OLIVA (a cura di), *Tra arte e architettura: Piero Sartogo e gli artisti 1968-1978* [catalogo della mostra], Umberto Allemandi & C., Torino, 2014.

²³² A. BONITO OLIVA (a cura di), *7. Biennale di Parigi: Italia* [catalogo della mostra], Centro Di, Firenze, 1971.

²³³ È interessante notare che anche per la locandina de “Lo spazio dell'immagine” si era deciso di utilizzare un'opera rinascimentale: il dettaglio dell'uovo appeso al soffitto nella *Pala di Brera* di Piero della Francesca.

elemento di conoscenza della realtà, che si mette in moto attraverso la vitale libertà dell'artista, come spiega lo stesso curatore: «Il “negativo” non era un giudizio morale, ma era una idea di posizione del linguaggio rispetto alla storia»²³⁴.

Il catalogo si presenta come un'antologia di testi (Argan, Boatto, Calvesi, Dorfles, Menna e Cesare Vivaldi) in cui le opere degli artisti esposti sono riprodotte a tutta pagina. Come già nel catalogo di “Amore mio”, questa scelta insiste sul confronto laboratoriale e biunivoco tra concezione critica creativa e pratica artistica, ma in maniera un po' frammentaria, visto che molti dei saggi, se si esclude l'introduzione della Bucarelli, non sono immediatamente vicini al *concept* della mostra o all'elenco degli artisti esposti.

- “Contemporanea”, Parcheggio di Villa Borghese, Roma, 30 novembre 1973 – 28 febbraio 1974²³⁵

Le novità messe in campo da “Vitalità del negativo”, come l'inaugurazione di politiche culturali nate da una sinergia fra pubblico e privato o l'affermarsi di una forte figura curatoriale, trovano pieno compimento in “Contemporanea”, considerata una delle trenta mostre esemplari del Novecento²³⁶. Oltre a riassumere molte delle novità in termini espositivi emerse negli anni precedenti, la mostra continua quell'opera di storicizzazione delle tendenze d'avanguardia italiane già iniziata nel 1970 al Palazzo delle Esposizioni.

Allestita nei 10.000 metri quadrati del parcheggio sotterraneo di Villa Borghese, progettato da Luigi Moretti e appena ultimato (fotografato da Massimo Piersanti, il garage vuoto è l'immagine-manifesto della mostra), “Contemporanea” si configura come un'enorme mostra-evento di portata internazionale che attraversa in maniera trasversale diverse discipline. Partendo dai linguaggi delle arti visive si cercano collegamenti interdisciplinari, proponendo specifiche aperture al cinema, al teatro, all'architettura, al design, alla fotografia, alla musica, alla danza, alla poesia (visiva e concreta) e all'informazione alternativa, con il preciso intento di storicizzare queste ricerche artistiche a partire dagli anni Cinquanta (sul catalogo l'arco temporale scelto viene riportato *à rebours*, 1973-1955, come a indicare la scelta di partire dal presente per arrivare al passato).

Ogni sezione ha un proprio curatore e quella relativa all'arte è affidata a Bonito Oliva, il quale imprime il proprio “marchio” autoriale alla mostra che, diversamente da “Vitalità del negativo”, vede la massiccia presenza di artisti stranieri, in particolar modo statunitensi, messi a confronto con

²³⁴ F. POLA, *Inevitabile...Irreversibile...Incontenibile. Intervista ad Achille Bonito Oliva*, in L. M. BARBERO, F. POLA (a cura di), *A Roma, la nostra era avanguardia*, op. cit., pp. 88-99, p. 91.

²³⁵ *Contemporanea* [catalogo della mostra], Centro Di, Firenze, 1973.

²³⁶ Cfr. B. KLUSER, K. HEGEWISCH (a cura di), *Die Kunst der Ausstellung – eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts* (1991), trad. fr. *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle*, Editions du Regard, Paris, 1998.

quelli italiani. Sono, però, nuovamente esclusi sia Burri che Fontana e insieme a loro gli artisti cinetico-programmati e molti protagonisti della “scuola romana” (con l'eccezione di Festa e Schifano). Si tratta ancora una volta di una scelta che segue un preciso disegno critico del curatore che imposta la sezione su tre linee principali: analitica, processuale e sintetica. Come spiega la Troncone: «Il momento espositivo diviene lo strumento attraverso il quale il pensiero critico diviene operativo, concretizzandosi nel prodotto-mostra; la visualizzazione delle proprie scelte e del proprio percorso si fa occasione per autoaffermarsi e affermare il proprio ruolo nel sistema dell'arte»²³⁷. Anche se per “Contemporanea” viene creato un comitato scientifico interdisciplinare, sarà proprio questo apporto curatoriale così marcato che la differenzierà, ad esempio, dalla X Quadriennale di Roma che aveva presentato pochi mesi prima al Palazzo delle Esposizioni una mostra dal titolo “La ricerca estetica dal 1960 al 1970” (22 maggio – 30 giugno 1973) secondo le indicazioni di una commissione di studio presieduta da Menna²³⁸. “Contemporanea” consolida, dunque, quell'impostazione curatoriale che si svilupperà ancor di più con “Ambiente/Arte” nel 1976. Infatti, entrambe queste mostre, come spiega la Acocella, «più che aderire alle logiche collaborative e *in fieri* tra organizzatori e gruppi di artisti riscontrate in numerose mostre della seconda metà degli anni Sessanta, sembrano rispondere a percorsi intellettuali dei critici e a dispositivi espositivi sempre più ambiziosi e strutturati, tesi a riunire autorialità individuali sotto una particolare tematica o argomento storico, generazionale o geografico»²³⁹.

La scelta della *location* indica una volontà di aprirsi alla città, con l'intento di informare sulla situazione artistica contemporanea un pubblico ampio. L'attenzione dell'opinione pubblica viene catalizzata anche dallo spettacolare (e criticatissimo) impacchettamento delle mura di Porta Pinciana realizzato da Christo e inaugurato il 30 gennaio 1974. A parte questo, va ricordato che la mostra presenta un gran numero di opere già edite e si struttura sul doppio binario dell'interdisciplinarietà e dell'internazionalizzazione attraverso un allestimento “orizzontale”, ideato nuovamente da Sartogo, con griglie metalliche che, sfruttando i pilastri in cemento, dividono lo spazio in volumi minori ospitanti i diversi settori, illuminati con sottili tubi al neon sul soffitto. L'idea di Sartogo, come spiega ancora la Zevi, è quella di «differenziare, animare, intrigare la fruizione delle opere attraverso elementi architettonici virtuali che filtrino ma non interdicano la visione “contemporanea” delle opere»²⁴⁰. Per le sezioni dedicate al cinema, al teatro, alla musica e alla danza viene, invece, costruito un auditorium temporaneo all'ingresso del parcheggio. La sezione di architettura e design è incastonata al centro del parcheggio ed è coordinata da Alessandro

²³⁷ A. TRONCONE, *La smaterializzazione dell'arte in Italia*, op. cit., p. 205.

²³⁸ 10. *Quadriennale Nazionale d'Arte. La ricerca estetica dal 1960 al 1970* [catalogo della mostra], De Luca, Roma, 1973.

²³⁹ A. ACOCELLA, *Ripensare lo spazio espositivo*, op. cit., p. 262.

²⁴⁰ A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, op. cit., p. 429.

Mendini, che propone una proiezione senza interruzioni di circa mille immagini di opere e progetti di architetti, designer e artisti. Questa sorta di censimento dell'architettura e del design più all'avanguardia è consolidato dagli interventi in catalogo di Binazzi (UFO), Branzi (Archizoom), La Pietra, Dalisi e Sottsass jr., fra gli altri.

Imponente come la mostra è, infatti, il catalogo: un volume di quasi seicento pagine, edito in versione bilingue italiano-inglese, che aiuta a imporre l'evento come uno spartiacque tra la sperimentazione degli anni Sessanta e la consapevolezza critica degli anni Settanta, in cui il discorso sull'arte diventa, necessariamente, un discorso sul sistema dell'arte, concetto alla base di una pubblicazione dello stesso Bonito Oliva di due anni successiva a “Contemporanea”²⁴¹.

Molto spesso gli ambienti *site-specific* realizzati dagli artisti appositamente per queste mostre sono stati distrutti, non essendo né mobili né convertibili. Un'eccezione a questa attitudine “effimera” può essere considerato il Deposito D'Arte Presente (1968-1969). Situato in un ex autorimessa di circa 450 mq in Via Fermo a Torino, il DAP può essere letto come uno dei primi esperimenti per dare una collocazione di lungo periodo a opere di carattere ambientale che erano troppo ingombranti per gli studi degli stessi artisti o per i piccoli magazzini delle gallerie private²⁴². L'utilizzo di una ex autorimessa annunciava non solo l'utilizzo del Parcheggio di Villa Borghese per “Contemporanea”, ma la nascita del fenomeno di spazi espositivi *underground*, come il garage di Via Beccaria 22 in cui Sargentini sposta l'attività della sua galleria L'Attico a partire dal dicembre del 1968 fino allo spettacolare allagamento che ne decreta la chiusura nel 1976²⁴³. La scelta di luoghi espositivi così particolari si può leggere alla luce delle riflessioni della Zevi, secondo la quale, «nel dialogo avvincente tra arte e architettura, interviene negli anni Settanta un nuovo intricante interlocutore. Il numero relativamente esiguo di strutture museali, la loro inadeguatezza spaziale ma, soprattutto, l'ostracismo istituzionale nei confronti delle poetiche “oltre il quadro”, spiegano l'enorme successo di luoghi eterodossi»²⁴⁴.

Comunque sia, è facile capire come l'attenzione verso le realizzazioni ambientali fosse ancora limitata e contingente. Si proverà a cambiare rotta nella prima metà degli anni Settanta con tutta una serie di eventi che coinvolgeranno anche lo spazio pubblico fino ad arrivare al punto di svolta marcato dalla Biennale di Venezia del 1976.

²⁴¹ A. BONITO OLIVA, *Arte e sistema dell'arte. Opera, pubblico, critica, mercato*, De Domizio, Pescara, 1975.

²⁴² Cfr. I. CAVARERO, “Il Deposito D'Arte Presente a Torino”, in *Quaderni di Scultura Contemporanea*, n. 9, 2010, pp. 55-66.

²⁴³ Per un approfondimento sull'attività de L'Attico rimando a: L. M. BARBERO, F. POLA (a cura di), “L'Attico” di Fabio Sargentini 1966 – 1978 [catalogo della mostra], Electa, Milano, 2010.

²⁴⁴ A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, op. cit., p. 407.

9. Le “operazioni” della prima metà degli anni Settanta

Nella prima metà degli anni Settanta, secondo una metodologia che potremmo definire socio-antropologica, i progetti artistici si aprono sempre più all'ambiente reale, urbano e extra urbano, tentando di configurare nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali²⁴⁵. Come spiega la Detheridge: «Sono anni caratterizzati da un attivismo politico che porta gli artisti a “sporcarsi le mani” con la realtà quotidiana dei molti soggetti emergenti della nuova società plurale, ognuno dei quali rivendica la propria centralità»²⁴⁶. Dopo il Sessantotto, con le occupazioni non solo delle Università ma anche della Biennale di Venezia e della Triennale di Milano, e l'inizio della “strategia della tensione”, con la strage di Piazza Fontana del 12 dicembre 1969, molti artisti sentono l'urgenza di partecipare alla collettività con “operazioni artistiche” in cui lo scopo primario dell'attitudine processuale non è più la creazione di oggetti ma di spazi di relazione. In tal senso, come afferma Elena Di Raddo, «nell'arte degli anni Settanta si realizza una dialettica del tutto nuova tra “interno” ed “esterno”, tra dimensione autoriflessiva e apertura sulla realtà sociale»²⁴⁷.

Anche le sperimentazioni ambientali risentono di questo clima e sono gli stessi scultori di formazione che, attraverso lo sviluppo delle pratiche processuali, poveriste e concettuali di cui abbiamo già parlato, mettono sempre più in discussione la materialità stessa delle loro ricerche plastiche e del medium scultura, seguendo una strada diversa da quella già aperta dal minimalismo nel decennio precedente, ma che può essere comunque collegata a quel “campo allargato” tracciato dalla Krauss nel 1979: «Rispetto all'arte ambientale americana, discendente dal minimalismo e animata dal rigore geometrico, l'arte italiana con l'inserimento di animali vivi, di persone, di materiali veri e artificiali, con la sua carica simbolica, vitalistica e, in parte, autobiografica, ha rappresentato la conquista di un territorio da cui si poteva godere un orizzonte infinito»²⁴⁸. Come dimostrerà “Ambiente/Arte” nel 1976, negli anni Settanta la pratica dello spazio sembra un dato acquisito e condiviso, al di là delle differenti poetiche degli artisti statunitensi e europei. In Italia, già dall'inizio del decennio diversi artisti dilatano ancor di più i confini formali dell'opera d'arte per abbracciare la dimensione ambientale e, come spiega ancora la Meloni: «Tra azioni, environment e ambienti si declina gran parte della ricerca visiva italiana, come se, pur per diverse strade e con

²⁴⁵ Si vedano in C. CASERO, E. DI RADDO (a cura di), *Anni '70: l'arte dell'impegno*, op. cit., i contributi di Elena Di Raddo, “L'arte è politica”. *Ideologia e ideali nell'arte degli anni settanta* (pp. 10-32), e Sara Fontana, *Ricerche antropologiche e utopie ecologiste nel segno/sogno di alcuni artisti italiani* (pp. 113-132).

²⁴⁶ A. DETHERIDGE, *Scultori della speranza*, op. cit., p. 51.

²⁴⁷ E. DI RADDO, *In/Out. Riflessioni critiche sulla fuoriuscita dell'arte dall'arte*, in C. CASERO, E. DI RADDO, F. GALLO (a cura di), *Arte fuori dall'arte*, op. cit., pp. 9-18, p. 9.

²⁴⁸ L. MELONI, *Praticare lo spazio: environment, azioni e ambienti negli anni Settanta*, op. cit., p. 155.

differenti esiti formali, gli artisti fossero accomunati da un sentimento dello spazio, inteso come segno»²⁴⁹.

Già prima della riforma dell'Ente, la Biennale di Venezia del 1972 aveva dedicato una grande mostra alle nuove forme scultoree (“Aspetti della scultura italiana contemporanea”, curata da Giovanni Carandente, Andrea Cascella, Quinto Ghermandi e Giuseppe Marchiori), in cui si voleva fare il punto sulla scultura italiana dal 1950 in avanti, «con uno sguardo retrospettivo e contemporaneo, finalmente panoramico», come affermava lo stesso Carandente nel *Catalogo generale*²⁵⁰. Furono ospitati lavori storici di artisti d'avanguardia come Fontana, Lo Savio, Manzoni, Melotti, Pascali e Scheggi, ma anche opere inedite che, sulla scia di questi punti di riferimento, già esploravano le ulteriori possibilità di “apertura” del medium. È il caso, oltre alla già citata *Ascesa diagonale 2* di Spagnulo, dell'opera d'impianto scenografico di Alik Cavaliere (Roma, 1926 – Milano, 1998) che proponeva una rilettura di Shakespeare alla luce del Sessantotto. *Dalle storie inglesi di Shakespeare: i processi* è un'articolata costruzione (sviluppata su una base di 10 metri di lato, alta 5), che comprende circa cento elementi realizzati in bronzo, acciaio, poliuretano espanso, carta, stoffa, legno e specchi. Qui Cavaliere, come aveva già fatto Melotti, include nella scultura lo spazio vuoto, facendolo diventare uno dei materiali che costituiscono l'opera. Come spiega Sara Fontana: «I *Processi* segnano indubbiamente una svolta nella carriera dell'artista, ossia il passaggio da una scultura assertiva e tradizionalmente intesa a una dimensione installativa e ambientale in perenne divenire, nella quale sperimentare un rapporto aperto con lo spazio e con il tempo e uno scambio diretto con il pubblico»²⁵¹.

Accanto alla mostra sulla scultura italiana ospitata nel Padiglione Centrale ai Giardini, la Biennale di Venezia del 1972 aveva realizzato anche un progetto specifico dedicato alle “Sculture nella città” di soli artisti internazionali. Quest'idea di organizzare mostre di scultura nel tessuto cittadino trova un precedente storico già all'inizio degli anni Sessanta nella rassegna omonima, organizzata sempre da Carandente per l'edizione del 1962 del “Festival dei Due Mondi” di Spoleto (Perugia) e troverà negli anni Settanta tutta una serie di sviluppi importanti²⁵². Per l'occasione Carandente aveva invitato 53 artisti italiani e internazionali a proporre delle opere plastiche da installare nel tracciato urbanistico della cittadina umbra. Alcune di queste erano dei veri e propri

²⁴⁹ *Ivi*, p. 141.

²⁵⁰ G. CARANDENTE, *Aspetti della scultura italiana contemporanea*, in *36a Biennale di Venezia. Esposizione Internazionale d'arte* [catalogo della mostra], Edizioni “La Biennale di Venezia”, Venezia, 1972, p. 1.

²⁵¹ S. FONTANA, *W la libertà. La scultura di Alik Cavaliere tra ricerca, politica e didattica*, in C. CASERO, E. DI RADDIO, F. GALLO (a cura di), *Arte fuori dall'arte*, op. cit., pp. 243-251, p. 246. Per un approfondimento su tutta l'opera di Cavaliere rimando a: E. PONTIGGIA (a cura di), *Alik Cavaliere. Catalogo delle sculture*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2011.

²⁵² Basti citare “Città Spazio Scultura” (Rimini, luglio-ottobre 1973), “Sculture contemporanee nello spazio urbano” (Parma, giugno-luglio 1973) e “Sculture nella città” (Fano, luglio-agosto 1974).

progetti *site-specific* che gli artisti donarono alla città, come nel caso dell'enorme “stabile” *Teodelapio* di Alexander Calder. Questa monumentale scultura in acciaio verniciato di nero (alta 18 metri, larga 14, e del peso di circa 30 tonnellate) diventò l'opera simbolo della mostra e successivamente della stessa città di Spoleto che, di fronte alla sua stazione ferroviaria, può esibire ancora oggi l'unica scultura monumentale di Calder presente in Italia²⁵³.

Questa nuova attenzione al contesto urbano o naturale in cui s'inserisce la scultura ambientale favorisce la nascita di un canale di ricerca che troverà in Italia molti esponenti di rilievo, a partire dalle realizzazioni monumentali di Francesco Somaini (Lomazzo, Como, 1926 – Como, 2005), che aveva partecipato alla mostra di Spoleto nel 1962 e nei dieci anni successivi aveva elaborato un personale approccio all'intervento urbano, come testimoniato dal volume che pubblica nel 1972, insieme a Enrico Crispolti²⁵⁴. *Urgenza nella città* è un libro fondamentale per la teorizzazione della nuova commistione fra scultura, architettura e ambiente urbano, e presenta delle proposte di intervento per sculture a scala urbana che Crispolti legge come “critica operativa”. L'espressione è ripresa da Manfredo Tafuri che nel suo già citato *Teorie e storia dell'architettura*, pubblicato nel 1968, scriveva: «Ciò che comunemente si intende per *critica operativa* è un'analisi dell'architettura (o delle arti in generale), che abbia come suo obiettivo non un astratto rilevamento, bensì la “progettazione” di un preciso indirizzo poetico, anticipato nelle sue strutture, e fatto scaturire da analisi storiche programmaticamente finalizzate e deformate»²⁵⁵. Gli interventi scultorei di Somaini vanno dunque intesi come azione realistica interna alle dinamiche cittadine, e non come espressioni di poteri o visioni imposte dall'alto. In tutta la sua carriera Somaini resterà fedele a questa “urgenza”, in cui la progettualità d'intervento ambientale si relaziona criticamente con lo spazio urbano²⁵⁶. Il suo lavoro sembra, come spiega Kevin McManus, «una riflessione sul concetto di monumento messa in atto attraverso lo svuotamento della *rappresentazione*, e attraverso una messa a tema delle strutture tradizionali della monumentalità, della sua fenomenologia»²⁵⁷.

Un approccio simile è riscontrabile nel lavoro di un altro scultore “monumentale” che Crispolti chiamerà a partecipare a tutte le manifestazioni che organizzerà negli anni Settanta: Mauro Staccioli (Volterra, Pisa, 1937 – Milano, 2018). Staccioli ha per tutta la sua carriera un rapporto operativo

²⁵³ Cfr. G. CARANDENTE, *Teodelapio. Alexander Calder*, Charta, Milano, 1996. Per l'elenco completo delle opere esposte in “Sculture nella città” rimando al programma del Festival: *Festival dei due mondi. Spoleto 1962*, Panetto & Petrelli, Spoleto (PG), 1962. La mostra del 1962 sarà “aggiornata” nel 1980 con gli interventi *site-specific* di artisti internazionali pensati per la mostra “Incontri”. Per un approfondimento: I. TOMASSONI, A. ZANMATTI (a cura di), *Incontri 1980. Interventi di artisti contemporanei a Spoleto*, Kybalion, Spoleto (PG), 2005.

²⁵⁴ F. SOMAINI, E. CRISPOLTI, *Urgenza nella città*, Mazzotta, Milano, 1972.

²⁵⁵ M. TAFURI, *Teorie e storia dell'architettura*, op. cit., p. 161.

²⁵⁶ Per un approfondimento rimando a: E. CRISPOLTI, L. SOMAINI (a cura di), *Somaini: le grandi opere*, Electa, Milano, 1997.

²⁵⁷ K. McMANUS, *La scultura tra autocritica e lotta per la sopravvivenza. Sintomi e risposte negli anni Settanta in Italia*, in C. CASERO, E. DI RADDO (a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, op. cit., pp. 123-140, p. 133.

con il contesto ambientale, soprattutto naturale, in cui installa le sue sculture, dimostrando più di qualche analogia con il lavoro di Richard Serra. Molte delle sue opere plastiche finiscono, infatti, per costituire dei veri e propri interventi architettonici, a partire dal famoso *Muro* in cemento realizzato per la Biennale di Venezia del 1978, che sbarrava la visuale dei Giardini²⁵⁸. Paradossalmente, più le sue opere s'ingrandiscono e più Staccioli capovolge la logica del monumento rinunciando, come spiega ancora McManus, «alla centralità del “pezzo”, a favore di una più capillare articolazione spaziale, o attraverso l'assestamento dei caratteri formali del contesto preesistente»²⁵⁹.

Strettamente legate alla tradizione delle ricerche milanesi degli anni Sessanta sono invece le “strutture plastiche” che in quegli anni realizza Amalia Del Ponte (Milano, 1936), anche per lo spazio pubblico, come *Storia di uno. Scultura nella strada*, posizionata di fronte alla Libreria Einaudi in Via Borgospesso a Milano nel 1972. Nel 1973 la Del Ponte è invitata alla Biennale di San Paolo, dove presenta *Area percettiva*, un ambiente cubico di sei metri di lato con gli spigoli interni smussati, dipinto di bianco e illuminato da una luce bianca abbagliante al cui interno sono collocati due grandi prismi in plexiglass²⁶⁰.

Anche scultori in piena maturità tornano in quegli anni a riflettere sul proprio linguaggio collaudato, come nel caso già citato di Consagra o di Pietro Cascella (Pescara, 1921 – Pietrasanta, Lucca, 2008), il quale, a partire dal *Monumento al martirio del popolo polacco e degli altri popoli*, terminato ad Auschwitz nel 1967, realizza tutta una serie di opere monumentali in travertino o in marmo anche per spazi urbani, come l'articolato e praticabile *Monumento a Giuseppe Mazzini* (1970-1974) in Piazza della Repubblica a Milano. Da qui in avanti tutta l'opera di Cascella s'indirizza verso una scultura monumentale, indissolubilmente legata a un'idea architettonica e costruttiva dei volumi, trasformandolo in uno “scultore ambientale”²⁶¹.

All'inizio degli anni Settanta anche altri scultori, come i due fratelli Pomodoro, si affacciano alla dimensione ambientale con opere monumentali per lo spazio urbano e naturale. Per il maggiore, Arnaldo Pomodoro (Morciano di Romagna, Rimini, 1926), ricordiamo *The Pietrarubbia Group: il fondamento, l'uso, il rapporto* (1975-1976), scultura su una piattaforma praticabile costituita da vari elementi in bronzo, ferro, fibra di vetro e marmo. Per il minore, Giò Pomodoro (Orciano di Pesaro, Pesaro-Urbino, 1930 – Milano, 2002), citiamo *Piano d'uso collettivo* (1974-77), struttura urbana in pietra calcarea bianca di Masullas, pietra di Trani e basalto, dedicata ad Antonio Gramsci e

²⁵⁸ Per un approfondimento rimando a: A. FIZ (a cura di), *Mauro Staccioli. Sensibile ambientale* [catalogo della mostra], Electa, Milano, 2018.

²⁵⁹ K. McMANUS, *La scultura tra autocritica e lotta per la sopravvivenza*, op. cit., p. 133.

²⁶⁰ Per un approfondimento rimando a: A. DEL PONTE, *Risonanze orbitali: opere e domande*, et al., Milano, 2012.

²⁶¹ Cfr. L. BEATRICE, B. BUSCAROLI, E. CRISPOLTI (a cura di), *Omaggio a Pietro Cascella* [catalogo della mostra], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2009.

realizzata nella piazza a lui intitolata nel suo paese natale (Ales, Oristano). Entrambi continueranno per tutta la carriera a confrontarsi con la dimensione ambientale, arrivando anche a realizzare delle vere e proprie costruzioni architettoniche, come vedremo più avanti²⁶².

Da questi esempi e da quelli precedentemente citati, è chiaro come la forza segnica della scultura viene indagata in questi anni per la sua componente traumatica, critica e destabilizzante: «La scultura passava dall'essere educativa – mettere a disposizione di tutti dei valori estetici (il museo *open air*) – all'essere trasformativa. Assumere il contesto come dato di relazione era sintomatico del disagio verso lo statuto di autonomia dell'oggetto-scultura. Il segno costruisce la città»²⁶³. Ne consegue che anche il concetto di spazio analizzato nelle opere ambientali degli anni Settanta sconfinasse necessariamente in quello di “spazio dell'azione” che «è anche lo spazio sottratto all'ambito personale, che si fa, al contrario, pubblico e politico»²⁶⁴. Non a caso nel decennio si moltiplicano le operazioni artistiche in spazio pubblico, secondo quella logica di “decentramento culturale” che abbiamo già visto messa in pratica dalla nuova Biennale di Ripa di Meana. In pochi anni troviamo molti esempi in Italia di quella che più tardi sarebbe stata definita “arte pubblica”, definizione che, come “installazione ambientale”, ancora non esisteva, ma che seguendo questi esempi prototipici continua a evolversi tutt'oggi, evocando esperienze sempre diverse fra loro.

Gli interventi artistici nello spazio pubblico proseguono sulla scia di “Arte povera più Azioni povere”, delle azioni urbane dell'Architettura Radicale, ma anche di eventi sperimentali nei piccoli centri urbani come “Parole sui muri” a Fiumalbo (Modena) nel 1967 e nel 1968 o il già citato “Un paese + l'avanguardia artistica” ad Anfo (Brescia) nel 1968²⁶⁵. I modelli proposti da queste esperienze, a cui va aggiunta l'influente presenza del Living Theatre giunto in Italia nel 1968, vengono sperimentati in diverse iniziative artistiche nello spazio pubblico, affrontato come un campo di forze in cui l'intervento ambientale in grande scala cammina a braccetto con la pratica performativa. Le motivazioni alla base di questi eventi, secondo la Acocella, vanno lette sotto una duplice istanza: «da un lato il vivo interesse mostrato da personalità interne al mondo dell'arte di sperimentare nuove formule espositive che rispondevano all'urgenza – avvertita da più parti all'altezza del '68 – di una libera espansione della ricerca artistica fuori dalle regole imposte dal sistema; dall'altro il desiderio espresso dagli amministratori locali di far conoscere il proprio paese

²⁶² Per un approfondimento rimando a: F. GUALDONI (a cura di), *Arnaldo Pomodoro. Catalogo ragionato della scultura*, Skira, Ginevra-Milano, 2007 (2 voll.); C. ZAPPIA (a cura di), *Giò Pomodoro. Luoghi scolpiti tra realtà e utopia 1973-1990* [catalogo della mostra], Electa Editori Umbri, Perugia, 1990.

²⁶³ A. PIOSELLI, *L'arte nello spazio urbano*, op. cit., p. 74.

²⁶⁴ L. MELONI, *Praticare lo spazio: environment, azioni e ambienti negli anni Settanta*, op. cit., p. 153.

²⁶⁵ Il festival di Fiumalbo è concepito come un *happening* collettivo su scala urbana da un gruppo di poeti sperimentali e artisti, coordinati da Claudio Parmiggiani. Fra le realizzazioni ambientali delle due edizioni della rassegna ricordiamo quelle di Carlo Cremaschi, Giuliano della Casa e Cesare Leonardi. Cfr. E. GAZZOLA, *Parole sui muri. L'estate delle avanguardie a Fiumalbo*, Diabasis, Reggio Emilia, 2003.

attraverso inedite iniziative culturali, anche con aspettative di riscontro internazionale e di lunga durata, nell'intento propositivo, poi rivelatosi vano, di trascendere il carattere episodico dell'evento»²⁶⁶.

Partiamo da “Campo urbano” a Como, manifestazione, articolata in una serie di 18 interventi (come quello di La Pietra di cui abbiamo già parlato) di artisti, architetti e musicisti sperimentali. Svoltasi in un solo giorno, il 21 settembre 1969, tra il centro storico e il lungolago, la manifestazione creava un itinerario artistico-urbano, secondo un'idea già sperimentata nello stesso anno dalla mostra “Nuovi materiali, nuove tecniche” a Caorle (Venezia)²⁶⁷. Promossa dal comasco Luciano Caramel, in collaborazione con Bruno Munari e Ugo Mulas, “Campo urbano” è una delle prime consistenti operazioni esclusivamente articolate in azioni sul territorio, in cui si richiede agli artisti un “rapporto reale” con gli abitanti e la città²⁶⁸. Si tratta anche di una delle prime manifestazioni artistiche in spazio pubblico che si svolge in un centro storico di una città più grande, come la coeva “Meno 31. Rapporto estetico per il Duemila” a Varese (13-21 settembre 1969, priva di catalogo), in cui vennero esposti, fra gli altri, dei “gonfiabili” di Mazzucchelli e una struttura metallica a testura vibratile di Alviani in Piazza del Podestà.

L'intento della manifestazione comasca, come recita il sottotitolo “Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana”, era quello di coinvolgere emotivamente la città con operazioni di diverso tipo che, modificando il paesaggio usuale, invitavano cittadini e turisti a guardare lo spazio urbano da un punto di vista diverso, attivando sollecitazioni percettive inedite. La realtà urbana «viene interpretata come spazio da sovvertire, criticare, svelare in tutte le sue contraddizioni e aporie legate al vivere comune, ricercando un rapporto di stimolazione critica, ludico-ironica o provocatoria con la popolazione»²⁶⁹. È il caso di Pettena (*Laundry*), che stese lenzuola fresche di bucato nella Piazza del Duomo, della Varisco (*Dilatazione spaziotemporale di un percorso*), che costruì con degli scatoloni di cartone un percorso “alternativo” che allungava il percorso pedonale su via Cinque Giornate, e di Mario Di Salvo e Carlo Ferrario (*Riflessione*) che collocarono una serie di specchi a terra di fronte alla facciata della cattedrale. Fra gli altri artisti che parteciparono ricordiamo Baj, Scheggi e Fabro, mentre per quanto riguarda gli architetti citiamo Attilio Marcolli, che abbiamo già incontrato come punto di riferimento per Celant nello sviluppo della nozione di “campo topologico” utilizzata in “Ambiente/Arte”. Eppure proprio Celant sarà un critico severo sia di “Campo urbano” che di “Al di là della pittura” a San Benedetto del Tronto, accusate di essere

²⁶⁶ A. ACOCELLA, *Avanguardia diffusa*, op. cit., pp. 55-56.

²⁶⁷ *Rassegna d'arte contemporanea. Nuovi materiali, nuove tecniche* [catalogo della mostra], Cremona Nuova, Cremona, 1969.

²⁶⁸ L. CAMEL, U. MULAS, B. MUNARI (a cura di), *Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana* [catalogo della manifestazione], Cesare Nani, Como, 1969.

²⁶⁹ A. ACOCELLA, *Avanguardia diffusa*, op. cit., p. 181.

mostre «artistico-balneari e turistico-culturali»²⁷⁰.

Nel 1970 va ricordato l'evento collaterale del Premio letterario Brancati a Zafferana Etnea (Catania), coordinato da Lara-Vinca Masini e Paolo Portoghesi e intitolato “Intervento degli artisti nell'ambiente urbano e nel paesaggio” (27-30 settembre 1970)²⁷¹. Alla fine di un convegno in cui, sul modello degli “Incontri di Verucchio”, erano stati invitati artisti e architetti per dibattere teoricamente dei risvolti concettuali delle ricerche ambientali, alcuni operatori realizzarono interventi urbani provocatori, come il famoso *Segnali di fuoco* di La Pietra, Alviani e Maurizio Nannucci, che per sottolineare l'inutilità di un intervento urbano semplicemente decorativo, danno fuoco a dei copertoni disposti sulle strisce pedonali della strada che attraversa la piazza principale del paese.

Seguendo spinte come questa il modello d'intervento artistico urbano subisce un'evoluzione con le iniziative organizzate da Enrico Crispolti, in cui non si attua una semplice traslazione di opere nella città ma si cerca un contatto più diretto con l'ambiente sociale, in una visione sostanzialmente ottimistica nei confronti delle potenzialità di un'arte democratica e fuori dall'imperialismo culturale. La più importante delle iniziative coordinate da Crispolti è “Volterra 73” (15 luglio – 15 settembre 1973) che, affrontando sia problemi di carattere locale che di integrazione con l'ambiente socio-culturale, segna una svolta profonda nel rapporto operativo fra artisti plastici e spazio urbano. Il progetto non è una semplice manifestazione di sculture contemporanee nel contesto urbano o un *happening* di carattere estemporaneo perché, come spiega lo stesso Crispolti nel catalogo, «se si è coinvolta la città a diversi suoi livelli, si sono coinvolti anche gli operatori nel rapporto non esterno (come è consueto) con la città stessa e i suoi problemi, le sue strutture, la sua realtà umana»²⁷².

Il centro storico della cittadina in provincia di Pisa viene trasformato in un “campo operativo” di interventi estetici, nati da un'esperienza collettiva e divisi in diverse sezioni: “Sculture”, “Ambientazioni”, “Visualizzazioni”, “Progettazione per l'alabastro” e “Problemi del centro storico”. Tra le realizzazioni dei diversi artisti (fra cui troviamo dei *Costruttivi* di Carrino per Piazza del Duomo, dei *Gonfiabili* di Mazzucchelli per Piazza dei Priori e una grande scultura in acciaio corten

²⁷⁰ G. CELANT, “Arte turistica”, in *Casabella*, n. 342, novembre 1969, pp. 7-8, p.7.

²⁷¹ Lara-Vinca Masini avrà un ruolo di primo piano anche nella quarta edizione della Rassegna di Arte Contemporanea di Acireale (Catania) che aprirà poco dopo quella di Zafferana e sarà sempre legata al tema dello spazio: F. PASSONI, N. PONENTE (a cura di), *18 m³ x 23 artisti. IV Rassegna d'arte contemporanea Acireale* [catalogo della mostra], Centro Di, Firenze, 1970.

²⁷² E. CRISPOLTI (a cura di), *Volterra 73* [catalogo della manifestazione], Centro Di, Firenze, 1973, s.i.p. Un'operazione simile viene portata avanti da Crispolti per la Biennale di Gubbio (Perugia), che fin dalla sua prima edizione ufficiale del 1961 alternava un'edizione dedicata alla ceramica e una dedicata al metallo. Dal 1973 Crispolti è nominato “coordinatore critico” della rassegna e nell'edizione del 1976 (cfr. *Gubbio '76. Biennale della ceramica, metalli, legno, tessuti e altri materiali* [catalogo della mostra], Gubbio, 1976) non solo allarga la gamma dei materiali delle opere esposte ma riesce a farle uscire dal museo, con una serie d'interventi di “animazione urbana” strettamente connessi con la realtà socio-economica-culturale della cittadina umbra. Per un approfondimento generale rimando a: G. BONOMI (a cura di), *Storia delle Biennali di Gubbio e Museo di Scultura Contemporanea*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2006.

di Spagnulo sulla Piazza di Sant'Andrea) ci sono anche gli interventi della nuova generazione di scultori “ambientali”, come Somaini e Staccioli. Quest'ultimo già l'anno prima aveva realizzato una serie di opere per la sua città natale nell'ambito della mostra “Sculture in città” (curata proprio da Crispolti e anticamera dell'iniziativa collettiva dell'anno successivo) in cui aveva presentato *Le balze*, sei elementi verticali in ferro nero posizionati ad angolo retto rispetto alle Mura etrusche della città, e *Barriera*, una serie di nove elementi piramidali, sempre in ferro nero, posizionati in fila sulla Piazza dei Priori. Per “Volterra 73”, Staccioli lavora sul Piano di Castello per cui realizza una piramide-cuneo, inclinata sul proprio asse e culminante in una punta in ferro, mentre Somaini realizza un insieme scultoreo per la Fonte di Docciola. Fra gli altri interventi di carattere ambientale vanno ricordati quelli di Rocco Genovese (*Dorica*, gruppo di sculture su una piattaforma di mattoni di tufo nell'Acropoli etrusca), Licio Isolani (*Volterra anno zero*, sentiero bianco che si concludeva con una sorta di trampolino nella zona delle Mura etrusche) e Ugo Nespolo (*La grande pillola*, opera in legno realizzata con la collaborazione dei pazienti dell'Ospedale Psichiatrico; la pillola, alta due metri, era sospesa su una struttura piramidale in legno e fu prima ricoperta interamente dalle scritte liberatorie degli stessi ricoverati e poi bruciata alla fine della mostra)²⁷³.

Le ragioni di questo decentramento dell'arte d'avanguardia verso la provincia sono molteplici, ma sicuramente uno dei principali è quello legato al fatto che queste cittadine sono, come afferma la Pioselli, «microcosmi esemplari per scandagliare la rinnovata relazione tra artista e pubblico perché possiedono spazi urbani forse meno settari e compatti delle aree metropolitane»²⁷⁴. Eppure, in parallelo con queste, altre “operazioni artistiche” simili iniziano a riguardare anche lo spazio pubblico delle grandi città, come dimostra “Operazione Roma Eterna”, un progetto a lungo termine coordinato sempre da Crispolti a partire dal 1974, che vide fra gli operatori coinvolti anche l'architetto Yona Friedman. La manifestazione artistica era divisa in due parti: la prima (“Proposte progettuali d'intervento e d'interpretazione urbana”) consisteva in interventi immaginativi sulla Roma monumentale; la seconda (“Azioni di intervento e interpretazione urbana nel Quartiere Testaccio”) prevedeva un intervento concreto sulla realtà urbana. Il progetto fu solo parzialmente realizzato e non si chiuse, come previsto, con una grande mostra riassuntiva al Palazzo delle Esposizioni nel 1977. Nonostante ciò, come spiegano Sara Catenacci e Elena Drovandini, “Operazione Roma Eterna” «fu un primo, importante esempio programmatico di tentata progettualità artistica partecipata all'interno degli “ecosistemi” della città moderna»²⁷⁵.

Ricordiamo che proprio nel 1977 inizia anche l'avventura dell'“Estate Romana”, che diventerà

²⁷³ Per la sua approfondita documentazione fotografica, rimando a: E. CRISPOLTI, A. MAZZANTI (a cura di), *Volterra 73.15. Memoria e prospezione* [catalogo della mostra], De Luca, Roma, 2015.

²⁷⁴ A. PIOSELLI, *L'arte nello spazio urbano*, op. cit., p. 22.

²⁷⁵ S. CATENACCI, E. DROVANDINI, *Un esperimento di rifondazione co-operativa: Operazione Roma Eterna, 1974-1976*, in C. CASERO, E. DI RADDÒ, F. GALLO (a cura di), *Arte fuori dall'arte*, op. cit., pp. 277-286, p. 284.

modello dell'animazione culturale urbana gestita dalle amministrazioni locali. Con questa manifestazione, che nasce per volere dell'allora trentacinquenne Renato Nicolini, Assessore alla Cultura nella giunta del sindaco Argan, la riflessione su arte, architettura e spazio urbano inaugurata alla fine degli anni Sessanta trova anche una serie di risposte pratiche in alcune creazioni artistico-architettoniche di assoluto valore, come il *Teatrino Scientifico* di Franco Purini e Laura Thermes di cui abbiamo già parlato²⁷⁶.

Per quanto riguarda Milano va ricordato il progetto “Contatto Arte/Città”, ideato e coordinato da Giulio Macchi per la XV Triennale di Milano del 1973, già citato a proposito del *Teatro continuo* di Alberto Burri e dei *Bagni misteriosi* di De Chirico realizzati per l'occasione. Insieme a queste erano state costruite altre nove opere artistico-architettoniche, collocate nel Parco Sempione e nel Palazzo della Triennale, fra cui *Accumulazione musicale e seduta* di Arman, *Implicor* di Bignardi, *Eden artificiale* di Marotta e *Autoapocalipse* di Roberto Sebastian Matta²⁷⁷. In quest'ultimo caso si tratta della presentazione del primo modulo di un progetto di edificazione di una casa attraverso il riutilizzo di vecchie automobili. La realizzazione vedrà occupato l'artista cileno, in collaborazione con Bruno Elisei, proprietario di un'officina metalmeccanica, per i successivi tre anni. Dopo vari altri allestimenti nello spazio pubblico, alla casa ultimata verrà dedicata una mostra apposita alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna nel 1977²⁷⁸.

Altra manifestazione da segnalare è “Arte Ambiente”, organizzata da Piero Cavellini nei Giardini di Rebuffone nel quartiere di Porta Venezia a Brescia (20-26 settembre 1976). Qui, fra gli altri, vennero chiamati a realizzare interventi *in situ* Anselmo, Luigi Mainolfi, Giuliano Mauri, Penone, Merz e Zorio. Anche se nel testo in catalogo di Mirella Bandini non vi si fa alcun accenno, nel titolo dell'iniziativa possiamo cogliere chiaramente un'eco della mostra di Celant alla Biennale veneziana di quell'anno, che aveva visto fra i protagonisti anche lo stesso Merz²⁷⁹.

Come abbiamo già detto, buona parte delle operazioni qui citate troveranno spazio prima nella mostra documentativa “Ambiente come sociale”, organizzata da Crispolti e De Grada per il Padiglione Italia alla Biennale di Venezia del 1976, e poi nel volume *Arti visive e partecipazione sociale* pubblicato da Crispolti nel 1977. Proprio in occasione della mostra per B76 viene pubblicato un piccolo volume curato da Ico Parisi che racconta di un altro progetto in cui è coinvolto nuovamente Crispolti, “Operazione Arcevia”, presentato nella sezione “Documentazione aperta” del Padiglione Italia²⁸⁰. L'operazione aveva preso avvio nel 1972 con il progetto d'insediamento affidato

²⁷⁶ Per una ricostruzione completa dei primi anni dell'“Estate romana”: F. FAVA, *Estate romana. Tempi e pratiche della città effimera*, Quodlibet, Macerata, 2017.

²⁷⁷ G. MACCHI (a cura di), *Contatto Arte/Città* [catalogo della mostra], La Nuova Foglio, Pollenza (MC), 1973.

²⁷⁸ M. PASQUALI (a cura di), *Autoapocalipse* [catalogo della mostra], Editori Riuniti, Roma, 1977.

²⁷⁹ *Arte Ambiente. Giornate del Quartiere di Porta Venezia* [catalogo della manifestazione], Brescia, 1976.

²⁸⁰ I. PARISI (a cura di), *Operazione Arcevia. Comunità esistenziale*, Cesare Nani, Como, 1976. Il progetto fu esposto

all'architetto Ico Parisi per il territorio di Palazzo, frazione del comune di Arcevia (Ancona). Invece di un villaggio residenziale Parisi suggerì di realizzare una “comunità esistenziale”, coinvolgendo nella strutturazione architettonico-ambientale del luogo pittori, scultori, musicisti, critici d'arte, registi e altri operatori estetici. Fra tutti ricordiamo Michelangelo Antonioni, Arman, Burri, Carrino, Cavaliere, Ceroli, Cesar, Frascà, Tonino Guerra, e gli immancabili Staccioli e Somaini (con quest'ultimo Parisi aveva realizzato i *Contenitori umani*, prototipi di abitazione dove poter assumere posizioni diverse all'interno di sagome intagliate nel legno, presentati a “Campo urbano” nel 1969). Per coordinare il tutto venne costituita una commissione tecnica in cui, oltre a Parisi e Crispolti, figuravano Italo Bartoletti, Antonio Miotto, Antonio Parravicini e Pierre Restany, ma purtroppo il progetto non prese mai il via²⁸¹.

Restany non era nuovo a operazioni di questo tipo, non solo per la serie di azioni organizzate a Milano in occasione del “Festival per il decimo anniversario del Nouveau Réalisme” (1970), ma soprattutto perché nel 1972 aveva promosso, in collaborazione con l'artista Gianni Pisani, “Operazione Vesuvio”, con l'intento di creare un Parco Culturale Internazionale nel cratere del vulcano. Aperto alle proposte provenienti da artisti di tutto il mondo – oltre cento artisti e architetti internazionali (fra cui gli italiani Alviani, Mari, Marotta, Patella e UFO) furono chiamati a confrontarsi con il *topos* del vulcano – il progetto, come spiega la Pioselli, «inevitabilmente richiamava problemi di urbanizzazione e di salvaguardia del paesaggio delle aree meno inospitali e colonizzabili della montagna»²⁸². Si trattò chiaramente di una provocazione culturale che non trovò una possibilità di realizzazione effettiva, anche se tutte le proposte d'intervento furono esposte in tre differenti mostre alla galleria Il Centro di Dina Caròla nel 1972-73²⁸³.

Progetti come questo, o come l'azienda agricola aperta da Gianfranco Baruchello nel 1973 sul terreno che aveva acquistato nello stesso anno in Via di Santa Cornelia alla periferia di Roma²⁸⁴,

nel 1979 anche in una mostra alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, ma rimase sostanzialmente sulla carta. Pur partendo da istanze differenti è possibile istituire un parallelo con Paolo Soleri e il suo progetto della città di Arcosanti in Arizona, a partire dal 1970: prototipo di città per 5000 persone, in cui proporre una vita comunitaria collettiva basata sull'organizzazione dello spazio attraverso una forma costruttiva specifica detta “arcologia” (concetto che unisce architettura ed ecologia). Cfr. S. SUATONI (a cura di), *Paolo Soleri: Etica e invenzione urbana* [catalogo della mostra], Jaca Book, Milano, 2005.

²⁸¹ L'operazione non fu mai effettivamente realizzata ma rimase forte la sua impronta nel territorio locale, tanto che in anni recenti è nata “Operazione Arcevia 2.0” con l'intenzione di riprendere il progetto da dove era stato lasciato e cercare di reinterpretarlo, perlomeno nella sua accezione creativo-artistica. Ciò che guida “Operazione Arcevia 2.0” infatti, è ancora una volta la volontà di riscatto di un territorio debole, attraverso principalmente la valorizzazione contemplativa ed artistica dell'ambiente esistente e la sua risignificazione a livello turistico. Dal 2012, a seguito di un accurato studio dell'area, si sono svolti cinque workshop, incentrati sulla progettazione e auto-costruzione di opere dal carattere architettonico e, allo stesso tempo, fortemente paesaggistico. Alcune delle strutture realizzate finora sono: *Padiglione*, una sorta di cornice per inquadrare il paesaggio, *Brash*, che si rifà al concetto di nido, e *No 3*, una camera oscura alta 9 metri costruita con materiali naturali locali.

²⁸² A. PIOSELLI, *L'arte nello spazio urbano*, op. cit., p. 92.

²⁸³ Cfr. S. ZULIANI (a cura di), *Il Centro 1960-2005: storie ed eredità di una galleria d'arte*, Electa, Napoli, 2006.

²⁸⁴ Cfr. C. SUBRIZI, *Agricola Cornelia S.p.A.: altri modelli e metodi dell'arte degli anni Settanta*, in C. CASERO, E. DI RADDÒ, F. GALLO (a cura di), *Arte fuori dall'arte*, op. cit., pp. 213-221.

mettono in luce come alcune pratiche di arte ambientale degli anni Settanta portino con sé le nuove istanze nate dai movimenti ecologisti nell'affrontare la tematica dell'ambiente fisico naturale. È il caso anche delle cosiddette *Metafore* del già citato Ettore Sottsass jr., che nel clima di azzeramento dell'Architettura Radicale, decise di interrompere il lavoro nel suo studio per dedicarsi a un progetto che unisse arte, vita e riflessione architettonica. Nel 1970 Sottsass aveva incontrato una giovane artista di Barcellona, Eulalia Grau, che per sei anni sarà sua compagna in una vita seminomade alla ricerca di un rapporto fisico con l'ambiente reale. In questo modo dà sfogo nuovamente alla sua funambolica estrosità, che abbiamo già visto più volte in azione in vari campi della produzione artistica. Come ricorda Barbara Radice: «In quegli anni Sottsass aveva cominciato a lavorare a una serie di disegni che chiamava “costruzioni”. Erano studi di linguaggio architettonico, riflessioni sull'ambiente, appunti di antropologia, analisi di quello che poteva essere il senso profondo, direi quasi primordiale, del costruire intorno e dentro la vita. Sottsass cercava il legame, il luogo dove il mestiere prende forma e senso dentro il tessuto dell'esistenza»²⁸⁵.

Dunque, fra il 1972 e il 1974, Sottsass decide di compiere insieme alla Grau lunghi viaggi fra Madrid, Barcellona e il sud della Spagna (Almeria, Granada), ma anche nelle selvagge valli dei Pirenei e nei deserti di pietra a sud-est del fiume Ebro. Durante queste peregrinazioni inizia a costruire nel paesaggio effimere strutture realizzate con materiali fragili come cartoni, spago, corde, foglie, rami e sassi. Si tratta di piccoli segni lasciati nel paesaggio che Sottsass di volta in volta fotografa. Nel 1976 l'invito a partecipare alla mostra di apertura del Cooper Hewitt, museo di design a New York, è l'occasione per riprendere in mano queste fotografie e inserirle in un discorso concettualmente strutturato. Gli scatti vengono, così, divisi in tre gruppi (*Disegni per i destini dell'uomo*, *Disegni per i diritti dell'uomo* e *Disegni per le necessità animali*) e a ogni foto viene associata una frase. La volontà è quella di costruire azioni che, non dovendo rimandare a ulteriori processi di realizzazione, siano capaci d'individuare i rapporti elementari tra l'uomo e l'ambiente fisico. Sottsass continua questo tipo di operazione fino al 1978 durante viaggi in Italia, Grecia, Medio Oriente e Stati Uniti. Alle serie fotografiche precedenti ne aggiunge altre due (*Fidanzati* e *Decorazioni*), in cui ricompare la figura umana ma il tema resta sempre l'architettura intesa come sfondo e supporto dell'esistenza. Tutti questi gruppi di foto sono stati raccolti infine, dopo il 1978, sotto il titolo *Metafore*, e con questo nome vengono tuttora esposti.

In contemporanea con la mostra alla Cooper Hewitt, anche la Biennale di Venezia del 1976 dedica una mostra monografica a Sottsass (“Ettore Sottsass, un designer italiano”) e, come abbiamo ripetuto più volte, sarà proprio questa edizione della Biennale a segnare un punto di svolta per la

²⁸⁵ B. RADICE, *Metafore*, in A. BONITO OLIVA (a cura di), *Ettore Sottsass* [catalogo della mostra], Electa, Napoli, 2004, pp. 225-267, p. 226.

ricezione in Italia delle sperimentazioni artistico-architettoniche, non solo consacrando l'interesse della ricerca visuale verso l'ambiente e lo spazio, ma tentando di costruire in maniera strutturata un linguaggio analitico rispetto alla relazione fra arte e ambiente fisico e, nel caso specifico del Padiglione Italia curato da Crispolti e De Grada, fra arte e ambiente sociale. Come sottolinea la Detheridge, «è la prima volta che questi interrogativi vengono posti in un'esposizione pubblica come la Biennale».²⁸⁶

Nonostante ciò all'inizio degli anni Ottanta l'arte italiana sembra abbandonare la sua dimensione ambientale collettiva, sia approcciata nella sua flagranza fisica che nella sua dimensione sociale, per ripiegare su interventi più legati all'iniziativa individuale, come i parchi artistici e i giardini d'artista: «l'operatore estetico ridivenne artista e il paradigma della cooperazione fu sostituito dalla riaffermazione di valori individuali»²⁸⁷. Tuttavia, «quell'ampio respiro che aveva caratterizzato l'arte negli anni Settanta, con la sua prepotente volontà di conquistare lo spazio resterà, per le generazioni successive, il trampolino di lancio da cui partire»²⁸⁸, come è possibile notare dalla metà degli anni Novanta in poi.

²⁸⁶ A. DETHERIDGE, *Scultori della speranza*, op. cit., p. 108.

²⁸⁷ A. PIOSELLI, *L'arte nello spazio urbano*, op. cit., p. 97.

²⁸⁸ L. MELONI, *Praticare lo spazio: environment, azioni e ambienti negli anni Settanta*, op. cit., p. 156.

QUARTA PARTE: L'INSTALLAZIONE AMBIENTALE IN ITALIA OLTRE LA BIENNALE DAL 1976 A OGGI



G. Colombo *Architettura cacogniometrica* (1981-1985) Collezione MAMBO, Bologna



J. P. Philippe *Site Transitoire* (1993) ad Asciano



E. Tresoldi installazione del 2016 per la Basilica Paleocristiana di Santa Maria di Siponto

CAPITOLO I: MAPPATURA DI INSTALLAZIONI AMBIENTALI PERMANENTI

A partire dalla fine degli anni Settanta, costruire un'esaustiva storia dell'installazione ambientale in Italia diventa un'operazione molto complessa. Sono tantissimi gli artisti che iniziano a utilizzare questo tipo di medium, e numerosissimi diventano gli eventi espositivi che ospitano opere ambientali temporanee (valga, come esempio, il mio precedente approfondimento sulla sola Biennale di Venezia). A ciò va aggiunto il fatto che le collezioni dei nuovi grandi musei d'arte contemporanea, aperti fra gli anni Novanta e il primo decennio del Duemila, si sono concentrate sempre più sulle installazioni, potendo disporre di spazi in scala aumentata progettati appositamente per questo tipo di opere. Tutto ciò ha delineato un panorama così variegato che le opere da analizzare, soprattutto quelle temporanee realizzate in ambiente chiuso, sono troppo numerose per poter essere racchiuse in un'unica storia dell'installazione ambientale in Italia. Piuttosto che imbarcarmi in questa impresa, ho deciso di concentrarmi su alcuni approfondimenti specifici che, confrontati insieme, lasciano comunque trasparire una serie di macro-temi su cui si potranno costruire tutte le successive ricerche per delineare un'eventuale “via italiana all'installazione ambientale” dalla fine degli anni Settanta ai giorni nostri. Premessa la *varietas* del tema, e la sua continua evoluzione, è mia intenzione redigere qui una sistematica ricognizione tipologica, divisa in due approfondimenti:

1) mappatura delle collezioni di installazioni ambientali permanenti presenti in Italia, nate a partire dagli anni Ottanta e che negli ultimi due decenni si sono moltiplicate, dalle Alpi alla Sicilia. Molte delle collezioni hanno già delle pubblicazioni di riferimento, ma manca una mappatura a livello nazionale di questi diversi spazi che, una volta effettuata, costituirà la base per la seconda parte del lavoro;

2) configurazione di un repertorio di 180 installazioni ambientali (sia permanenti che temporanee) realizzate da altrettanti artisti italiani dopo il 1976, che finisce per delineare un panorama molto definito rispetto al tema dell'installazione ambientale in Italia negli ultimi quarant'anni.

Il lavoro si conclude con alcune aperture sperimentali al di là dei confini tradizionali della disciplina storico-artistica, poiché una ricerca su questo genere di opere non può che sfociare in una serie di ibridazioni disciplinari che favoriscano nuove possibili letture trasversali.

1. Epistemologia operativa

Se è vero, come spiega la Detheridge, che «la debolezza (ma anche il punto di forza) dell'arte italiana risiede, ancora oggi, nella sua dispersione geografica e nel suo policentrismo, rivendicato come orizzonte privilegiato da contrapporre alla globalizzazione»¹, allora come si può affrontare una storia delle sperimentazioni ambientali degli artisti italiani negli ultimi quarant'anni?

Non certo rimanendo confinati in una dimensione localistica, ma neanche cercando di forzare chiavi di lettura “globali” inadatte allo specifico panorama italiano dell'installazione ambientale che vanta una differente eredità storico-artistica rispetto a tutti gli altri paesi. Il tema dello spazio rappresenta un filo conduttore che lega attraverso i secoli la sensibilità degli artisti italiani, dalla prospettiva rinascimentale al Barocco, dai futuristi a Lucio Fontana, fino ai giorni nostri.

Va inoltre tenuto il conto che a partire dagli anni Ottanta i limiti disciplinari della pittura, della scultura e dell'architettura s'infrangono in maniera differente rispetto alle sperimentazioni precedenti. Sono anni in cui le pratiche artistiche architettoniche più avanzate informano le pratiche artistiche concettuali e, viceversa, queste ultime propongono modi alternativi di pensare e produrre architettura. Al di là delle tendenze estetiche, le pratiche spaziali postmoderne sono interessanti perché non possono essere confinate in un insieme fisso di teorie, si evolvono costantemente attraverso una sperimentazione continua. Ma a complicare ulteriormente le cose c'è il fatto che in questi quarant'anni la situazione è cambiata più volte e ci sono stati diversi spostamenti dello scenario filosofico, dei paradigmi interpretativi e dell'habitat teorico, sociale e comunicativo in cui gli artisti si sono trovati a operare.

Eppure lo spazio, inteso nella molteplicità di accezioni che esso può assumere, è rimasto un tema comune a molte sperimentazioni artistiche. Le espressioni postmoderne che avevano caratterizzato gli anni Ottanta trovano un sostanziale ridimensionamento nel decennio successivo in cui, come riassume la D'Alfonso, «la poetica dello spazio diviene la questione nodale su cui si incentra la riflessione artistica»². Ma voler tracciare le linee dell'installazione ambientale negli ultimi tre decenni sarebbe, come ricorda la Leoni, «un tentativo, né più né meno, d'illustrare l'intero panorama artistico mondiale»³. Anche perché a partire dall'inizio del Novecento, come afferma Celant, «il linguaggio visivo si dilata al territorio di uno spazio polivalente e totalizzante, che arriva a comprendere tutti i lessici creativi – dall'arte alla musica, dalla poesia al cinema, dal sesso alla politica, dal commercio alla pubblicità – per elaborare una figurazione che si estende dalla bi-tridimensionalità della pittura e della scultura allo spazio ambientale, quello in cui gli esseri viventi

¹ A. DETHERIDGE, *Scultori della speranza*, op. cit., p. 230.

² M. D'ALFONSO, *Come lo spazio trasforma l'arte. Come l'arte trasforma lo spazio*, op. cit., p. 89.

³ C. LEONI, “Spunti di teoria e storia dell'installazione”, op. cit., p. 263.

si muovono, sia all'interno sia all'esterno della loro "abitazione" e del loro habitat naturale e urbano. Il "tutto" ha acquistato un valore plastico e immaginario, cosicché il cerchio artistico arriva oggi a includere l'intera superficie terrestre ed extraterrestre: un mondo senza limiti. Per la ricerca artistica non si pone alcun "vuoto", perché qualsiasi "luogo" è occupabile o conquistabile da entità significative. Non esiste quindi alcun limite e l'"essere in arte" significa partecipare al tutto della vita, in ogni suo aspetto»⁴.

Nonostante questa "apertura" sia ormai assodata, l'installazione, anche quando costituisce degli spazi architettonici, può essere ancora intesa come un'evoluzione spaziale della scultura: «Ogni installazione è figlia anche, seppur non in modo esclusivo, della scultura» afferma Angela Vettese⁵, continuando ad approfondire quella reciprocità tra l'ambito dell'arte plastica e l'*environment* che Udo Kultermann aveva già notato alla fine degli anni Sessanta e che tuttora rimane valida per alcuni tipi di opere ambientali⁶. Questa volontà di ampliare il concetto di scultura indica il superamento dei mezzi di produzione artistica preindustriali per impostare un'arte postindustriale che passa da essere oggetto nello spazio a essere spazio stesso. Sulla stessa scia è, come abbiamo già detto, anche Francesco Poli: «Lo sviluppo più spettacolare delle ricerche plastiche è quello delle installazioni ambientali: un ampio settore di realizzazioni tridimensionali (definibili come "sculture" solo in senso lato) che si caratterizza per il superamento dell'idea dell'artefatto autocentrato e autonomo rispetto al contesto esterno. Un superamento determinato da un decisivo spostamento di attenzione verso la dimensione ambientale, che diventa così parte integrante del lavoro, dato che assumono un'importanza fondamentale le relazioni con le specifiche caratteristiche del luogo espositivo, relazioni che risultano esteticamente determinanti. Queste installazioni che coinvolgono lo spazio reale, in particolare quelle "site-specific", sono un aspetto progressivamente sempre più importante (e spesso dominante) delle ricerche artistiche»⁷.

Comunque sia, dato che non può più esistere, nemmeno in teoria, un mondo dell'arte affrontabile a parte rispetto alla realtà, in questo complesso orizzonte concettuale c'è bisogno di fare ordine. Ma un ordine che non può assumere in sé l'ideale simbolico della totalità all'interno di un recinto anelastico: per quanto efficace lo schema della Krauss resta comunque arbitrario. Agli studi filosofici del secondo novecento si deve il fatto di aver problematizzato le metodologie d'indagine

⁴ G. CELANT, *Un'arte sferica*, in B. FERRIANI, M. PUGLIESE (a cura di), *Monumenti effimeri*, op. cit., pp. 15-21, p. 15.

⁵ A. VETTESE, *Prefazione. Que reste-t-il*, in C. BALDACCI, C. RICCI (a cura di), *Quando è scultura*, op. cit., pp. 3-15, p. 14.

⁶ Cfr. U. KULTERMANN, *Neue Dimensionen der Plastik* (1967), trad. it. *Nuove dimensioni della scultura*, Feltrinelli, Milano, 1967.

⁷ F. POLI, *Nient'altro che scultura*, in F. POLI, G. SERUSI, S. BOTTI (a cura di), *Nient'altro che scultura. XIII Biennale Internazionale Carrara* [catalogo della mostra], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2008, pp. 20-34, p. 22.

che ci permettono di utilizzare delle chiavi di lettura differenti capaci di schiarire gli avvenimenti storico-sociali degli ultimi quarant'anni, dove dalla dialettica del “post” (postmoderno, postindustriale, postcoloniale, ecc.) si è passati a un'idea liquida di società, basata sul multiculturalismo sociale e sulla globalizzazione economica, che, rincorrendo un'ambigua idea di libertà tecnologica, è finita in una situazione di crisi permanente, riaprendosi a “tempi interessanti” nella loro precarietà, per dirla con Slavoj Žižek. Interessanti e complessi, anche quando si tratta di affrontare, di conseguenza, il panorama storico-artistico attuale, in cui la distanza critica deve essere ripensata in termini attivi, partendo da una prospettiva specifica per condurci a riflettere su un contesto più ampio. È una delle prerogative della storia dell'arte quella di costruire *a posteriori* “il” corso della vicenda artistica, ma è finito il tempo in cui le opere possono essere viste come singoli eventi di un'evoluzione complessiva.

Già nel 1983 Hans Belting affermava che la ricerca storico-artistica doveva promuovere una revisione critica delle sue questioni e teorie partecipando al discorso già iniziato dagli artisti sulla natura e sulla funzione dell'arte: «Ciò che ora è messo seriamente in discussione è quella concezione di una “storia dell'arte” universale e unificata che in diversi modi è servita a lungo sia agli artisti sia agli storici dell'arte. Oggi, spesso gli artisti rifiutano con energia di far parte di una *storia* dell'arte in corso, distaccandosi così da una tradizione di pensiero che, in fin dei conti, fu creata *da* un artista – Giorgio Vasari – e *per* gli artisti, ai quali fornì un programma comune. Gli storici dell'arte, che fecero comunque la loro comparsa solo molto più tardi, oggi devono accettare un modello storico ideato da altri, oppure sottrarsi al compito di stabilirne uno nuovo per incapacità ad identificarlo. Sia gli artisti che gli storiografi non hanno più fiducia nel processo razionale e teleologico della storia artistica che avrebbe dovuto essere portato avanti dagli uni e descritto dagli altri. Non bisogna necessariamente rammaricarsi delle difficoltà che nascono da questa situazione, poiché esse possono stimolare l'artista verso nuovi obiettivi e lo storico dell'arte verso nuovi interrogativi. Ciò che a lungo è sembrato ovvio – affidarsi all'idea di una “storia” dell'arte universale onnicomprensiva – improvvisamente ci appare strano. Ma riflettere sulla morte di una storia dell'arte sicuramente non vuol dire profetizzare la fine della disciplina della storia dell'arte. Il nostro tema riguarda allora l'emancipazione dai modelli ereditari di presentazione storiografica dell'arte, un'emancipazione spesso raggiunta nella pratica ma su cui raramente si è riflettuto»⁸.

Partendo da questo punto è lo stesso Belting a delineare i possibili campi d'azione per la ricerca storico-artistica attuale:

- incoraggiare l'apertura verso altre discipline e il dialogo con esse, anche a prezzo

⁸ H. BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte?* (1983), trad. it. *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Einaudi, Torino, 1990, pp. XI-XII.

dell'autonomia professionale;

- non trascurare la forma dell'opera d'arte ma non farne il principale oggetto d'analisi: l'opera si esprime tramite la forma, ma l'analisi della funzione e della recezione offrono possibilità per ricostruire i rapporti che legano le qualità specifiche di una data opera d'arte al mondo a cui si riferiva;

- assumere il punto di vista della critica della recezione (Hans Robert Jauss) perché l'interprete contemporaneo è guidato non solo dagli interpreti precedenti ma anche dalla sua personale esperienza: in questo modo l'indagine si arricchisce costantemente di nuovi indirizzi;

- porre nuova attenzione alla “linea di giunzione” fra arte e vita, poiché l'arte contemporanea non solo infrange i confini dell'autonomia estetica, ma al contempo cerca rinnovati contatti con l'ambiente sociale e culturale, riprendendo così il noto conflitto tra vita e arte;

- riflettere sui sistemi simbolici e linguistici dei mass media: attraverso le esperienze dell'arte contemporanea, che fanno luce sui problemi della percezione o suggeriscono un nuovo genere di “lettura” tecnica, indagare formule percettive e media riscontrabili nel materiale storico;

- impostare una permanente autoanalisi dell'arte contemporanea, dominata da interrogativi sul vero scopo della produzione artistica.

E più avanti precisa: «In questo senso la storicità dell'arte, da poco riconosciuta, richiede una nuova audacia, una buona disposizione a penetrare in campi che a lungo la tradizione umanistica ha dichiarato inaccessibili. Al centro di questo progetto c'è la ricostituzione di un legame fra l'arte e il pubblico che ne fa uso, e la considerazione di come e con quali intenzioni questo legame abbia determinato la forma artistica»⁹. E se in questo nuovo terreno accidentato è difficile esporsi senza cadere in equivoco, la situazione richiede cautela più che programmi eroici. Una cautela che però non deve rinunciare a questa nuova libertà d'approccio, promettente sebbene rischiosa: «È promettente nella misura in cui apre nuove strade e permette una serie di possibilità di accesso alternative all'oggetto di studio senza costringere ad escludere l'una in favore dell'altra. Ed è rischiosa dal momento in cui porta alla completa disintegrazione di metodi e approcci coerenti. L'interesse per il singolare e il particolare potrà essere solo incoraggiato da questa situazione»¹⁰.

Dunque, è chiaro come negli ultimi quarant'anni siano cambiate le modalità di fare storia dell'arte: la posizione dello storico dell'arte non coincide più con quella del critico onnipotente in grado di distinguere valori artistici universalmente riconosciuti. E sono cambiate di conseguenza anche le modalità di “archiviare” la storia assumendo criteri epistemologici che superano, come spiega Carla Subrizi, le concezioni radicate all'idea che «l'opera d'arte sia un oggetto statico e

⁹ *Ivi*, p. 30.

¹⁰ *Ivi*, p. 56.

definito, chiuso in una serie di caratteristiche che ne determinano la specificità storica. L'opera invece è un'entità attiva. È una “produzione” o una “rappresentazione culturale” che non smette di vivere nel tempo»¹¹.

Per praticare delle scelte e azzardare delle ipotesi, bisogna partire dalla pratica, secondo quella che, nel contesto della psicologia culturale, Donata Fabbri ha definito “epistemologia operativa”¹². Questo concetto designa una strategia di esplorazione attiva dei processi di costruzione della conoscenza, finalizzata alla presa di coscienza dei propri processi cognitivi da parte del soggetto operante e conseguentemente ad una riflessione generale sulle modalità di elaborazione e di uso della conoscenza e, più in generale, della cultura. Riportando questo approccio all'ambito storico-artistico si comprende l'importanza di costituire sul campo dei repertori esaustivi che siano alla base delle analisi a venire, che dovranno essere necessariamente contestuali e multidisciplinari, poiché come spiega la Detheridge seguendo Boris Groys: «La pretesa obiettività di un giudizio estetico, che non sia però un giudizio etico partecipato, resta un'illusione di assolutezza anacronistica»¹³. La storia dell'arte non è più considerabile come un campo di studi unitario e questa perdita di visione unitaria riguarda anche l'oggetto di studio: l'arte e l'architettura sono cambiate in maniera più veloce della storia dell'arte e della storia dell'architettura. Solo accettando il fatto che una storia è sempre soltanto una delle molte narrazioni possibili, si possono accennare consapevolmente delle visioni d'insieme per decifrare i fatti storico-artistici del passato recente e del presente, in questo caso legate al panorama italiano dell'installazione ambientale praticabile negli ultimi quarant'anni.

2. Installazioni ambientali praticabili nel paesaggio italiano

In questo ventaglio così allargato di opere che possono rientrare sotto la definizione di “installazione”, che come abbiamo visto è già di per sé qualcosa di difficilmente definibile, scelgo di focalizzare la mia attenzione su quelle che possiamo chiamare “installazioni ambientali praticabili”. In Italia è possibile osservarne un gran numero di esempi, in particolare con interventi

¹¹ C. SUBRIZI, *Storia dell'arte come archivio. Ipotesi critiche per attraversare la seconda metà del XX secolo*, in E. DE CECCO (a cura di), *arte-mondo*, op. cit., pp. 83-92, p. 87.

¹² D. FABBRİ, *La memoria della Regina. Pensiero, complessità, formazione*, Guerini & Associati, Milano, 1990.

¹³ A. DETHERIDGE, *Scultori della speranza*, op. cit., p. XIV. Sulla questione dell'anacronismo viene da sé il riferimento a Georges Didi-Huberman: «L'anacronismo, come ogni sostanza forte, come ogni *pharmakon*, modifica completamente l'aspetto delle cose secondo il valore d'uso che si intende accordargli. Può far scaturire una nuova obiettività storica, ma può anche farci cadere in un delirio di interpretazioni soggettive. Il fatto è che esso rivela immediatamente il nostro manipolare, il nostro toccare il tempo» (G. DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images* (2000), trad. it. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, p. 35).

permanenti in ambito naturale e paesaggistico. Ma come dare corpo a questa definizione?

Anche se molte installazioni attuali, attraverso l'uso delle tecnologie digitali, sembrano prescindere da un rapporto vincolante con l'architettura fisica, scelgo qui di indirizzarmi su quelle installazioni che hanno assunto dimensioni ambientali tali da configurare veri e propri spazi architettonici, costruiti per essere attraversabili, perché, come ricordano la Ferriani e la Pugliese, «l'espansione e l'apertura della scultura agli ambienti prima e alle installazioni poi hanno reso possibile la realizzazione concreta di micromondi percorribili»¹⁴.

In questi “micromondi percorribili” lo spazio è delimitato ma l'artista coinvolge l'ambiente come un insieme globale praticabile dallo spettatore, non come un luogo in cui distribuire opere diverse. Nell'introduzione al grande volume da loro curato nel 2016, Samuel Bianchini ed Erik Verhagen spiegano chiaramente perché alcuni tipi di opere possono essere descritte come “praticabili”: «We describe them as “practicable” because their distinguishing feature is their capacity to accommodate the concrete involvement of their viewers. [...] The relationship that forms between [this type of art] and its audience suggests an experience that is aesthetic as well as physical»¹⁵. Dunque, l'esperienza estetica si fa pratica, opponendo alla contemplazione la possibilità dell'azione, con una serie di strategie spaziali che vanno a inficiare la netta separazione fra soggetto e oggetto, secondo quell'idea di “opera partecipata”, cara a Lucilla Meloni e Claire Bishop, che impone all'osservatore una diversa responsabilità¹⁶. Rispetto a questo tipo di partecipazione è giusto parlare di “interazione”, ma non di “interattività”, poiché quest'ultima nozione rimanda in primo luogo alle installazioni multimediali che fanno uso di tecnologie digitali, mentre nelle installazioni ambientali praticabili la partecipazione del soggetto può essere di diverso tipo, non necessariamente mediata dalla tecnologia. Come nelle installazioni interattive, lo spettatore che attraversa questi spazi è un elemento integrante per la completezza del lavoro, ma la sua partecipazione all'opera spesso non è indirizzata dall'autore attraverso il dispositivo tecnologico che ha progettato. L'interazione con lo spazio si può manifestare in diverse forme, mostrando così l'ambiguità di un ruolo per cui Bianchini e Verhagen danno differenti definizioni, spesso complementari: «visitor, viewer, participant, user, actor (or actant), practitioner, and even performer or interpreter»¹⁷.

Nell'installazione ambientale praticabile si va “oltre lo spettatore”: il pubblico che fa esperienza

¹⁴ B. FERRIANI, M. PUGLIESE, *Monumenti temporanei*, in Id. (a cura di), *Monumenti effimeri*, op. cit., pp. 10-13, p. 11.

¹⁵ S. BIANCHINI, E. VERHAGEN (a cura di), *Practicable. From Participation to Interaction in Contemporary Art*, The MIT Press, Cambridge (MA), 2016, p. 1. Nel volume compaiono un contributo di Emanuele Quinz sull'arte programmata italiana, uno di Giovanna Zapperi sulla performance femminista e un'intervista a Gilardi, sempre dello stesso Quinz.

¹⁶ Cfr. L. MELONI, *L'opera partecipata. L'osservatore tra contemplazione e azione*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ), 2000; C. BISHOP, *Artificial hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012), trad. it. *Inferni artificiali. La politica della spettacolarità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella, Bologna, 2015.

¹⁷ S. BIANCHINI, E. VERHAGEN (a cura di), *Practicable*, op. cit., p. 1.

dell'opera è un partecipante attivo che “pratica” l'opera. Si tratta di opere che suggeriscono forme di movimento come l'attraversamento e il passaggio, per cui lo spettatore si trova a praticare lo spazio dell'opera e non solo a guardarlo restandogli di fronte o girando intorno all'opera senza avere la possibilità di entrarci. Le opere così configurate consentono alla complessità dell'esperienza estetica di essere conservata sensorialmente piuttosto che appiattita in un'immagine. Le opere praticabili, differentemente da quelle semplicemente ambientali, offrono un'esperienza spaziale intrinsecamente architettonica, per cui c'è bisogno di entrare nell'opera e non solo di vederla da fuori, pur se essa costituisce comunque un ambiente, poiché solo l'esperienza dello spazio e del contesto può renderci pienamente il vero significato dell'installazione. Ma molto spesso la praticabilità delle opere si trasforma in un concetto ambiguo, ancor più difficile da comprendere attraverso la riproduzione fotografica: evidenzierò più avanti l'importanza di visitare in prima persona le opere per comprenderne a pieno la dimensione ambientale e l'esperienza spaziale che offrono.

Inoltre, la lettura della realizzazione, che non può astrarsi dal contesto spaziale e sociale in cui si colloca, ha sempre bisogno di tempo: in quanto percezione di uno spazio, la “scoperta” dell'opera si dichiara gradualmente e non nell'immediatezza del colpo d'occhio. Si tratta di un'opera che va esperita direttamente, «entrando in contatto diretto con la costruzione dello spazio che essa propone», come spiega Renato Bocchi¹⁸. In questo modo, seppur per periodi di tempo limitati, l'opera può essere “abitabile”, secondo la definizione antropologica del già citato Franco La Cecla: «Abitare è una facoltà umana. È, cioè, una abilità acquisita, costruita su di una predisposizione biologica (l'essere fisicamente presenti in un luogo) ma elaborata culturalmente, quindi condivisa con una società»¹⁹. È chiaro dunque che l'integrazione arte-architettura deve avvenire nel momento stesso dell'ideazione dello spazio dell'opera, non come aggiunta decorativa: «Con le installazioni, lo spazio diventa materia, ne è la parte centrale, il mezzo grazie al quale è possibile entrare fisicamente dentro l'opera»²⁰. Ma questa integrazione messa in conto *a priori* nella progettazione dello spazio è poi “vivificata” solo dall'esperienza fisica di chi lo attraversa, di chi seppur per breve tempo lo “abita” in maniera soggettiva, perché, come ricorda Maurizio Vitta, «abitare vuol dire dare forma agli spazi e alle cose nella misura in cui noi stessi prendiamo forma da quegli spazi e da quelle cose»²¹, e questo processo si può attivare in molti modi, senza essere mai racchiuso in una definizione unitaria.

¹⁸ R. BOCCHI, *Progettare lo spazio e il movimento*, op. cit., p. 33.

¹⁹ F. LA CECLA, *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Laterza, Roma-Bari, 1988 (nuova edizione: 2000), p. 76. Come abbiamo visto con i “non luoghi” di Marc Augé, le riflessioni degli antropologi sul concetto di spazio possono fornire interessanti chiavi di lettura per le installazioni ambientali. Di La Cecla segnalo anche: F. LA CECLA, *Mente locale. Per un'antropologia dell'abitare*, Elèuthera, Milano, 1993 (nuova edizione: 2011).

²⁰ M. PUGLIESE, *Un medium in evoluzione*, op. cit., p. 68.

²¹ M. VITTA, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Einaudi, Torino, 2008, p. 14.

In questo caso, fra le possibili declinazioni di ambiente (legate all'architettura, all'urbanistica e al territorio), l'indagine esclude il *display* di oggetti mobili e l'ornamento dello spazio dato, e si limita a quegli spazi costituiti per essere praticabili e che nel loro “essere-in-situazione” configurano un habitat che oscilla tra due poli: l'osmosi fra arte e architettura e la loro reciproca distruzione. In questo modo ci si muove intorno a quell'asse complesso che per la Krauss separava “costruzione di luoghi” e “strutture assiomatiche”, in un limbo che sembra superare il limite logico dello schema della studiosa statunitense. Come spiega Celant: «È sulla scia della permanenza architettonica e ambientale che si costruisce un percorso coerente e scientifico, in cui la convivenza con lo spazio è irrimediabilmente assoluta»²². Dunque, rispetto all'installazione temporanea non ambientale, che sottende un “transito” difficilmente inquadrabile a livello categorico, l'edificazione plastica *in situ* indica una permanenza per cui va affrontato il suo rapporto solidale con l'architettura. S'includono qui diversi esempi di interventi vincolati all'ambiente in cui non si pone più la distinzione fra arte e architettura e che Celant definisce «prodotti contestuali che stabiliscono un unico campo energetico tra edificio e produzione visiva»²³.

Questa impostazione, già presente in sperimentazioni dei primi anni del secondo dopoguerra, diventa imprescindibile durante gli anni Settanta, come spiega la Meloni: «Praticare lo spazio è stato il bisogno, e il desiderio, dell'arte di quel decennio, ondeggiante tra l'idea di “nomadismo” e l'uso di materiali deculturalizzati, che Germano Celant aveva teorizzato in relazione all'Arte Povera e quella di *Territorio magico*, come spazio proprio dell'arte rispetto alla realtà, definizione con la quale Achille Bonito Oliva aveva intitolato il suo primo saggio critico, scritto nel 1969 ma pubblicato nel 1971»²⁴.

A partire dalla seconda metà degli anni Settanta vi sono innumerevoli esempi in Italia di opere di questo tipo, la cui inamovibilità le rende affascinanti perché possono essere scoperte solo con un viaggio specifico, con un'esperienza diretta che mette in connessione tutti gli elementi in gioco fra opera, sito e spettatore. Al tema della visita, che attiene tradizionalmente allo spazio del museo, questo tipo di operazioni sostituiscono quello della scoperta, che instaura una diversa forma di esperienza dell'oggetto estetico. D'altronde, come afferma Michele Costanzo: «Proseguendo lungo il tracciato di una diversa operatività dell'arte, la categoria delle installazioni all'aperto in spazi liberi naturali, o costretti del tessuto urbano, è quella che ha offerto, nell'arco degli ultimi decenni, notevoli (anche se, a volte, controverse) possibilità di sperimentazione»²⁵.

²² G. CELANT, *Un'arte sferica*, op. cit., p. 19.

²³ *Ivi*, p. 20.

²⁴ L. MELONI, *Praticare lo spazio: environment, azioni e ambienti negli anni Settanta*, op. cit., p. 154.

²⁵ M. COSTANZO, *Museo fuori dal museo*, op. cit., p. 36.

Le collezioni di installazioni ambientali sono così distribuite sul territorio italiano²⁶:



²⁶ Nella mappa non ho segnalato gli interventi ambientali isolati, per cui rimando al successivo paragrafo specifico.

Partendo dall'arte ambientale e passando a quei progetti nei quali l'intervento artistico è stato coniugato con il giardino e il paesaggio (quello che dal punto di vista architettonico Luca Galofaro ha definito "artscape"), cerco di fornire qui una prima mappatura di installazioni ambientali praticabili permanenti sparse in quasi tutte le regioni italiane. D'altronde, l'articolazione policentrica della nostra cultura artistica rappresenta un'originale condizione strutturale del nostro territorio da molti secoli, secondo quell'idea di "museo diffuso" cara ad Antonio Paolucci. Questa realtà policentrica, come spiega la Detheridge, «è talmente radicata che ogni fulcro di attività, ignorando ciò che si fa a pochi chilometri di distanza, elegge se stesso a capoluogo di ogni virtuosità, rifiutando le più elementari forme di collaborazione»²⁷.

Ecco dunque la necessità di mettere insieme realtà che nella maggior parte dei casi sono già studiate singolarmente ma quasi mai "assemblate" in una visione d'insieme, se non limitata a una specifica indagine regionale²⁸. D'altronde questi studi specifici da soli non bastano e devono necessariamente essere integrati con visite sul campo poiché non c'è miglior modo di comprendere la conformazione spaziale e l'impatto paesaggistico di un'installazione ambientale praticabile che farne esperienza diretta, aggiornando la storica nozione venturiana del "vedere e rivedere", trasformandola in "esperire e ri-esperire".

A livello di collezionismo di opere d'arte contemporanea pensate per integrarsi con la natura il prototipo italiano è il "Museo d'Arte Moderna Pagani" a Castellanza (Varese), spazio espositivo di respiro internazionale fondato nel 1957 dall'artista Enzo Pagani. Può essere certamente considerato il primo parco-museo d'arte moderna e contemporanea sorto in Italia, è tuttora aperto e conta circa 650 opere, soprattutto sculture installate all'aperto. Altro progetto da ricordare è il mai realizzato "Parco Magico" di Ivrea (Torino) pensato nel 1968 da Alighiero Boetti per ospitare opere di grandi dimensioni nello spazio naturale²⁹. Questo modello è tradotto in realtà dalla cosiddetta "Raccolta dei Campiani", collezione di arte contemporanea *en plein air* voluta da Carlo Clerici nel parco della sua villa ubicata su una collina del comune di Collebeato (Brescia). Iniziata alla metà degli anni Settanta, la collezione presenta opere di artisti italiani e internazionali (fra cui lo stesso Boetti e altri

²⁷ A. DETHERIDGE, *Scultori della speranza*, op. cit., p. 80.

²⁸ All'arte ambientale in Toscana, che è la regione che concentra il numero maggiore di collezioni di riferimento, sono dedicati vari volumi, fra cui il fondamentale: A. MAZZANTI (a cura di), *Sentieri nell'arte: il contemporaneo nel paesaggio toscano*, Maschietto, Firenze, 2004. Per un approfondimento sulla Tuscia rimando a: E. CRISTALLINI, *Kepoi. Giardini d'artista nella Tuscia*, Gangemi, Roma, 2005.

²⁹ Si veda l'intervista a Boetti, in M. BANDINI, 1972. *Arte Povera a Torino*, Umberto Allemandi & C., Torino, 2002, pp. 28-41, p. 36: «Allora si poteva fare il "Parco magico", che non è mai andato in porto. Era una collina, bella, che avevo trovato vicino a Ivrea; me la mettevano a disposizione e volevo farci un parco magico. Gli artisti avrebbero messo ciò che volevano, con certi capitali e certe disponibilità di spazio. Era un luogo favoloso: vi avevo portato Paolini, Fabro, Pascali, Merz...tutti. Avevo spinto questo progetto senza fare scelte ideologiche e poi...non si è realizzato! Vi era il problema di fare dei lavori che, messi nelle gallerie, divenivano più degli stand che delle mostre; perché fossero "veri" dovevano stare in un luogo "vero". Non potevi metterti a fare delle sculture in cemento, pazzesche, che poi stessero lì dieci giorni; o non puoi mettere in galleria tonnellate di sabbia!».

appartenenti all'Arte Povera) installate con particolare attenzione alla loro collocazione nello spazio e nell'ambiente, come la già citata *Clavis* (1975) di Claudio Parmiggiani³⁰.

Ma è solo negli anni Ottanta, quando l'attenzione critica verso le sperimentazioni ambientali sembra calare, che in Italia iniziano a sorgere delle iniziative di mecenatismo privato rispetto alle installazioni ambientali, in particolar modo quelle nel paesaggio naturale, con una serie di progetti in cui si sancisce l'apertura della nozione di ambiente ai concetti più ampi di territorio e, poi, di paesaggio. Non si tratta di Land Art, nell'accezione statunitense, ma di "arte ambientale", definizione con cui, come spiega Adriana Polveroni, «più correttamente conviene indicare in ambito europeo gli esperimenti volti a rileggere in chiave artistica il paesaggio»³¹. Si tratta per lo più di collezioni nate da iniziative individuali, o al massimo locali, secondo una chiara tradizione italiana, in cui le istituzioni centrali o sono assenti o arrivano in seconda battuta. Ritroveremo i nomi di molti artisti storici già citati, che hanno iniziato le loro ricerche ambientali prima del 1976 ma le hanno portate avanti e sviluppate nei decenni successivi, e nomi di artisti di generazioni più giovani che ritorneranno anche nel repertorio di opere presentato più avanti.

Come vediamo dalla mappa, sul territorio italiano i luoghi che presentano installazioni ambientali *en plein air* (che possono essere non solo parchi d'arte ambientale, ma anche parchi di sculture, giardini d'artista, percorsi di arte-natura, musei all'aperto) sono concentrati soprattutto nel centro Italia, in particolare fra Toscana, Umbria e alto Lazio, ma si tratta di una peculiarità storica di questi territori, come ha ben sottolineato Tassilo Mozer³². Non è un caso che in queste regioni dell'Italia centrale, fin dall'antichità romana (Villa Adriana a Tivoli, Roma) ma soprattutto a partire dal Cinquecento (con svariati esempi di giardini "artistici", come quello di Villa Lante a Bagnaia, Viterbo), l'intervento artistico-architettonico è stato connesso alla valorizzazione dei giardini e degli spazi in essi configurati. Andando avanti, si vedano anche gli esempi della Grotta Grande di Bernardo Buontalenti, realizzata alla fine del Cinquecento nel Giardino di Boboli a Firenze, e il "teatro di verzura" di Villa Reale di Marlia (Lucca) realizzato a metà del Seicento³³. Comunque sia, il progetto capostipite di un rapporto strutturato fra arte, architettura e paesaggio naturale è senza dubbio il "Sacro Bosco" di Bomarzo, piccolo borgo alle falde del Monte Cimino (Viterbo). Questa caratteristica locale di sintesi dinamica fra arte, architettura e paesaggio continua nel Barocco e, passando per l'ampia parentesi del giardino romantico (come nell'esempio di Villa Gregoriana a

³⁰ Cfr. P. CAVELLINI (a cura di), *Viaggio nella raccolta dei Campiani*, Nuovi strumenti, Brescia, 1995.

³¹ A. POLVERONI, *Necessità di relazione. Dall'Arte Ambientale all'arte pubblica*, in G. SCARDI (a cura di), *Paesaggio con figura*, op. cit., pp. 69-75, p. 71.

³² Cfr. T. MOZER, *Gartenkunst & Künstlergärten. Ein Führer durch Umbrien, Latium und die Toskana*, Parthas, Berlin, 2014.

³³ Ricordiamo che nel Giardino di Boboli sono ospitati anche interventi di scultori contemporanei come Igor Mitoraj, Kan Yasuda e Hossein Golba.

Tivoli), arriva fino al Novecento con gli esempi già citati di “Sculture nella città” al Festival dei Due Mondi di Spoleto del 1962, di “Volterra 73” e di alcune edizioni della Biennale di Carrara, in cui l'inserimento della scultura moderna nel paesaggio urbano e naturale segna una svolta nell'evoluzione della disciplina paesaggistica del Novecento. In quest'area dell'Italia centrale, come afferma Anna Mazzanti, «angolo della penisola che da secoli ha un ruolo d'elezione per l'arte e dà prova di eccezionali equilibri fra arte e natura, gli interventi artistici in spazi aperti sono diventati nuovamente tendenza contemporanea»³⁴.

In particolar modo è la Toscana ad essere stata in anni recenti bacino di articolate esperienze progettuali, fra le quali vanno ricordate due iniziative. La prima è “Affinità. Cinque artisti a San Gimignano” che, fra 1991 e 1994, ha inserito nel tessuto urbano della cittadina in provincia di Siena opere di Fabro, Kounellis, Mattiacci, Nunzio e Paolini³⁵. La seconda è “Dopopaesaggio”, laboratorio interdisciplinare (vi hanno partecipato artisti, architetti, geografi, giardinieri e altri professionisti) che dal 1996 al 2002 ha sperimentato progetti di paesaggio “partecipato” in alcune zone della Toscana, cercando di andare al di là del concetto di parco scultoreo. Come spiega Marco Scotini, uno dei curatori dell'iniziativa: «Dopopaesaggio è un tentativo di assumere lo spazio del paesaggio come prodotto dell'attività dell'uomo, non più come una disposizione “per” lo sguardo. L'arte scende ora in campo, si fa produttrice di luoghi, riattivatrice di pratiche. Trasforma lo spettatore in un fruitore, in chi non si limita a guardare ma fa esperienza di spazi (naturali, sociali, antropologici, culturali) e partecipa alla loro definizione. Il primo modello di riferimento è quello “storico” del giardino, che la modernità ha abbandonato facendo diventare “paesaggio” ogni genere di spazio»³⁶. In queste parole troviamo un'eco della Convenzione Europea del Paesaggio (firmata proprio in Toscana, a Firenze, nel 2000), primo trattato internazionale esclusivamente dedicato al paesaggio europeo, che mette in evidenza il ruolo della percezione individuale e collettiva nel fare di un luogo un paesaggio, il quale, come spiega la Pioselli, «è l'esito di un processo di appropriazione, di pratiche d'uso e di simbolizzazione dello spazio»³⁷. Tra i progetti più interessanti realizzati nell'ambito di “Dopopaesaggio” ricordiamo le installazioni nel comune di Certaldo (Firenze), come quelle nel Castello di Santa Maria Novella o il “Giardino della Casa da tè”, un giardino in stile giapponese realizzato da Hidetoshi Nagasawa nel 2001 di fronte alla “casa da tè” donata al comune toscano dalla città gemellata di Kanramachi e sistemata in uno spazio pubblico fra

³⁴ A. MAZZANTI, “Sentieri nell'arte”, in Id. (a cura di), *Sentieri nell'arte: il contemporaneo nel paesaggio toscano*, op. cit., pp. 13-21, p. 16.

³⁵ G. BRIGANTI, L. LAUREATI, *Affinità. Cinque artisti a San Gimignano*, S.P.E.S., Firenze, 1994.

³⁶ *All People Garden. Una conversazione con Marco Scotini di Alberto Mugnaini*, in M. SCOTINI, L. VECERE (a cura di), *Dopopaesaggio: spazio sociale e ambiente naturale nell'arte contemporanea*, op. cit., pp. 11-19, p. 12.

³⁷ A. PIOSELLI, *L'arte nello spazio urbano*, op. cit., p. 13. Per un approfondimento rimando a: R. PRIORE (a cura di), *Convenzione Europea del Paesaggio. Il testo tradotto e commentato*, Centro Stampa d'Ateneo, Reggio Calabria, 2006.

le mura e il Palazzo Pretorio.

Dunque il paesaggio rappresenta le forme di un territorio, che sono però in costante trasformazione. E vedremo qui cosa accade se a “guidare” queste trasformazioni sono le iniziative artistiche, in particolar modo legate alla costruzione di installazioni ambientali permanenti in spazi naturali. D'altronde, la natura di un giardino non è definita solo dalla flora o dal clima, ma, come spiega Filippo Pizzoni, «è profondamente legata alla cultura paesaggistica che ha dato vita a quel giardino, che da quella ne deriva come diretta conseguenza»³⁸. E nel caso dei giardini qui trattati questa cultura paesaggistica fa i conti anche con le questioni estetiche portate dall'arte, in primo luogo attraverso l'installazione ambientale: «Il rapporto con il paesaggio che si sviluppa da queste correnti artistiche, sia su piccola sia su grande scala, arriva così a influire con grande forza anche sul lavoro del paesaggista, che ne resta direttamente influenzato proprio per la vicinanza di quest'arte con le dimensioni e lo spazio concettuale del giardino»³⁹.

L'idea va oltre quella di installare sculture nella natura, per utilizzare lo spazio naturale, e a volte anche i materiali naturali, direttamente come mezzi fisici dell'opera: «Se si paragonano queste esperienze targate anni novanta alle mostre di “sculture in città” degli anni settanta è palese la dimensione più internazionale, la maggiore attenzione alla condizione *site specific* dell'opera, alla diversificazione delle possibilità espressive, che non stanno solo all'interno della cornice del linguaggio plastico, all'articolazione di un'ampia rete relazionale con musei, gallerie, collezionisti, curatori e critici italiani e internazionali»⁴⁰. Unendo arte, architettura e natura, questi progetti rileggono l'eredità del paesaggio italiano con i linguaggi della contemporaneità e si inseriscono, come suggerisce Udo Weilacher⁴¹, a metà fra land art e architettura del paesaggio, sfociando spesso in quello che viene chiamato *landscape design*⁴².

Nella letteratura internazionale alcuni dei più importanti esempi italiani non vengono tralasciati, ma molti di evidente importanza sono ignorati. Il già citato *Destination Art. Land Art / Site-Specific Art / Sculpture Parks* di Amy Dempsey è il volume internazionale che dà più spazio alle collezioni italiane citando: il “Giardino dei Tarocchi” a Garavicchio (Grosseto), il “Giardino di Daniel Spoerri” a Seggiano (Grosseto), “La Serpara” a Civitella d'Agliano (Viterbo), la “Fattoria di Celle”

³⁸ F. PIZZONI, *L'evoluzione del rapporto tra arte e giardino dal passato alla contemporaneità*, in M. MANDELLI, L. PIROVANO (a cura di), *VerDeSign: percorsi e riflessioni fra arte e paesaggio*, op. cit., pp. 33-67, p. 33.

³⁹ *Ivi*, p. 50. Per un approfondimento storico: F. PIZZONI, *Il giardino, arte e storia. Dal Medioevo al Novecento*, Leonardo Arte, Milano, 1997.

⁴⁰ A. PIOSELLI, *L'arte nello spazio urbano*, op. cit., p. 155.

⁴¹ U. WEILACHER, *Between Landscape Architecture and Land Art*, Birkhäuser, Basel-Berlin-Boston, 1999.

⁴² In questa sede tralascio gli interventi di vera e propria architettura di giardini o architettura di paesaggio, ma per un approfondimento sullo scenario poetico e funzionale del *landscape design*, che per sua stessa natura presenta un iter creativo trasversale e interdisciplinare fra arte, architettura e natura, rimando a: E. BARLOW ROGERS, *Landscape Design: A Cultural and Architectural History*, Harry N. Abrams, New York, 2001; P. HILL, *Contemporary History of Garden Design. European Gardens between Art and Architecture*, Birkhäuser, Basel-Berlin-Boston, 2004.

a Santomato (Pistoia), “Arte Sella” a Borgo Valsugana (Trento), il “Parco Sculture del Chianti” a Pievasciata (Siena), “Campo del sole” a Tuoro sul Trasimeno (Perugia) e l'installazione luminosa di Dan Flavin per la Chiesa di Santa Maria Annunciata in Chiesa Rossa a Milano. Nel volume è anche citato “Il Castello incantato” a Sciacca (Agrigento), realizzato dallo scultore autodidatta Filippo Bentivegna a partire dagli anni Venti e che torna anche nel grande libro *Fantasy Worlds* dedicato alle costruzioni ambientali più eclettiche e visionarie del Novecento. Qui, oltre al “Giardino dei Tarocchi”, vengono citati altri due luoghi artistico-architettonici particolari in Italia: “La Casa del Cavaliere” a Maregrossa (Messina), realizzata dal fabbricatore di ornamenti per giardini Giovanni Cammarata a partire dal 1957, e “La Scarzuola” a Montegabbione (Terni), realizzata a partire dal 1958 dall'architetto Tomaso Buzzi⁴³.

In un altro recente volume, che porta sempre il titolo *Destination Art*, vengono citate singole sculture e installazioni permanenti per cui “vale il viaggio”. Quelle in Italia sono, oltre al “Giardino dei Tarocchi” di Niki de Saint-Phalle, al “Grande Cretto Gibellina” di Alberto Burri e all'intervento di Dan Flavin per la Chiesa di Santa Maria Annunciata in Chiesa Rossa, le opere di Robert Irwin per Villa Panza a Varese, Roman Singer per la Fondazione Zegna a Trivero (Biella), Anselm Kiefer per il Pirelli Hangar Bicocca di Milano, Wolf Vostell per la Fondazione Mudima di Milano, Robert Gober per la Fondazione Prada di Milano, Jason Dodge per la Collezione Maramotti a Reggio Emilia, Daniel Buren per la “Fattoria di Celle”, Federica Marangoni per il “Parco Sculture del Chianti”, Arnaldo Pomodoro per il Cortile della Pigna in Vaticano, Anish Kapoor per “ArtePollino” a Latronico (Potenza). Accanto a questi sono citati anche gli interventi in spazio pubblico di Maurizio Cattelan per Piazza Affari a Milano, Michelangelo Pistoletto per Piazzale di Porta Romana a Firenze, Arnaldo Pomodoro per Piazza Garibaldi a Tivoli, Jannis Kounellis per la stazione Dante della Metropolitana di Napoli⁴⁴.

Silvia Langen apre il suo *Die Kunst Liegt in der Natur* con un planisfero che indica i 25 parchi d'arte ambientale più interessanti in tutti e cinque i continenti e per l'Italia compaiono la “Fattoria di Celle” e l’“Art Park” a Verzegnis (Udine)⁴⁵. Fra i 27 parchi artistici di tutto il mondo presentati da Serena Ucelli in *Arte e natura*, troviamo invece, oltre alla “Fattoria di Celle” e al “Parco Sculture del Chianti”, anche il “Rossini Art Site” di Briosco (Monza-Brianza) e due parchi di sculture come il “Museo del Parco” di Portofino (Genova) e il “Parco del Sojo – Arte e natura” a Covolo di

⁴³ J. MAIZELS, D. VON SCHAEWEN, A. TASCHE, *Fantasy Worlds*, Taschen, Köln, 2007. Capostipite di questo tipo di architetture eclettiche in Italia può essere considerata la “Rocchetta Mattei” (Grizzana Morandi, Bologna), realizzata in stile moresco, con chiari riferimenti all'Alhambra di Granada e alla Mezquita di Cordoba, dal Conte Cesare Mattei a partire dal 1850 e terminata dopo la sua morte dal figlio adottivo Mario Venturoli.

⁴⁴ *Destination Art. 500 Artworks Worth the Trip*, Phaidon, London, 2018.

⁴⁵ S. LANGEN, *Die Kunst Liegt in der Natur. Spektakuläre Skulpturenparke und Kunstlandschaften*, Prestel Verlag, München, 2015.

Lusiana (Vicenza)⁴⁶.

Ma il panorama italiano è molto più ampio di quello che traspare dalla bibliografia internazionale. Questa lacuna non sta ad indicare che si tratta di una storia “minore”, ma sicuramente ci racconta di come questa sia stata scritta quasi sempre in maniera parziale. C'è bisogno di uno sguardo a volo d'uccello che metta insieme queste coraggiose iniziative di mecenatismo individuale o locale, a dispetto di ogni sostegno istituzionale centrale, che spesso si è indirizzato solo verso interventi artistici “ornamentali” o di arredo urbano.

⁴⁶ S. UCELLI (a cura di), *Arte e natureza. Museus a ceu aberto. Art and Nature. Open-Air Museums*, Luste, São Paulo, 2016.

3. Collezioni di arte ambientale



D. Buren *Sulle vigne: punti di vista* (2001) nel Castello di Ama

La cosiddetta “arte ambientale” non riguarda semplicemente l'ambientazione di singole opere all'aperto ma prevede un rapporto diretto tra sito e opera realizzata. L'artista è invitato a dialogare con una particolare porzione di paesaggio, che spesso è lui a scegliere, e da questo dialogo istituito con il luogo scaturisce l'opera, che non può essere svincolata da esso. In Italia sono diverse le collezioni di arte ambientale, tutte di grande valore internazionale.

Pur avendo una collezione specifica di ambienti “interni” non possiamo non partire dalla collezione di Giuseppe Panza di Biumo, che abbiamo già incontrato parlando di “Ambiente/Arte”. **Villa Menafoglio Litta Panza** è un edificio del XVIII secolo a Biumo Superiore (Varese) che ospita al primo piano dell'ala dei rustici diverse opere d'arte ambientale di artisti statunitensi come Dan Flavin, Robert Irwin, James Turrell e Michael Brewster. Queste opere si trovano ognuna in una stanza che affaccia sul cosiddetto “Varese Corridor” e sono state commissionate, a partire dalla metà degli anni Settanta, appositamente per questi ambienti. La villa, donata al FAI nel 1996 e aperta al pubblico dal 1999, ospita anche altre installazioni ambientali *site-specific* sia in spazi interni (ricavati sempre nell'ala dei rustici ma a pianterreno), come quelle di Maria Nordman, Martin Puryear e Meg Webster, che nel giardino, come quella di Bob Verschueren⁴⁷.

La collezione di Giuliano Gori alla **Fattoria di Celle** a Santomato (Pistoia) è il complesso ambientale antologico più importante d'Italia, non solo per la quantità degli interventi ma, soprattutto, per la loro qualità. In una villa del Seicento con ampliamenti ottocenteschi, sono

⁴⁷ M. MAGNIFICO, L. BORROMEO DINA (a cura di), *Villa Menafoglio Litta Panza e la collezione Panza di Biumo*, Skira (Le guide del FAI), Milano, 2001.

ospitate opere *site-specific* inamovibili, “spazi d'arte” (questo il nome del percorso espositivo) costruiti a partire dal 1982, all'interno e all'esterno della villa, in un parco di 45 ettari. Nel corso degli anni la collezione si è ampliata (negli ultimi mesi del 2016 sono state presentate sei nuove installazioni), fino ad arrivare a più di cinquanta opere, fra cui moltissime installazioni ambientali come quelle di Daniel Buren, Alberto Burri, Hera Büyüktaşçıyan, Enrico Castellani, Bukichi Inoue, Dani Karavan, Joseph Kosuth, Robert Morris, Hidetoshi Nagasawa, Dennis Oppenheim, Beverly Pepper, Jaume Plensa, Susana Solano, Alan Sonfist, George Trakas e Emilio Vedova⁴⁸.

Fiumara d'Arte a Castel di Tusa (Messina) è un parco di installazioni monumentali nato per volontà del collezionista Antonio Presti che nel 1982 pensa di dedicare un monumento alla memoria del padre e si rivolge allo scultore Pietro Consagra, che realizza *La materia poteva non esserci* (scultura frontale in cemento armato alta 18 metri). Da questa prima realizzazione nasce, con il passare degli anni, un vero e proprio museo a cielo aperto che oggi conta undici opere ambientali di artisti italiani e internazionali inserite nell'ampio territorio ai lati del vecchio letto della Fiumara di Tusa, fra cui quelle di Antonio Di Palma, Italo Lanfredini, Paolo Schiavocampo e Mauro Staccioli⁴⁹.

L'Art Park a Verzegnis (Udine) è un parco ideato a partire dal 1990 da Egidio Marzona, collezionista tedesco originario del luogo, che ospita installazioni ambientali di artisti di livello internazionale come Dan Graham, Richard Long e Bruce Nauman. Le opere sono state progettate espressamente per un prato che lambisce l'abitato che negli anni è stato integrato nel piano regolatore del comune con l'indicazione “museo all'aperto”. La particolarità dell'iniziativa è che l'area espositiva non è delimitata da confini di proprietà e le opere degli artisti sono a disposizione di tutti, come fossero all'interno di un parco pubblico⁵⁰.

La Marrana – arte ambientale a Montemarcello, Ameglia (La Spezia) è una collezione di arte ambientale sviluppatasi a partire dal 1996 nel giardino attorno alla villa dei coniugi Grazia e Gianni Bolongaro. Ogni anno sono stati invitati artisti internazionali a realizzare opere permanenti, fra cui troviamo le installazioni ambientali di Kengiro Azuma, Gabriella Benedini, Jan Fabre, Hossein Golba, Joseph Kosuth, Luigi Mainolfi, Philip Ranzer e vedovamazzei⁵¹.

⁴⁸ S. GORI (a cura di), *Fattoria di Celle Collezione Gori. Un percorso nell'arte ambientale*, Gli Ori, Pistoia, 2012.

⁴⁹ A. POLVERONI, *Una fiumara, tanta arte e altre storie*, Fondazione Antonio Presti - Fiumara d'arte, Palermo, 2015.

⁵⁰ E. CHARANS, “Outdoor collecting attitudes: some notes on Egidio Marzona's Art Park in Verzegnis”, in *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, vol. 31, n. 3, 2011, pp. 204-215.

⁵¹ M. L. BUFFATO, “La Marrana a Montemarcello: percorso per un museo d'arte ambientale”, in *Architettura del paesaggio*, n. 4, 2000, pp. 60-63.

Lorenza e Marco Pallanti, attraverso il progetto **Castello di Ama per l'Arte Contemporanea** sviluppato in collaborazione con la Galleria Continua di San Gimignano, hanno invitato nella loro azienda vinicola a Gaiole in Chianti (Siena) un artista internazionale ogni anno per realizzare installazioni *site-specific* concepite dialogando con lo spirito della tenuta e dell'antico borgo. A partire dal 2000 fino al 2014 sono stati invitati in ordine cronologico: Michelangelo Pistoletto, Daniel Buren, Giulio Paolini, Kendell Geers, Anish Kapoor, Chen Zhen, Carlos Garaicoa, Nedko Solakov, Cristina Iglesias, Louise Bourgeois, Ilya & Emilia Kabakov, Pascale Marthine Tayou e Hiroshi Sugimoto. Nel 2015 Philip Larrat-Smith è stato nominato nuovo curatore del progetto per realizzare altre installazioni permanenti, come quella di Lee Ufan inaugurata nel 2016⁵².

⁵² M. FOIS, P. LARRAT-SMITH, M. PALLANTI, *Castello di Ama. Coltivare e custodire*, Corraini, Mantova, 2015.

4. *Parchi di sculture*



J. Saward *Il labirinto* (2007) nel Parco Sculture del Chianti a Pievasciata

Gli *sculpture parks* rappresentano, a livello quantitativo, la massima espressione del legame contemporaneo fra arte e natura, e sono diventati luoghi fondamentali della cultura artistica durante la seconda metà del Novecento. Qui la scultura non è utilizzata come arredo decorativo ma diviene strumento dialettico con il contesto ambientale. Molti “parchi di sculture” italiani, pur ospitando opere di grandi dimensioni, non presentano vere e proprie opere ambientali, ma ne esistono alcuni che, pur rimanendo legati a questa denominazione tradizionale, presentano opere particolari che è possibile inquadrare come installazioni ambientali.

Parco termale del Negombo sull'isola di Ischia (Napoli): percorso di sculture situato nel parco idrotermale affacciato sulla baia di San Montano a Ischia progettato dal paesaggista Ermanno Casasco a partire dal 1988. Vi si trova una grande scultura ambientale di Arnaldo Pomodoro⁵³.

Parco della scultura in architettura a San Donà di Piave (Venezia): parco artistico nato dall'iniziativa di Alberto Mestre, titolare di un'azienda produttrice di vetri d'arte. Il parco si sviluppa a stretto contatto con l'insediamento industriale dell'azienda ma è a disposizione del pubblico e dal 1992 ha visto la realizzazione di opere permanenti di artisti, architetti e designer, come le installazioni ambientali di Bruno Munari, Sol LeWitt e Aldo Rossi⁵⁴.

Centro d'Arte La Loggia a San Casciano Val di Pesa (Firenze): parco di sculture fondato da Giulio Baruffaldi nel 1993 che ospita anche le installazioni ambientali di Karel Appel e Franz

⁵³ E. FIORANI, *Il Negombo. Il giardino delle acque*, Electa, Napoli, 1999.

⁵⁴ *Parco della scultura in architettura*, ARCH+ART, San Donà di Piave (VE), 2003.

Stähler⁵⁵.

Cà La Ghironda a Ponte Ronca di Zola Predosa (Bologna): parco di sculture nato alla metà degli anni Ottanta, ma aperto nel 1997, situato su un terreno di 10 ettari sulle prime pendici dei colli bolognesi. Il parco ospita più di cento opere, in maggioranza sculture, di più di trenta artisti italiani e internazionali, facenti parte della collezione di Francesco Martani. Fra le opere ambientali quelle di Pietro Cascella, Bruno Liberatore, Antonio Mastronunzio, Franco Savignano e Franz Stähler⁵⁶.

Parco Sculture del Chianti a Pievasciata (Siena): il parco, aperto nel 2003 per iniziativa del collezionista Piero Giadrossi, presenta una mostra permanente di installazioni e sculture contemporanee realizzate da ventisette artisti provenienti da tutti e cinque i continenti. Le opere sono installate lungo un sentiero che si snoda in un bosco di querce e lecci di 7 ettari. Fra le installazioni ambientali presenti ricordiamo quelle di Cor Litjens, Pilar Andana Méndez, Johannes Pfeiffer e Jeff Saward⁵⁷.

ArteCerreta a Castiglione del Lago (Perugia): percorso di sculture all'aperto sui terreni dell'azienda agricola La Cerreta, situata in una zona collinare vicina al Lago Trasimeno. Dal 2009, per volere della proprietaria dell'azienda Paola Butali, è nato il "Progetto ArteCerreta" che si arricchisce di anno in anno di opere *site-specific* di artisti italiani e internazionali che si amalgamano alla campagna e alle sue attività agricole più specifiche. Fra le installazioni ambientali presenti ricordiamo quelle di Brunivo Buttarelli, Piero Mottola e Fabrizio Plessi⁵⁸.

Rossini Art Site a Briosco (Monza-Brianza): parco della Fondazione Pietro Rossini che, su un terreno erboso e collinare di 10 ettari, ospita una collezione di opere di artisti storici dell'astrattismo concreto, accanto a opere più recenti. Il parco nasce per volontà di Alberto e Luisa Rossini in memoria del figlio Pietro, prematuramente scomparso nel 1989, ma ha aperto al pubblico solo nel 2015. Per quanto riguarda le installazioni ambientali ci sono opere storiche come quella di Pietro Consagra e più recenti come quelle di Massimiliano Fuksas, Antonio Ievolella, Chiara Mu, Hidetoshi Nagasawa e Franz Stähler⁵⁹.

⁵⁵ C. FRAGALÀ, "A cielo aperto. Evoluzione di forme e colori nei musei en plein air in Toscana", in *Arte Musica Spettacolo*, n. 4, 2003, pp. 267-282.

⁵⁶ F. LICHT, P. BELLASI, G. CORDONI (a cura di), *Scultura a Zola Predosa. Nostra madre la Terra. Ca' la Ghironda*, Cantelli Rotoweb, Bologna, 1998.

⁵⁷ *Parco Sculture del Chianti*, Edizioni Parco Sculture del Chianti, Siena, 2015.

⁵⁸ Nessuna pubblicazione di riferimento, rimando al sito: <http://www.artecerreta.it/>

⁵⁹ R. PAVONI, M. D'ELIA (a cura di), *Arte contemporanea nel Parco di Monza. Itinerari all'interno della Collezione Rossini* [catalogo della mostra], Silvia Editrice, Cologno Monzese (MI), 2005. Per un approfondimento sulle opere

5. Giardini d'artista



N. de Saint Phalle *Il Giardino dei Tarocchi* (1978-1998) a Garavicchio

Nei possibili dialoghi fra arte e natura, un'altra delle forme più ricorrenti è quella dei giardini realizzati direttamente dagli artisti, i quali, pur essendo accomunati dall'idea di intendere l'intero giardino come un'opera d'arte, presentano intenzioni, poetiche e forme spesso distanti fra loro. Anche nei giardini d'artista italiani, non tutti presentano installazioni ambientali vere e proprie, come nel caso del “Giardino di Sculture di Kurt Laurenz Metzler” a Jesa (Siena), del “Giardino d'arte contemporanea Viaggio di ritorno”, ideato dal bioarchitetto Rodolfo Lacquaniti nel Podere Il Leccio a Buriano (Castiglione della Pescaia, Grosseto), o del “Parco d'Arte BUM BUM GÀ”, realizzato dallo scultore Carmelo Librizzi a Montevarchi (Arezzo). Fra questi una menzione speciale va, però, fatta per il “Giardino dei Suoni” a Bocchegiano (Grosseto). Si tratta del parco intorno alla casa dell'artista tedesco Paul Fuchs che, a partire dal 1996, ha iniziato a installarvi le sue sculture in materiali vari (ferro, bronzo, rame, pietra, legno), opere dalle esili strutture che emettono onde sonore fluttuando proporzionalmente all'intensità del vento⁶⁰.

Il giardino d'artista più famoso d'Italia è, senza dubbio, **Il Giardino dei Tarocchi** a Garavicchio (Grosseto). Si tratta di un parco artistico di 50.000 mq ideato dall'artista franco-statunitense Niki de Saint Phalle e realizzato fra il 1978 e il 1998. Il giardino è popolato da 22 sculture in cemento, ricoperte da mosaici, vetri, specchi e ceramiche, ispirate alle figure degli arcani maggiori dei tarocchi divinatori. Alcune delle sculture più grandi sono vere e proprie costruzioni architettoniche, come *L'imperatrice*, che l'artista ha adibito a sua abitazione a partire dal 1983. È la stessa Niki de Saint Phalle a inserire fra le sue fonti d'ispirazione il Parc Güell di Antoni Gaudí a Barcellona, ma in

più recenti presenti nel parco rimando al sito: <http://www.rossiniartsite.com/>

⁶⁰ B. CATALANI, “Il giardino dei suoni di Paul Fuchs”, in *Architetture Grosseto*, n. 1, 2007, pp. 56-59.

realtà il confronto più diretto va fatto con *Le Cyclope*, la gigantesca scultura/installazione che si trova nel comune di Milly-la-Forêt, a circa 60 km da Parigi, frutto di venticinque anni di lavoro da parte di suo marito, lo scultore svizzero Jean Tinguely, che fino alla sua morte nel 1991 l'ha aiutata attivamente anche in Toscana⁶¹.

La Serpara a Civitella d'Agliano (Viterbo) è un parco di sculture e installazioni realizzato dall'artista svizzero Paul Wiedmer a partire dal 1983, sul prato di una stretta valle che costeggia un torrente. Wiedmer era stato uno dei tanti artisti che aveva collaborato con Tinguely alla realizzazione di *Le Cyclope* e proprio questa esperienza sarà fonte di ispirazione per La Serpara, dove dal 1997 sono stati invitati anche altri artisti a realizzare opere per il parco, fra cui troviamo le installazioni ambientali di Pasquale Altieri e Riccardo Murelli⁶².

L'Hortus Conclusus a Benevento è un giardino e luogo di meditazione realizzato nel 1992 da Mimmo Paladino, insieme agli architetti Roberto Serino e Pasquale Palmieri e al *light designer* Filippo Cannata, in uno degli orti del Convento di San Domenico. Si caratterizza per l'uso della pietra locale nelle strutture murarie e per l'inserimento di elementi scultorei in pietra e bronzo realizzati dall'artista⁶³.

Il Giardino di Daniel Spoerri a Seggiano (Grosseto) è un parco-museo di sculture e installazioni creato all'inizio degli anni Novanta dall'artista romeno Daniel Spoerri. Aperto al pubblico dal 1997, il Giardino è esteso su circa 16 ettari di boschi, prati e terreni diversamente inclinati e ospita principalmente sculture in bronzo di Spoerri che, però, ha anche realizzato delle installazioni ambientali come *La serra dei fiori elettrici*, *Sentiero murato labirintiforme*, *Chambre n. 13 de l'Hotel Carcassonne Paris (1959-65)* e *Corridoio di Damocle*. Il Giardino ospita anche opere di altri artisti fra cui le installazioni ambientali di Alfonso Hüppi, Uwe Schloen, Jesús Rafael Soto e Mauro Staccioli⁶⁴.

Il Bosco della Ragnaia a San Giovanni d'Asso (Siena) è un itinerario di sculture, installazioni e luoghi di riflessione all'interno di un parco boschivo e di un giardino, per un totale di 9 ettari, creato dall'artista americano Sheppard Craige. Anche se alcune parti sembrano antiche, il Bosco è un'opera contemporanea che ha avuto inizio nel 1995 e continua ancora oggi, con un'operazione concettuale

⁶¹ L. PESAPANE, *Niki de Saint Phalle. Il Giardino dei Tarocchi*, Ulmer, Paris, 2014.

⁶² M. TRULLI (a cura di) *La Serpara. Dialoghi tra arte e natura*, Viaindustriae, Foligno (PG), 2017.

⁶³ L. MECCARIELLO, G. TISO (a cura di), *Hortus Conclusus di Mimmo Paladino in corte S. Domenico a Benevento*, Sannio Print, Benevento, 1999.

⁶⁴ A. MAZZANTI (a cura di), *Il Giardino di Daniel Spoerri*, Hic Terminus Haeret, Seggiano (GR), 2007.

simile al ben più famoso “Little Sparta”, giardino creato da Ian Hamilton Finlay a Stonepath in Scozia fin dal 1966⁶⁵.

All'interno della Reggia della Venaria Reale (Torino) troviamo il **Giardino delle sculture fluide** che comprende quattordici installazioni scultoree in bronzo e marmo di Giuseppe Penone, realizzate fra il 2003 e il 2007 nel Parco Basso della Residenza Sabauda⁶⁶.

Il Parco artistico **Orme su La Court** a Castelnuovo Calcea (Asti) è un parco a tema ospitato nei vigneti delle colline astigiane di proprietà di Michele Chiarlo. Nato nel 2003 da un progetto dello scenografo Emanuele Luzzati, presenta interventi scultorei e installativi anche di altri artisti, fra cui Ugo Nespolo, che creano un itinerario artistico-paesaggistico tra sentieri, vigneti e cascate⁶⁷.

⁶⁵ S. CRAIGE, *Il Bosco della Ragnaia*, Edizioni della Ragnaia, Siena, 2004.

⁶⁶ I. GIANELLI (a cura di), *Il giardino delle sculture fluide di Giuseppe Penone*, Umberto Allemandi & C., Torino, 2007.

⁶⁷ Nessuna pubblicazione di riferimento, rimando al sito: <https://www.michelechiarlo.it/>

6. Percorsi di Arte – Natura



L. Jaehyo 0121-1110=115075 (2015) per Arte Sella a Borgo Valsugana

Allontanandosi dai massicci interventi della Land Art, molti artisti negli anni Ottanta hanno iniziato a confrontarsi con il carattere effimero della natura, con i suoi aspetti più minuti e mutevoli. Questa nuova consapevolezza dell'ambiente, sostenuta da una diversa riflessione critica sul legame tra uomo e natura, ha orientato il lavoro di diversi artisti fino a delineare un fenomeno internazionale definito “Art in Nature” o “Nature Art”, che si distacca non solo dal carattere impositivo della Land Art ma anche dalle poetiche estetizzanti dell'Arte Povera⁶⁸.

Questo approccio prevede non solo che l'opera sia in contatto diretto con la natura (come succede nello storico Giardino Botanico della Fondazione Heller a Gardone Riviera, Brescia, al cui interno sono installate opere scultoree di artisti come Keith Haring, Mimmo Paladino e Roy Lichtenstein), ma che debba essere costruita con materiali naturali che possono anche essere abbandonati al loro dissolvimento, come accade per le sculture del percorso di arte-natura “GIGART” nel Parco delle Marmitte dei Giganti a Chiavenna (Sondrio) inaugurato nel 2013. Pur non essendo nato in Italia, questo movimento ha visto nascere nel nostro paese una delle più importanti manifestazioni a livello internazionale, “Arte Sella”, che fa parte dello European Landart Network (ELAN) insieme al Musée Gassendi di Digne-les-Bains (Francia), lo Yorkshire Sculpture Park di Wakefield (UK), il Centrum Rzeźby Polskiej di Orońsko (Polonia), il Kunstverein und Stiftung Springhornhof di Neuenkirchen (Germania) e il Wanås Konst di Knislinge (Svezia)⁶⁹.

Un altro degli eventi da ricordare è l'operazione *Difesa della natura* messa in atto da Joseph Beuys, di cui una parte è stata sviluppata a Bolognano (Pescara) dove dal 13 maggio 1984, giorno in

⁶⁸ Per una panoramica internazionale: V. FAGONE (a cura di), *Art in nature*, Mazzotta, Milano, 1996.

⁶⁹ Cfr. *ELAN: European Landart Network*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2015.

cui ha piantato simbolicamente la prima quercia, l'artista tedesco ha realizzato una sua piantagione, che ha chiamato “Paradise”, con 7000 alberi e arbusti la cui specie era in via di estinzione. Sulla scia delle *7000 Eichen* per Documenta 7 a Kassel nel 1982, questo progetto, tuttora attivo seguendo le indicazioni di Beuys, morto nel 1986, continua quella pratica della natura che secondo le sue tesi poteva sviluppare un terapeutico miglioramento per l'uomo⁷⁰.

Arte Sella a Borgo Valsugana (Trento) è una manifestazione di arte contemporanea che si svolge dal 1986 nei prati e nei boschi della Val Sella. Qui gli interventi artistici nascono direttamente nella natura e l'utilizzo di materiali naturali, *in primis* il legno, fa sì che possa capitare che la natura stessa si “riprenda” l'opera. Arte Sella inizia nel giardino privato di Villa Strobele come biennale d'arte sperimentale, poi, trasformandosi in un'associazione culturale, si espande sempre più fino a configurare attualmente due lunghi sentieri espositivi, oltre a quello di Villa Strobele: il percorso ArteNatura sul versante meridionale del monte Armentera e l'area di Malga Costa. Qui si possono osservare gli interventi più importanti come l'opera iconica di Arte Sella che è la *Cattedrale vegetale* realizzata da Giuliano Mauri nel 2001 (progetto poi riproposto da Mauri anche a Oltre il colle, Bergamo, nel 2006 e a Lodi nel 2016). Fra le altre installazioni ambientali presenti ricordiamo quelle di Will Beckers, Patrick Dougherty, Chris Drury, Paul Feichter, Rainer Gross, Lee Jaehyo, Daniele Salvalai, Anton Schaller, Luc Schuiten, Steven Siegel, Alois Steger, Sanfte Strukturen e Aeneas Wilder⁷¹.

Altro itinerario di arte contemporanea all'aperto è **Opera Bosco** a Calcata (Viterbo), sviluppato su 2 ettari di bosco nella forra della Valle del fiume Treja. Questo “museo di arte nella natura” è stato inaugurato nel 1996 su progetto di due artisti, la belga Anne Demijttenaere e l'italiano Costantino Morosin, in collaborazione con altri artisti che si sono avvicendati di anno in anno. Le opere scultoree e le installazioni sono tutte realizzate con i materiali naturali grezzi offerti dal bosco dove vivono e si trasformano in simbiosi con l'ambiente dove sono nate, al ritmo delle stagioni, sfuggendo all'obbligo di essere durature⁷².

⁷⁰ Cfr. A. D'AVOSSA, *Joseph Beuys. Difesa della natura*, Skira, Milano, 2001.

⁷¹ E. MONTIBELLER, L. TOMASELLI, G. BIANCHI (a cura di), *Arte Sella: the Contemporary Mountain. The New Beginning*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2017.

⁷² A. DEMIJTTENAERE, C. MOROSIN, *Opera Bosco: Museo di Arte nella Natura*, Edizioni Opera Bosco, Calcata (VT), 2005.

7. Musei all'aperto



Veduta del Parco Arte Vivente a Torino

Si tratta della categoria più difficile da definire perché potenzialmente raccoglie in sé tutte le altre fin qui analizzate, ma ho scelto di censire sotto questa etichetta quelle esperienze che già nel loro nome portano in sé l'indicazione di un sito espositivo di tipo museale, pur proponendo un tipo di fruizione non tradizionale delle opere, come nel caso del “Museo del Parco” a Portofino (Genova) che va citato pur occupandosi esclusivamente di scultura. Nato nel 1987 da un'idea del curatore Daniele Crippa, il museo ospita sculture di artisti italiani e internazionali allestite all'interno del giardino terrazzato del Castello Brown del Barone von Mumm⁷³.

MuSaBa, Parco Museo Santa Barbara a Mammola (Reggio Calabria): museo all'aperto nato da un'idea dell'architetto e pittore italiano Nik Spatari e dell'artista olandese Hiske Maas che vi lavorano dal 1970. Si presenta sia come laboratorio di sperimentazione artistica che di tutela del paesaggio, anche con sculture monumentali e installazioni realizzate da artisti italiani e internazionali⁷⁴.

Parco Museo Lo spirito del luogo a Quarrata (Pistoia): percorso museale espositivo inaugurato nel 2005 nel parco della Villa medicea La Mâgia con installazioni *site-specific* di Anne e Patrick Poirier, Daniel Buren e Hidetoshi Nagasawa, fra gli altri⁷⁵.

⁷³ D. CRIPPA (a cura di), *Museo del Parco: centro internazionale di scultura all'aperto Portofino*, Associazione culturale Art Promoters, Portofino (GE), 2013.

⁷⁴ *Museo Parco Santa Barbara*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ), 1996.

⁷⁵ *Arte ambientale. Quattro progetti per il territorio pistoiese: Quarrata, Serravalle Pistoiese, Monsummano Terme, Pistoia*, TRA ART, Firenze, 2006.

Parco Arte Vivente a Torino: sito espositivo concepito da Piero Gilardi nel 2008 per progetti di arte in dialogo con la natura: Bioarte, Biotech art, Arte transgenica e Arte ecologica. Quindici installazioni permanenti, come quella di Dominique Gonzalez-Foerster, sono disseminate nel parco di 23.500 mq, nato come operazione di recupero di uno spazio industriale dismesso. Oltre al parco, il PAV si struttura come un museo interattivo e un centro di ricerca e sperimentazione attento al dialogo tra arte, scienza e natura⁷⁶.

Giardino dei Lauri a Città della Pieve (Perugia): sito espositivo inaugurato nel 2009 per ospitare una selezione di opere, spesso di giovani artisti, dalla collezione di Angela e Massimo Lauro. Le opere sono installate tra un ex capannone per la produzione di vino e un parco, dove le opere dialogano con lo spazio circostante. Fra le installazioni ambientali all'interno troviamo quelle di Martin Creed e Sam Falls, all'esterno quelle di Piotr Uklanski, Ugo Rondinone e Nicola Pecoraro⁷⁷.

Dato che il boom dei musei d'arte contemporanea in Italia è da collocarsi alla fine degli anni Novanta in avanti, è facile capire come molti abbiano deciso d'indirizzare la propria collezione verso l'installazione, come il Museion di Bolzano che già prima della realizzazione della sua nuova sede nel 2008, si era rivolto verso questo medium, come nella serie di mostre "Stanze" e nel progetto del "Cubo Garutti", box espositivo trasparente per progetti *site-specific* installato nel quartiere Don Bosco e realizzato da Alberto Garutti. Questi esperimenti museali, come afferma Costanzo, «risultano essere più adeguati ad elaborare proposte maggiormente prossime alla realtà della vita quotidiana e, quindi, alternativi alla coattiva rigidità dell'impostazione tradizionale: per la possibilità che essi offrono di libera e creativa gestione degli spazi, per l'importante occasione di sollecitazione al rinnovamento, e per il profondo coinvolgimento emotivo che trasmettono all'utente»⁷⁸.

Altri importanti musei hanno presentato la propria collezione di installazioni ambientali sia nei propri spazi interni che esterni, come il MAXXI di Roma, il Castello di Rivoli (Torino) e il Centro Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato, con il suo giardino di sculture che circonda l'edificio museale. Nel costruire (o restaurare) i propri spazi espositivi questi musei hanno prestato particolare attenzione per l'allestimento di progetti di grandi dimensioni che creassero un rapporto dialogico fra spazio espositivo e spazio dell'opera poiché, come spiega Federico Ferrari, «esistono una serie di equilibri e di corrispondenze che fanno sì che un'opera non possa essere esposta in qualunque

⁷⁶ *Bioma: pensieri, creazioni e progetti per un parco d'arte vivente*, ACPAV, Torino, 2005.

⁷⁷ Non c'è una pubblicazione di riferimento, rimando al sito: <https://www.ilgiardinodeilauri.com/>

⁷⁸ M. COSTANZO, *Museo fuori dal museo*, op. cit., p. 28.

spazio, poiché ogni opera contiene una propria spazialità che non è compatibile con tutti gli spazi»⁷⁹.

Nel novero delle nuove tipologie spaziali degli spazi espositivi, il recupero di spazi ex industriali riconvertiti è ormai all'ordine del giorno, in particolar modo per le fondazioni private, come nel caso del già citato Hangar Bicocca o della Fondazione Prada, sempre a Milano. Si tratta di spazi perfetti per ospitare opere di grandi dimensioni, perché gli artisti «difficilmente si limitano a esporre opere già realizzate: nella maggioranza dei casi sono stimolati (e quasi “obbligati” dall'imponenza dell'ambiente) a creare complesse installazioni in stretta connessione con le caratteristiche specifiche del luogo»⁸⁰. Menzione speciale va fatta per la Fondazione Volume! a Roma che, pur in uno spazio più piccolo (un'ex vetreria a Trastevere), dal 1999 ospita progetti ambientali *site-specific* di grande qualità. Per quanto riguarda, invece, progetti speciali di fondazioni private che operano nel paesaggio ricordiamo il programma “All'aperto” della Fondazione Zegna a Trivero (Biella), che dal 2008 ha visto avvicinarsi artisti come Daniel Buren, Roman Singer e Dan Graham, e il programma “Nel paesaggio” della Fondazione La Raia (Novi Ligure, Alessandria), iniziato nel 2013 con un progetto *ad hoc* di Remo Salvadori.

Infine va ricordata una delle più interessanti iniziative per l'installazione ambientale svolta in una galleria privata: il ciclo di mostre “Altre voci, altre stanze”, curate da Cloe Piccoli fra il 2002 al 2005 al Magazzino d'Arte Moderna di Roma, con le installazioni ambientali di Massimo Bartolini, Atelier van Lieshout, vedovamazzei, Daniele Puppi e Jonas Dahlberg.

⁷⁹ F. FERRARI, *Lo spazio critico*, op. cit., p. 75.

⁸⁰ F. POLI, F. BERNARDELLI, *Mettere in scena l'arte contemporanea*, op. cit., p. 132. Rimando a questo testo (Parte Seconda e Parte Terza) per un'ampia casistica di spazi espositivi alternativi o di spazi espositivi tradizionali che si sono adattati alle nuove necessità spaziali delle opere.

8. Progetti nello spazio pubblico: musei diffusi, parchi pubblici e giardini ludici



D. Oppenheim *Electric Kisses* (2009) nel Parco della Biodiversità Mediterranea di Catanzaro

Le iniziative nello spazio pubblico hanno invaso la penisola dagli anni Novanta in poi, per cui, come scrive la Zevi, «non c'è forse città o regione italiana che non vanti la sua quota di arte pubblica»⁸¹. Tralasciando le singole singole opere d'arte pubblica, offro qui un rapido elenco delle esperienze più organiche, fondate sul presupposto progettuale dell'essenziale relazione fra opere installative e contesto paesaggistico. In questi progetti più strutturati, che hanno visto coinvolti artisti e architetti nella realizzazione di opere per lo spazio pubblico, si è superata la logica del monumento pur cercando di non perdere la capacità di comunicare con le comunità, cosa che spesso accade e che porta le opere d'arte pubblica “ornamentali” a essere contestate, vandalizzate e infine rimosse. Come specifica la Pugliese: «A differenza dei monumenti, infatti, le installazioni non riescono più a celebrare momenti specifici di una memoria condivisa, per celebrare invece i modi e i riti di una collettività indistinta»⁸². Spesso, dunque, le installazioni in spazio pubblico sono considerate operazioni di spettacolarizzazione che trasformano lo spazio non in senso civico, ma soprattutto turistico. Molte volte risulta difficile capire se si tratti di opere destinate alla vita sociale o alla distrazione di massa, anche perché forse questa distinzione non è più così netta al giorno d'oggi. Non ho modo di aprire qui un dibattito sull'arte pubblica che richiederebbe ben altro impegno e, svincolandomi da queste problematiche, mi limito a segnalare gli esempi più significativi per quanto riguarda il campo delle installazioni ambientali, a partire dai cosiddetti “musei diffusi” nati da iniziative pubbliche, come quelli nell'elenco che segue.

⁸¹ A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, op. cit., p. 541.

⁸² M. PUGLIESE, *Un medium in evoluzione*, op. cit., p. 76.

Museo a cielo aperto Maria Lai a Ulassai (Nuoro): percorso museale monumentale dedicato a Maria Lai che, tra il 1981 e il 2009, ha realizzato diversi progetti con grandi opere *site-specific* su buona parte del territorio comunale del suo paese natale, ma che ospita anche opere di altri artisti⁸³.

Parco internazionale della scultura contemporanea a Pietrasanta (Pisa): ampio percorso museale all'aperto, costituito da un nutrito numero di monumentali opere di scultura contemporanea installate, fin dalla metà degli anni Ottanta, in spazi pubblici non solo del centro, ma anche delle frazioni di Pietrasanta. Fra le installazioni ambientali quelle di Lidia Astone e Ken Yasuda⁸⁴.

MACAM, Museo d'Arte Contemporanea all'Aperto di Maglione (Torino): esempio di “paese-museo” nato nel 1985, da un'idea dello scrittore e regista Maurizio Corgnati, nativo del luogo. Presenta per lo più opere di pittura muraria, ma anche sculture e installazioni ambientali, come quelle di Nils Udo, Luigi Mainolfi e Teodosio Magnoni⁸⁵.

Museo d'arte contemporanea all'aperto a Morterone (Lecco): museo all'aperto diffuso sull'intero comune di Morterone. Il progetto, iniziato nel 1986 da un'idea di un cittadino di Morterone, Carlo Invernizzi, ospita attualmente più di trenta opere fra sculture e installazioni, disposte lungo un itinerario di visita. Fra gli artisti presenti con installazioni ambientali ricordiamo Iginò Legnaghi, Mauro Staccioli, Carlo Ciussi, Gianni Colombo, Francesco Candeloro e François Morellet⁸⁶.

Scultori a Brufa a Torgiano (Perugia): percorso di sculture contemporanee realizzate all'aperto nel borgo di Brufa, nel comune di Torgiano, o sul crinale della collina su cui il borgo è costruito. La manifestazione, nata nel 1987, vede la realizzazione di un'opera all'anno. Fra le installazioni ambientali ricordiamo quelle di Giuliano Giuman, Bruno Liberatore, Nino Caruso, Mirta Carroli, Carlo Lorenzetti, Eliseo Mattiacci, Mauro Staccioli, Teodosio Magnoni e Gianni Pettena⁸⁷.

I luoghi dell'anima a Pennabilli (Rimini): museo diffuso nel paese e nella Valle del Marecchia

⁸³ Ulassai: da “Legarsi alla montagna” alla “Stazione dell'Arte”, AD, Cagliari, 2006.

⁸⁴ Nessuna pubblicazione di riferimento, rimando al sito: <http://www.museodeibozzetti.it/it/home/il-museo/parco-della-scultura-contemporanea>

⁸⁵ S. RASPONI (a cura di), *MACAM. Maglione, un paese per gli artisti*, Fabbri, Torino, 1988.

⁸⁶ E. INVERNIZZI, F. POLA (a cura di), *Morterone: una soglia poetica. Natura arte poesia*, Associazione culturale Amici di Morterone, Lecco, 2014.

⁸⁷ Le brochure dei vari interventi annuali sono scaricabili dal sito: <http://www.scultoriabrufa.it/>

ideato nel 1989 dal poeta Tonino Guerra e strutturato in sette tappe, come *L'orto dei frutti dimenticati* o *Il santuario dei pensieri*, caratterizzate dall'utilizzo di installazione, scultura, pittura e poesia⁸⁸.

Kalenarte a Casacalenda (Campobasso): museo all'aperto d'arte contemporanea nato da un'iniziativa che dal 1990 promuove la realizzazione di sculture e installazioni dislocate sul territorio comunale, come quelle ambientali di Fabrizio Fabbri, Antonio Facco, Hidetoshi Nagasawa e Costas Varotsos⁸⁹.

Artisti nel centro storico a Peccioli (Pisa): iniziativa sviluppata in più fasi a partire dal 1991 che ha portato alla realizzazione di una serie di interventi plastici in contesto urbano, come l'installazione ambientale di Vittorio Messina⁹⁰.

Parco di sculture di Santa Sofia (Forlì): parco di sculture all'aperto inaugurato nel 1993, che si snoda dal centro della cittadina fino all'alveo del fiume Bidente. Fra le installazioni ambientali realizzate negli anni quelle di Nicola Carrino, Luigi Mainolfi, Eliseo Mattiacci, Anne e Patrick Poirier⁹¹.

Sentiero d'arte a Lizzano in Belvedere (Bologna): percorso di sculture nel parco regionale "Corno alle Scale" aperto nel 1994, in cui è presente anche un'installazione ambientale di Rinaldo Novali, artista che a quel tempo era anche sindaco di Lizzano e che si occupò in prima persona di tutto il progetto⁹².

La Pietra e il Ferro a Ozieri (Sassari): parco-museo di scultura all'aperto nato nel 1995 e diffuso in varie zone della cittadina e della campagna circostante che ospita sculture in ferro e pietra locale (trachite rosa) di artisti italiani. Fra le opere ambientali ricordiamo quelle di Nicola Carrino, Antonio Lombardi e Luigi Mainolfi⁹³.

Su logu de s'iscultura a Tortolì (Nuoro): museo di scultura all'aperto fondato ufficialmente nel

⁸⁸ Nessuna pubblicazione di riferimento, rimando al sito: <http://www.museoiluoghiidellanima.it/>

⁸⁹ M. PALUMBO (a cura di), *Kalenarte 1990-2010*, Palladino, Campobasso, 2010.

⁹⁰ M. SCOTINI (a cura di), *Cantiere Peccioli: arte pubblica e progetto urbano*, Gli Ori, Pistoia, 2003.

⁹¹ R. BARILLI (a cura di), *Lungo il Parco del Bidente: progetti e installazioni 1993-2016 nel Parco Sculture di Santa Sofia*, Gangemi, Roma, 2017.

⁹² *Sentiero d'arte '94. Primi luoghi per un parco ad arte*, Silla grafica, Bologna, 1994.

⁹³ R. LAMBARELLI (a cura di), *La pietra & il ferro: scultura contemporanea a Ozieri*, Arte Critica, Roma, 1998.

1995, in occasione di un'esposizione antologica di Mauro Staccioli. Si è arricchito nel corso degli anni di nuove opere permanenti realizzate anche nel territorio circostante, come le installazioni ambientali di Antonio Ievolella, Umberto Mariani, Maria Lai, Pietro Coletta e Hidetoshi Nagasawa⁹⁴.

Varcare la soglia a Roma: percorso permanente di scultura contemporanea all'interno di Villa Glori ideato da Daniela Fonti nel 1997, e ampliato nel 2000, in cui possiamo trovare le installazioni ambientali di Pino Castagna, Maria Dompè e Giuseppe Uncini⁹⁵.

Parco della Padula a Carrara: museo all'aperto di scultura contemporanea in marmo. Con la mostra "Scolpire il marmo", curata di Giuliano Gori in occasione dell'XI Biennale di Scultura di Carrara del 2002, il parco intorno a Villa Fabbrocotti alla Padula è stato adibito a parco artistico dove il contesto paesaggistico diviene spazio dinamico rivisitato in chiave contemporanea attraverso progetti integrati tra opera d'arte, ambiente e territorio. Gli artisti presenti con opere nel parco sono: Ian Hamilton Finlay, Dani Karavan, Sol Lewitt, Luigi Mainolfi, Mario Merz, Robert Morris e Claudio Parmiggiani⁹⁶.

Parco-Museo di Poggio Valicaia a Scandicci (Firenze): parco pubblico di arte ambientale inaugurato nel 2003 con interventi scultorei e installativi di artisti italiani fra cui le installazioni ambientali di Maria Dompè e Italo Zuffi⁹⁷.

Parco della Biodiversità Mediterranea a Catanzaro: parco pubblico che ospita una prestigiosa raccolta *open air* di arte contemporanea (il parco è anche chiamato Parco Internazionale della Scultura), nata dalla collaborazione con il Museo delle Arti di Catanzaro (MARCA) che è stato partner di "Intersezioni", il progetto di scultura contemporanea sostenuto dalla Provincia di Catanzaro, curato da Alberto Fiz, che si è svolto dal 2005 al 2012 nel Parco Archeologico di Scolacium, a pochi chilometri dalla città. Il progetto "Intersezioni" ha organizzato ogni anno una mostra di opere *site-specific* scultoree e installative di artisti internazionali. Terminata la rassegna si è proceduto all'acquisizione delle opere più significative e al loro allestimento permanente nel Parco della Biodiversità Mediterranea, che propone anche le installazioni ambientali di Daniel

⁹⁴ Nessuna pubblicazione e nessun sito web di riferimento, rimando alla pagina di Wikipedia: https://it.wikipedia.org/wiki/Museo_Su_logu_de_s%27iscultura

⁹⁵ D. FONTI (a cura di) *Il parco di scultura di Villa Glori*, De Luca, Roma, 2000.

⁹⁶ Nessuna pubblicazione di riferimento, rimando al sito: <http://www.musei.carrara.ms.gov.it/parco-della-padula/index.php/home/>

⁹⁷ S. DE MARTIN (a cura di), *Parco di Poggio Valicaia*, Masso delle fate, Signa (FI), 2010.

Buren, Dennis Oppenheim e Michelangelo Pistoletto⁹⁸.

ArtePollino nel versante lucano del Parco Nazionale del Pollino: iniziativa pubblica nata nel 2009 per la realizzazione di opere d'arte contemporanea all'interno del parco naturale. Fra le installazioni ambientali presenti quelle di Anish Kapoor, Carsten Höller e Giuseppe Penone⁹⁹.

Fra le manifestazioni di arte pubblica annuali, che lasciano poi anche opere permanenti alle comunità, ricordiamone due nate entrambe nel 1996 da iniziative di committenza pubblica: “Arte all'Arte” a San Gimignano (Siena), che ha portato alla realizzazione di opere *site-specific* (come l'installazione ambientale di Anish Kapoor nel 2005) anche in altri sei comuni fra le provincie di Siena e Pisa, e “Tuscia Electa”, che ha visto interventi in aree urbane nel paesaggio del Chianti fiorentino e senese (come quello di Alan Sonfist del 2010 a Impruneta, Firenze)¹⁰⁰.

Prototipo per questo tipo di iniziative può essere considerato “Territorio italiano”, manifestazione ideata da Giacinto Di Pietrantonio che, fra il 1993 e il 1995, ha invitato trentotto artisti a entrare in relazione con i depositi storico-artistici e ambientali del paesaggio italiano, progettando opere *ad hoc* per luoghi scelti dagli stessi artisti¹⁰¹. Il progetto, realizzato solo in parte, richiama alla memoria l'idea della mostra diffusa “Nuovo paesaggio” del 1968, e può essere accostato ad altre iniziative locali con intenti di valorizzazione del patrimonio storico architettonico e paesaggistico attraverso l'integrazione con l'arte contemporanea, come quelle curate da Achille Bonito Oliva in alcuni castelli della Puglia (“Intramoenia Extra Art”, dal 2005 al 2010) e negli spazi sia interni che esterni della Certosa di San Lorenzo di Padula, in provincia di Salerno (“Le Opere e i Giorni” dal 2002 al 2004, e “Fresco Bosco” dal 2006 al 2008)¹⁰².

Fra le tante iniziative istituzionali che prevedono la realizzazione di installazioni temporanee in luoghi pubblici, va ricordata “Piazza d'Arte”, che ha visto l'avvicinarsi ogni anno a partire dal 1995, di installazioni di artisti italiani e internazionali in Piazza del Plebiscito a Napoli, a partire dalla famosa *La Montagna di sale* di Mimmo Paladino¹⁰³. Questo ciclo di installazioni presenta «un

⁹⁸ A. FIZ (a cura di) *Parco Internazionale della Scultura Catanzaro*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2014.

⁹⁹ V. GIAMBERSIO, M. CAPECE (a cura di), *ArtePollino: un altro sud*, Libria, Melfi (PZ), 2010 (2 voll.).

¹⁰⁰ Per ognuna delle dieci edizioni di “Arte all'Arte” è stato pubblicato un catalogo. Per le diverse edizioni di “Tuscia Electa”, rimando al sito: <http://www.tusciaelecta.org/>

¹⁰¹ G. DI PIETRANTONIO (a cura di), *Territorio italiano (Progetto d'eternità per l'arte contemporanea)*, Universal Art, Milano, 1996.

¹⁰² Per “Intramoenia Extra Art” è stato stampato un catalogo per ogni edizione della rassegna. Per le altre iniziative si vedano: A. BONITO OLIVA (a cura di), *Le Opere e i Giorni 2002-2004*, Skira, Milano, 2006; A. BONITO OLIVA (a cura di), *Fresco Bosco 2006/2008*, Prearo, Milano, 2010.

¹⁰³ E. CICELYN (a cura di), *Piazza d'Arte. Napoli 1995-2009. Quindici anni di installazioni in Piazza del Plebiscito*, arte'm, Napoli, 2010.

salto di scala nelle ragioni a monte rispetto ad altre commissioni pubbliche italiane»¹⁰⁴, aprendo la strada a iniziative importanti in cui la progettazione artistica viene integrata nel canale della rigenerazione territoriale: si prenda ad esempio l'ambizioso progetto delle “Stazioni dell'arte” per la Metropolitana della città partenopea o, spostandosi a Torino i progetti “Artecittà” e “Luci d'artista”¹⁰⁵.

Fra le decine di rassegne che si occupano di installazioni ambientali vanno segnalati anche alcuni festival, che, pur non avendo puntato a realizzare sempre delle installazioni permanenti, sono interessanti per le loro proposte. Fra quelli si occupano di Land Art, arte ambientale e arte nella natura ricordiamo “SMACH”, progetto di arte e natura con cadenza biennale che si svolge sulle Dolomiti dal 2013, l’“Apulia Land Art Festival”, festival itinerante nato nel 2012 ospitato ogni anno in un diverso comune pugliese e, infine, altre due rassegne annuali come “Land Art al Furlo”, che si tiene dal 2010 nel Parco di sculture di Sant'Anna del Furlo nel comune di Fossombrone (Pesaro-Urbino) e “Land Art al MoMu”, che si tiene dal 2016 al Molino Museo a Montenero Valcocchiara (Isernia).

Fra quelli che si occupano di installazioni tecnologiche ricordiamo “8208 Light Design Festival” a Como che si svolge dal 2016 con cadenza annuale. Si tratta di un festival d'installazioni artistiche luminose in spazio pubblico che prende il nome dall'asteroide che è stato dedicato ad Alessandro Volta (la Fondazione Alessandro Volta promuove il festival, insieme al Comune di Como).

Sulla scia dei progetti storici realizzati al “Festival dei Due Mondi” di Spoleto, le installazioni ambientali hanno trovato spazio anche in festival legati al teatro e all'arte di strada. Ad esempio, il festival “Artisti in Piazza” di Pennabilli (Rimini), che ha visto negli anni diversi progetti installativi in spazio pubblico, e il Festival di Santarcangelo (Rimini) che negli ultimi anni ha dato particolare spazio a progetti installativi, come nel 2010 con l'evento “Intersection”.

Passando ai giardini ludici che presentano installazioni ambientali, non possiamo non partire dal “Parco di Pinocchio” a Collodi Pescia (Pistoia), parco tematico per l'infanzia, nato nel 1956 e sviluppatosi in più di trent'anni, con realizzazioni artistico-architettoniche ispirate alle avventure di Pinocchio. La favola è messa in scena attraverso le sculture e le installazioni artistiche, come nel caso della *Balena* di Marco Zanuso¹⁰⁶. A partire da questo esempio sono nati diversi parchi d'artista per l'infanzia, che vanno da interventi singoli, come la *Bariestesia* nel Parco Borgotondo a Mirandola, realizzata da Gianni Colombo nel 1979, a interventi collettivi, come nel caso del “Parco

¹⁰⁴ A. PIOSELLI, *L'arte nello spazio urbano*, op. cit., p. 146.

¹⁰⁵ S. PAOLI (a cura di), *Le stazioni dell'arte. Piccola guida alle stazioni della Metropolitana di Napoli*, Giannini, Napoli, 2004; C. MUNDICI (a cura di), *Artecittà: 11 Artisti per il Passante Ferroviario di Torino*, hopefulmonster, Torino, 1998; *Sculture di luce. Le “Luci d'artista” a Torino*, Umberto Allemandi & C., Torino, 2005.

¹⁰⁶ *La guida al Parco di Pinocchio*, Giunti, Firenze, 2000.

giochi Il Boschetto” a Grosseto con otto sculture-gioco realizzate da altrettanti artisti fra il 1996 e il 1997. Accanto a questo va ricordato anche “Il giardino volante” a Pistoia, parco pubblico aperto nel 2015, con opere-gioco realizzate da Luigi Mainolfi, Atelier Mendini (con Andrea Balzari) e Gianni Ruffi.

Fra i parco-giochi che utilizzano strutture artistico-architettoniche praticabili ricordiamo anche “Il Giardino del Gigante” realizzato da Marco Pellizzola a Cento (Ferrara) fra il 2000 e il 2006. Si tratta di un parco pubblico da intendere come un'opera d'arte ambientale unitaria con grandi sculture vivibili in mosaico ceramico concepite come giochi ed elementi di sosta e aggregazione, all'interno di un giardino paesaggistico appositamente disegnato per garantire una visione armonica di arte e natura¹⁰⁷. Qualcosa di simile si può trovare nel Parco Oreste del Buono (ex Motta) a Milano, realizzato fra il 2005 e il 2010 dagli architetti Gilberto Oneto e Studio Conti Associati, caratterizzato da una grossa scultura a forma di serpente rivestita in pietra il cui corpo si “interra” e si snoda nel resto del parco per concludersi, dopo 300 metri, fuoriuscendo con una coda nell'appendice del parco oltre Via Terenzio.

¹⁰⁷ M. BIGNARDI, *Marco Pellizzola: Il Giardino del Gigante*, Skira, Milano, 2006.

9. Interventi ambientali isolati



A. Burri *Grande Cretto Gibellina* (1984-1989, ultimato nel 2015)

Come detto, non mi occupo in maniera specifica di “arte pubblica” né delle centinaia di interventi urbani realizzati dagli artisti, come le “piazze d'artista” (si veda *Piazza per Leonardo* realizzata da Mimmo Paladino a Vinci nel 2006¹⁰⁸). Ma ci tengo a citare quegli interventi ambientali isolati imprescindibili per il loro impatto paesaggistico. È il caso del *Memoriale della strage di Portella della Ginestra* realizzato nel 1979-1980 da Ettore De Concilio a Piana degli Albanesi (Palermo) che accoglie, come già aveva fatto Giò Pomodoro con il *Piano d'uso collettivo* dedicato ad Antonio Gramsci ad Ales, la nuova logica del monumento anti-retorico che ribalta quella della scultura celebrativa a favore di spazi di memoria ambientali, abitabili e comunitari¹⁰⁹.

Altra opera di “land art commemorativa” in Sicilia, ma di ben altro impatto estetico, è il **Grande Cretto** di Alberto Burri a Gibellina (Trapani), realizzato fra il 1984 e il 1989 ma ultimato solo nel 2015: si tratta di un'enorme opera ambientale, che configura il più grande intervento di Land Art in Europa (86.000 mq). Nel 1981 il sindaco di Gibellina, Ludovico Corrao, invita Alberto Burri a visitare la “nuova” Gibellina. In quegli anni Corrao sta cercando di trasformare la città nuova, ricostruita all'inizio degli anni Settanta a venti chilometri da quella originaria (completamente rasa al suolo da un terremoto nel gennaio 1968), in un grande laboratorio di sperimentazione artistico-architettonica, attraverso l'invito di personalità di fama internazionale come Consagra e Ludovico Quaroni. Durante la visita Burri non è convinto di voler creare un'opera per la città nuova e chiede

¹⁰⁸ Altri progetti da segnalare che riguardano le piazze pubbliche sono “Cento Piazze” a Roma, che ha portato nel 1998 alla ristrutturazione di Piazza Lodi da parte di Claudio Palmieri e dell'architetto Carla Salanitro, e la riqualificazione di Piazza Verdi a La Spezia, firmata dall'architetto Gianni Vannetti e da Daniel Buren, inaugurata a fine 2016.

¹⁰⁹ Altri interessanti esempi di monumenti commemorativi di artisti-architetti sono il *Monumento alla Resistenza europea* realizzato da Gianni Colombo a Como nel 1983 e *La foresta d'acciaio (Monumento ai Caduti di Nassiriya)* realizzato da Giuseppe Spagnolo a Roma nel 2008.

di essere accompagnato nell'antico paese: venti chilometri più a monte tutto ciò che rimane della vecchia Gibellina è solo un cumulo macerie su cui nessuno è più intervenuto dopo il terremoto. Burri decide di utilizzare proprio queste macerie per creare in quel luogo, il versante della collina su cui si adagiava il paese, un'opera di enorme impatto ambientale a memoria della tragedia: una distesa di cemento armato bianco che, riprendendo la ricerca formale della sua serie dei *Cretti*, doveva coprire interamente ciò che restava di Gibellina¹¹⁰. Se tutto il percorso artistico di Burri è caratterizzato dalla ricerca continua di un dialogo costruttivo con lo spazio, con il *Grande Cretto Gibellina* la dialettica vitale fra l'opera e l'ambiente si fa mimesi integrale di un vero e proprio paesaggio in cui le crepe sono figurazioni sia della terra che ha tremato che delle vecchie strade del paese nuovamente percorribili.

Nonostante l'impegno di Burri e Corrao, i lavori per il *Grande Cretto* vengono avviati solo nel 1985, quando le macerie iniziano a essere raccolte con dei bulldozer dell'Esercito e, successivamente, vengono assemblate in blocchi omogenei attraverso l'uso di reti metalliche. Su questi blocchi, alti circa un metro e sessanta (in modo da lasciare sempre libera la vista del visitatore all'interno dell'opera) viene gettato il cemento bianco. Il tracciato dei volumi e delle fenditure, larghe 2-3 metri e percorribili, riprende, come detto, l'impianto urbanistico preesistente. I lavori vengono sospesi nel 1989, per il cambio di amministrazione e per problemi di finanziamento, quando si è costruito circa il 70% dell'opera (66.000 mq). Grazie all'accordo fra Regione Sicilia, Comune di Gibellina e Fondazione Burri i lavori vengono ripresi solo nel 2013. Sotto la guida dell'architetto Tiziano Sarteanesi, collaboratore di Burri fin dalla realizzazione del modellino iniziale, e utilizzando gli stessi criteri (e lo stesso cemento bianco) usati per la costruzione dei precedenti blocchi, l'opera viene ufficialmente completata nel 2015, centenario della nascita di Burri¹¹¹.

Altri interventi ambientali isolati sono il *Site Transitoire* realizzato nel 1993 da Jean Paul Philippe ad Asciano (Siena), il *Costruttivo AKRAI* di Nicola Carrino realizzato nel 1998 a Palazzolo Acreide (Siracusa), l'*Attraversamento lunare* realizzato da Mino Trafeli nel 2003 a Ponsacco (Pisa) e l'*Osservatorio Shoemaker-Levy* realizzato nel 2009 da Christian Frosi nel Parco Regionale Roccamonfina Foce Garigliano - Orto della Regina (Caserta). Chiudiamo questo elenco con tre opere d'impatto paesaggistico molto particolari.

¹¹⁰ Un modellino del progetto iniziale del 1981 si conserva alla Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri di Città di Castello (Perugia).

¹¹¹ Per un approfondimento rimando a: B. CORÀ (a cura di), *Burri: i Cretti* [catalogo della mostra], Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello (PG), 2015.

Campo del Sole a Tuoro sul Trasimeno (Perugia) è un'architettura di colonne-sculture realizzata fra il 1985 e il 1989 sotto la direzione artistica di Enrico Crispolti. Sulla riva del Lago Trasimeno questa struttura crea una spirale di 44 metri di diametro che si conclude al centro con una tavola simbolica di Pietro Cascella. Ognuna delle 27 colonne è alta circa quattro metri e mezzo ed è stata realizzata da un artista, fra cui ci sono anche i responsabili tecnici del progetto che, insieme a Cascella, erano Cordelia Von den Steinen e Mauro Berrettini¹¹².

Il **Carapace** è una scultura-architettura realizzata fra il 2006 e il 2012 da Arnaldo Pomodoro, in collaborazione con l'architetto Giorgio Pedrotti, come cantina per la Tenuta Castelbuono di Montefalco (Perugia). Si tratta di un'opera che mette in discussione i confini fra scultura e architettura: con le sue forme dialoga con il paesaggio esterno (si offre allo sguardo come una grande cupola ricoperta di rame, incisa da crepe che ricordano i solchi della terra che l'abbraccia) ma offre uno spazio interno che pur non rinunciando all'estetica tipica di Pomodoro è strettamente funzionale alla produzione del vino¹¹³.

Il **Labirinto della Masone** a Fontanellato (Parma) è parco culturale aperto nel 2015 e nato da un'idea dell'editore Franco Maria Ricci che lo ha progettato insieme agli architetti Pier Carlo Bontempi (per la parte degli edifici) e Davide Dutto (per la parte di *landscape design*). Si tratta di un labirinto a forma di stella che copre 8 ettari, realizzato interamente con piante di bambù di circa venti specie differenti. È il più grande al mondo di questo genere: ventimila piante di bambù fra cui si snodano circa tre chilometri di percorsi caratterizzati da angoli retti, bivi e vicoli ciechi. All'ingresso ci sono degli edifici che ospitano la collezione d'arte e la casa editrice di Ricci, mentre al centro del labirinto c'è una piazza porticata di 2000 mq e una cappella a forma piramidale¹¹⁴.

Il labirinto è una delle modalità spaziali ricorrenti nelle installazioni ambientali e molti degli artisti qui citati hanno realizzato degli spazi labirintici (fra quelli permanenti presenti in Italia ricordiamo quello di Robert Morris alla “Fattoria di Celle”, quello di Italo Lanfredini a “Fiumara d'Arte” e quello di Jeff Saward nel “Parco Sculture del Chianti”), ma per la sua imponenza questa realizzazione si rifà direttamente all'antica tradizione del labirinto in siepi nei giardini delle ville nobiliari di cui in Italia è possibile trovare numerosi esempi storici, come il labirinto dalle forme

¹¹² *Campo del sole: un'architettura di sculture*, Mazzotta, Milano, 1990.

¹¹³ A. COLONETTI (a cura di), *Arnaldo Pomodoro: Carapace. La cantina della Tenuta Castelbuono*, Compositori, Bologna, 2012. Per un approfondimento sulle più belle cantine italiane realizzate da architetti contemporanei rimando a: L. MOLINARI (a cura di), *Cantine da collezione. Itinerari di architettura contemporanea nel paesaggio italiano*, Forma Edizioni, Firenze, 2017.

¹¹⁴ F. M. RICCI *et al.*, *Labirinto della Masone: Arte e Delizie nel parco di Franco Maria Ricci a Fontanellato*, Ricci Editore, Fontanellato (PR), 2014.

sinuose costruito dall'architetto padovano Gerolamo Frigimelica nel parco di Villa Pisani a Stra (Venezia) all'inizio del XVIII secolo, che si conclude con una torretta centrale su cui si può salire attraverso una scala elicoidale. Altro importante esempio di labirinto storico è quello nel parco del Castello di Donnafugata (Ragusa) che, però, è realizzato con muri a secco in pietra bianca ragusana. Voluta dal barone Corrado Arezzo nel XIX secolo, il labirinto riproduce la forma trapezoidale del labirinto inglese di Hampton Court (fine del XVII secolo), che probabilmente il Barone aveva visto durante uno dei suoi vari viaggi. Tornando ai labirinti contemporanei in Italia, chiudiamo questa breve rassegna citando quello in cespugli di bosso realizzato nel 2012 presso la Fondazione Cini (Isola di San Giorgio Maggiore, Venezia) e dedicato a Jorge Luis Borges in occasione del venticinquesimo anniversario della morte dello scrittore argentino che fu sempre affascinato da questa forma archetipica¹¹⁵.

¹¹⁵ Per un approfondimento che dagli esempi storici passa alle realizzazioni di artisti e architetti contemporanei rimando a: F. TATARELLA, *Labirinti: un percorso attraverso l'arte, l'architettura e il paesaggio*, 22publishing, Milano, 2016. Oltre al labirinto, altre forme archetipiche che ritornano spesso nelle conformazioni delle installazioni ambientali sono il cerchio, la piramide, la porta e la croce.

1. Repertorio per “somiglianze di famiglia”

Oltre a quelle fin qui analizzate realizzate nello spazio aperto, le installazioni ambientali possono essere anche costruite all'interno di quei nuovi spazi espositivi, sempre più grandi, adatti ad accoglierle. Già nelle sperimentazioni ambientali storiche abbiamo visto interventi che si strutturavano come “stanze nelle stanze”, ma con il passare dei decenni si è arrivati a configurazioni spaziali sempre più complesse all'interno di questi involucri artistico-architettonici.

Come procedere nello studio di creazioni artistiche così diverse tra loro? Piuttosto che partire da una definizione univoca, è importante lasciare spazio alla descrizione fisica delle opere. Ma nel raccogliere i pezzi di un panorama frammentato, c'è bisogno anche di una chiara impostazione concettuale. Risulta fondamentale pensare per analogie, individuando corrispondenze e relazioni fra le opere anche quando sembrano riferirsi a campi diversi e apparentemente incongrui. Questo metodo è il più efficace per circoscrivere un campo di studio per sua natura sfuggente. Impostare le giuste analogie fra le installazioni ambientali praticabili permette non solo di costituire un solido terreno di base da cui far partire gli studi ma anche, successivamente, di risolvere problemi inediti, paragonandoli a situazioni simili risolte precedentemente con successo.

Uno dei punti di riferimento teorici per costruire una griglia concettuale adatta a contenere opere così diverse fra loro, evitando analogie fuorvianti, è la nozione wittgensteiniana di “somiglianze di famiglia”. Durante la stesura delle *Ricerche filosofiche*¹, questa nozione aveva aiutato Ludwig Wittgenstein a proporre una nuova teoria del concetto, abbandonando l'idea che esso abbia un'essenza o sia caratterizzato da un insieme di proprietà necessarie e sufficienti a definirlo. Militando, in questa maniera, contro le idealizzazioni dogmatiche che impropriamente generalizzano un singolo aspetto a tutti i fenomeni di un certo tipo, o di una certa classe, il filosofo austriaco arriva a delineare la nozione di “somiglianze di famiglia” che usa per analizzare i vari casi in cui viene utilizzato il concetto di gioco senza ascriverlo a un tratto universale comune, senza imporgli un dogma metafisico, un'idealizzazione che prescindano dal suo uso pratico (si vedano in

¹ L. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen* (1953), trad. it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino, 1967. Non dimentichiamo che, come abbiamo già accennato, Wittgenstein fu anche architetto e accostò più volte la filosofia all'architettura proprio per le loro “somiglianze di famiglia”, come leggiamo in un appunto del 1931, raccolto nella sezione “Filosofia” di *The Big Typescript* (cap. 86, § 3): «Il lavoro in filosofia, come sovente il lavoro in architettura, è propriamente più un lavoro su stessi. Sulla propria concezione. Su come si vedono le cose. (E su cosa si pretende da esse)». La scelta di questo riferimento concettuale in una ricerca del genere non è perciò casuale.

particolare i §§ 65-77 delle *Ricerche filosofiche*). Questo processo di analisi è direttamente connesso a quello dell'insegnare e dell'apprendere e, come questi, risulta simile al modo in cui si impara un'arte poiché prevale l'idea dell'esecuzione corretta, come accade quando si è in possesso di una tecnica.

Ma, se già per Wittgenstein, ciò che vale per il concetto di “gioco” vale anche per qualsiasi altro concetto (regola, linguaggio, proposizione, ecc.), può essere utile applicare la nozione di “somiglianze di famiglia” anche al concetto di “installazioni ambientali praticabili”, come nell'esempio seguente.

Prendiamo il paragrafo 75 delle *Ricerche filosofiche*:

«Che cosa vuol dire: sapere cos'è un *giuoco*? Che cosa vuol dire saperlo e non essere in grado di dirlo? Questo sapere è in qualche modo equivalente a una definizione non formulata? Di modo che, se venisse formulata, potrei riconoscere in essa l'espressione del mio sapere? Il mio sapere, il mio concetto di *giuoco*, non è completamente espresso nelle spiegazioni che io potrei dare? Cioè, nel fatto che descrivo esempi di *giuochi* di tipi differenti; faccio vedere come sia possibile costruire per analogia ogni sorta di altri *giuochi* possibili; dico che la tal cosa difficilmente si potrebbe chiamare *giuoco*, e molte altre cose del genere».

E sostituiamo al termine “giuoco” (corsivo mio), la locuzione “installazione ambientale praticabile”:

Che cosa vuol dire: sapere cos'è un'*installazione ambientale praticabile*? Che cosa vuol dire saperlo e non essere in grado di dirlo? Questo sapere è in qualche modo equivalente a una definizione non formulata? Di modo che, se venisse formulata, potrei riconoscere in essa l'espressione del mio sapere? Il mio sapere, il mio concetto di *installazione ambientale praticabile*, non è completamente espresso nelle spiegazioni che io potrei dare? Cioè, nel fatto che descrivo esempi di *installazioni ambientali praticabili* di tipi differenti; faccio vedere come sia possibile costruire per analogia ogni sorta di altre *installazioni ambientali praticabili* possibili; dico che la tal cosa difficilmente si potrebbe chiamare *installazione ambientale praticabile*, e molte altre cose del genere.

L'applicazione di questo metodo, aiuta il nostro percorso di analisi perché, come ricorda Aldo Giorgio Gargani: «L'originalità e l'importanza conclusive della metodologia wittgensteiniana

consistono nell'aver respinto le identità e le concettualizzazioni rigide e nell'aver scoperto che qualsiasi fenomeno è compreso meglio considerando altri modi possibili nei quali esso potrebbe essere caratterizzato e descritto»². Il ricorso a Wittgenstein non va letto, dunque, come una volontà di dedurre i miei metodi d'analisi da un sistema filosofico preconstituito, ma come un tentativo di cercare una chiave di lettura che non trascenda l'empirico contatto con le problematiche che le installazioni ambientali per loro natura presentano. Un lavoro del genere, pur limitato alle particolari esperienze dell'autore, non si trasforma in qualcosa di soggettivo, ma cerca di fornire un punto di vista oggettivo e utile per qualsiasi ricognizione futura sull'argomento. Il repertorio non sarà un manuale di canoni universali (sarebbe anacronistico in un momento storico in cui le scelte estetiche sono molteplici e contraddittorie, nessuna prevalente sulle altre) ma, pur non esaustivo né definitivo, sarà in grado di abbozzare una nuova e diversa genealogia che funzionerà da base per proporre una rilettura della specificità dell'installazione ambientale praticabile in Italia. D'altronde quest'ultima, come tutta l'arte italiana, è sempre stata *site-specific*: «La migliore arte italiana, a dispetto di molte interpretazioni contemporanee, trae energia e acquista senso proprio dal contesto specifico in cui si realizza e dai luoghi con i quali si misura»³.

2. 180 esempi di installazioni ambientali praticabili di artisti italiani

Per poter ricostruire l'evoluzione dell'installazione ambientale praticabile più che una pretenziosa storia del medium, presento dunque un repertorio di opere realizzate da artisti italiani negli ultimi quarant'anni, accomunate da “somiglianze di famiglia” e messe insieme come fossero schede di un catalogo di una mostra impossibile⁴. Partendo dal dato (dalla base di dati, in questo caso), e accettandolo, in termini sempre wittgensteiniani, si costruisce un atlante di immagini che oltre ad avere un suo “potere espositivo”, funziona come terreno di base per possibili evoluzioni e riletture della ricerca che rimarrà sempre e comunque perfettibile⁵.

Il repertorio si basa sul concetto wittgensteiniano di “somiglianze di famiglia”, ma, come tutte le famiglie che si rispettino, presenta delle piccole eccezioni: alcune opere qui segnalate, come quelle

² A. G. GARGANI, *Filosofia e modalità nell'opera di Wittgenstein*, in L. PERISSINOTTO (a cura di), *Un filosofo senza trampoli. Saggi sulla filosofia di Ludwig Wittgenstein*, Mimesis, Milano-Udine, 2010, pp. 73-94, p. 94.

³ A. DETHERIDGE, *Scultori della speranza*, op. cit., p. 4.

⁴ Per comprendere a pieno la conformazione delle opere, oltre alle monografie e ai cataloghi di mostra, sono stati utilissimi anche i siti web personali degli artisti e delle gallerie che li rappresentano, in particolar modo per quelli più giovani.

⁵ Cfr. E. TAVANI, *L'installazione come atlante di immagini. Potere espositivo e immagini in azione: Warburg, Broodthaers, Richter*, in Id. (a cura di), “Installazioni: il tempo, i luoghi, le immagini”, *estetica. studi e ricerche*, n. 2, 2015, pp. 57-80.

di Manfredi Beninati o di Gino De Dominicis, pur configurando degli spazi architettonici in scala reale si negano a una praticabilità totale; altre, come quelle di Dadamaino e Gaia Scaramella, configurano degli ambienti che si lasciano praticare liberamente pur non essendo propriamente delle realizzazioni architettoniche.

Comunque sia, le opere, pur appartenenti alla stessa famiglia, potrebbero essere divise in sotto-categorie: scultura praticabile/abitabile, elemento architettonico, ristrutturazione di spazio dato, spazio architettonico creato *ex novo*, intervento ambientale-paesaggistico, e altre. Rispetto a queste possibili sotto-categorie, specifico che non mi occupo di quelle opere che possono essere definite videoinstallazioni, se non nel caso in cui in questo particolare tipo di installazioni sia stata utilizzata la tecnologia video all'interno di configurazioni ambientali praticabili, percorribili e attraversabili, in modo da rendere centrale la presenza fisica dello spettatore (si vedano le opere di Pantaleo Avellis e Studio Azzurro). Non mi occupo neanche della realizzazione di spazi teatrali, anche se nelle collezioni di arte ambientale fin qui analizzate se ne possono trovare molti realizzati da artisti, come quello alla “Fattoria di Celle” realizzato da Beverly Pepper, quello di Franco Savignano per “Ca' La Ghironda” o quello di Rainer Gross per “Arte Sella”⁶. E non mi occupo neanche di installazioni in luoghi di culto perché nella maggior parte dei casi esse costituiscono degli interventi pensati per essere parte degli arredi liturgici⁷.

⁶ Altre installazioni “teatrali” da ricordare, pur non facenti parte di collezioni specifiche, sono il *Teatrino del mito perduto* (1985) di Anne e Patrick Poirier nel Parco di Villa Demidoff a Pratolino (Firenze), l'*Anfiteatro della Val di Bisenzio* (2007) di Giuliano Mauri nella Riserva Naturale Acquerino Cantagallo (Prato) e il *Teatro del Silenzio* (2005) costruito dall'architetto Alberto Bocelli, fratello del cantante Andrea, a Lajatico (Pisa).

⁷ Per un approfondimento su questo tema rimando a: G. CELANT (a cura di), *Cattedrali d'Arte. Dan Flavin per Santa Maria in Chiesa Rossa*, Fondazione Prada, Milano, 1998.

1) **Carla Accardi** (Trapani, 1924 – Roma, 2014) *Casa Labirinto* (1999-2000), vernice su plexiglass, base in legno (installazione esposta nella mostra personale alla Fondazione Puglisi Cosentino, Catania, 2011)



2) **Mario Airò** (Pavia, 1961) *Springa, springa, springandela* (2000), sabbia, piastre di Petri, stampa su acetato, auricolari (installazione per la mostra personale alla Kunsthalle Lophem, Loppem-Zendelgem)



3) **Pasquale Altieri** (Matera, 1966) *Ex tempore* (2015), marmo peperino (installazione permanente per La Serpara)



4) **Getulio Alviani** (Udine, 1939 – Milano, 2018) *Tunnel* (1995), pittura su muro (installazione permanente per ex Aurum, Pescara)



5) **Giorgio Andreotta Calò** (Venezia, 1979) *Senza Titolo (La fine del mondo)* (2017), tubi da ponteggio, legno, acqua (installazione presentata alla Biennale di Venezia 2017, Padiglione Italia)



6) **Francesco Arena** (Torre Santa Susanna, Brindisi, 1978) *3,24 mq* (2004), legno (installazione in Collezione MAXXI, Roma)



7) **ArS RuRaliS** (duo costituito nel 2016 da **Valentina Grossi** e **Simone Mulazzani**) *Il tempo organico della pietra madre* (2017), pietra, sassi, rami di legno (installazione per l'VII edizione di "Land Art al Furlo", Fossombrone)



8) **Micol Assaël** (Roma, 1979) *Sub* (2014), generatore Kelvin (acqua, plastica, conduttori, lavandino), vetro, ferro (installazione in Collezione MAXXI, Roma)



9) **Lidia Astone** (Napoli, 1947) *Antichi Percorsi* (1996), poroton, ingobbi colorati, malta (installazione permanente per il Parco internazionale della scultura contemporanea di Pietrasanta)



10) **Pantaleo Avellis** (Bitonto, Bari, 1969) *Specchio di mare* (1986), elementi scultorei in pietra, videoproiezioni, diaproiezione, specchio, sonoro (installazione presentata per la fiera Expo Arte 1986, Bari)



11) **Marco Bagnoli** (Empoli, Firenze, 1949) *La Parola (come la Colonna ogni parola nel silenzio una colonna)* (1991), legno, gesso, tempera acrilica (installazione in Collezione Castello di Rivoli)



12) **Rosa Barba** (Agrigento, 1972) *Blind Volumes* (2016), 80 strutture in acciaio, piattaforme, schermi (installazione per la Schirn Kunsthalle, Francoforte)



13) **Massimo Bartolini** (Cecina, Livorno, 1962) *Finestra su finestra* (2002-2003), stanza in cartongesso, scala in legno, pavimento in piastrelle, lavandino, rubinetto, acqua, plexiglass (installazione in Collezione Castello di Rivoli)



14) **Gianfranco Baruchello** (Livorno, 1924) *Piccolo sistema* (2012-2013), materiali vari (installazione in Collezione MAXXI, Roma)



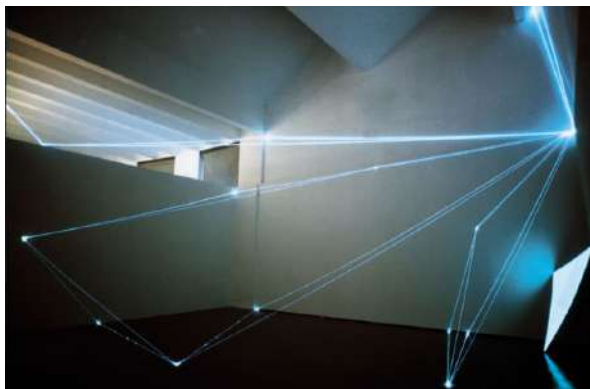
15) **Gabriella Benedini** (Cremona, 1932) *La nube di Magellano* (2006), polimero, cemento, piombo, corda, ferro (installazione permanente per La Marrana)



16) **Manfredi Beninati** (Palermo, 1970) *Prendere appunti per un sogno da iniziare di pomeriggio e continuare la notte (e che non si cancella al risveglio) ovvero svegliarsi su una spiaggia sotto il sole cocente* (2005), materiali vari (installazione presentata alla Biennale di Venezia 2005, Padiglione Italia)



17) **Carlo Bernardini** (Viterbo, 1966) *Spazi permeabili* (2002), fibre ottiche, superficie elettroluminescente autoalimentata (installazione per la mostra “Le città invisibili” alla Triennale di Milano)



18) **Rossella Biscotti** (Molfetta, Bari, 1978) *The Library* (2010), acciaio, 590 libri sovietici (installazione realizzata con Kevin van Braak, esposta nella mostra collettiva “The New Public. Una nuova dimensione pubblica e un nuovo pubblico” al Museion, Bolzano, 2012)



19) **Stefano Boccalini** (Milano, 1963) *Melting Pot 3.0* (2010), legno verniciato (installazione permanente nel Campus NABA, Milano)



20) **Agostino Bonalumi** (Vimercate, Monza-Brianza, 1935-2013) *Ambiente bianco. Spazio trattenuto e spazio invaso* (2002), tela estroflessa (installazione in Collezione Guggenheim, Venezia)



21) **Monica Bonvicini** (Venezia, 1965) *I Believe in the Skin of Things as in that of Women* (1999), pannelli in cartongesso, montanti in alluminio, pannelli in legno, grafite (installazione in Collezione Museion, Bolzano)



22) **Botto & Bruno** (duo costituito nei primi anni Novanta da **Gianfranco Botto** e **Roberta Bruno**) *A concrete town is coming* (2006), fotocollage su struttura tridimensionale, videoproiezione (installazione esposta nella mostra collettiva “Intramoenia Extra Art 2006” al Castello svevo-angioino di Manfredonia, Foggia)



23) **Alberto Burri** (Città di Castello, Perugia, 1915 – Nizza, Francia, 1995) *Scultura-Teatro* (1984), acciaio verniciato (installazione presentata alla Biennale di Venezia 1984, Mostra Internazionale)



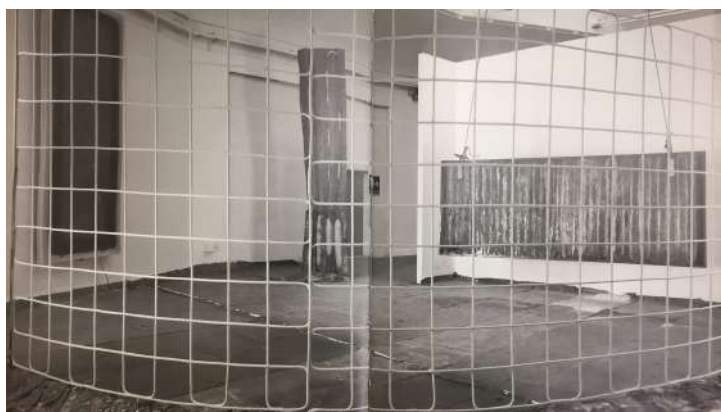
24) **Brunivo Buttarelli** (Casalmaggiore, Cremona, 1946) *Gea e la Luce* (2010), ferro, marmo, luce elettrica (installazione permanente per ArteCerreto)



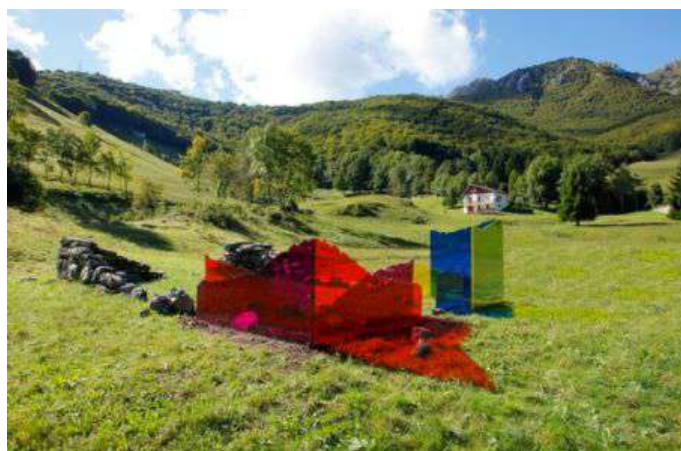
25) **Pierluigi Calignano** (Gallipoli, Lecce, 1971) *Salinger si legge a gennaio* (2010), materiali vari (installazione per la mostra personale da MARS, Milano)



26) **Pier Paolo Calzolari** (Bologna, 1943) *Rete* (1989), rete di rame, struttura ghiacciante, piombo, motore (installazione presentata alla Biennale di Venezia 1990, Mostra Internazionale)



27) **Francesco Candeloro** (Venezia, 1974) *Ricostruzione!?* (2010), taglio laser su plexiglass, pietra (installazione permanente per Museo d'arte contemporanea all'aperto di Morterone)



28) **Ludovica Carbotta** (Torino, 1982) *Monowe (the City Museum)* (2016), materiali vari (installazione per il Premio MAXXI 2016)



29) **Letizia Cariello** (Copparo, Ferrara, 1965) *Io, Caterina* (2001), materiali vari (installazione per la mostra personale al Palazzo delle Papesse, Siena)



30) **Francesco Carone** (Siena, 1975) *Horror vacui* (2010), tela, telaio di legno, tubi da ponteggio (installazione per la mostra personale da EX3, Firenze)



31) **Nicola Carrino** (Taranto, 1932 – Roma, 2018) *Costruttivo 1/95 Ozieri* (1996), acciaio corten (installazione permanente per La Pietra e il Ferro)



32) **Mirta Carroli** (Ravenna, 1949) *Il Tempio delle Voci* (1997), cotto (installazione permanente per Scultori a Brufa)



33) **Nino Caruso** (Tripoli, Libia, 1928 – Roma, 2017) *La Porta di Dioniso* (1994), ceramica (installazione permanente per Scultori a Brufa)



34) **Pietro Cascella** (Pescara, 1921 – Pietrasanta, Lucca, 2008) *Volta Celeste* (1990), marmo delle Alpi Apuane (installazione per Collezione privata, Arcore)



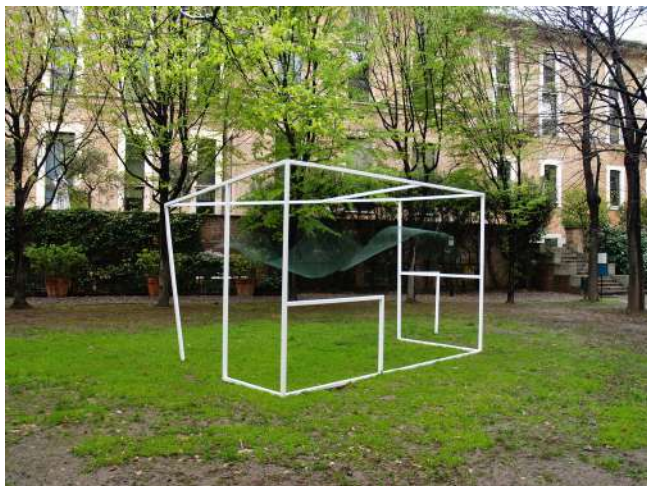
35) **Pino Castagna** (Castelgomberto, Vicenza, 1932 – Costermano sul Garda, Verona, 2017) *Monadi* (1997), cemento, acciaio corten (installazione permanente per Villa Glori, Roma)



36) **Enrico Castellani** (Castelmassa, Rovigo, 1930 – Celleno, Viterbo, 2017) *Enfiteusi II* (1987), acciaio corten e inox (installazione permanente per Fattoria di Celle)



37) **Alice Cattaneo** (Milano, 1976) *Untitled* (2010), ferro, smalto, rete metallica, fili di nylon (installazione per la mostra collettiva “L'elogio della semplicità” alla Fondazione Stelline, Milano)



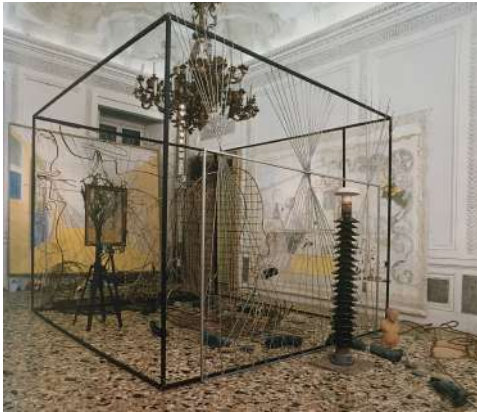
38) **Giorgio Cattani** (Ferrara, 1949) *Waiting Room* (1988), video, materiali vari (installazione per la mostra personale alla Bleeker Gallery, New York)



39) **Maurizio Cattelan** (Padova, 1960) *Senza titolo* (1997), armadietto di metallo (installazione per la mostra personale a Le consortium, Digione)



40) **Alik Cavaliere** (Roma, 1926 – Milano 1998) *La stanza di Pigmalione. La rappresentazione*, (1986-87), rame, ferro, materiali vari (installazione per la mostra personale al Museo Butti, Viggiù)



41) **Paolo Cavinato** (Gazoldo degli Ippoliti, Mantova, 1975) *Constellation* (2011), ferro, nylon, cartoncino, plastica, impianto audio 5.1 stereo (installazione per la mostra personale alla Royal British Society of Sculptors, Londra)



42) **Loris Cecchini** (Milano, 1969) *Monologue patterns (Reading Books in the Parks)* (2004), metallo, policarbonato trasparente, pellicola 3M (installazione permanente in spazio pubblico per la mostra collettiva “Z. A. T. Zone Artistiche Temporanee”, Gallarate – ora rimossa)



43) **Mario Ceroli** (Castel Frentano, Chieti, 1938) *Silenzio: ascoltate* (2007), cotto, marmo (installazione permanente in spazio pubblico a Firenze – ora rimossa)



44) **Carlo Ciussi** (Udine, 1930-2012) *Struttura a cinque elementi* (1996), olio su tela (installazione esposta nella mostra personale da A arte Invernizzi, Milano, 2018)



45) **Pietro Coletta** (Bari, 1948) *Perotinus-Magnus o Satie?* (1982), ferro, legno (installazione presentata alla Biennale di Venezia 1982, Padiglione Italia)



46) **Gianni Colombo** (Milano, 1937 – Melzo, Milano, 1993) *Architettura cacogniometrica* (1988), PVC (installazione permanente per il Museo d'arte contemporanea all'aperto di Morterone)



47) **Pietro Consagra** (Mazara del Vallo, Trapani, 1920 – Milano, 2005) *Porta del Cremlino n. 10* (1990-92), marmo rosso di Verona e Botticino (installazione permanente per Rossini Art Site)



48) **Vittorio Corsini** (Cecina, Livorno, 1956) *Le parole scaldano* (2004), vetro, inox, acqua (installazione permanente in spazio pubblico a Quarrata)



49) **Enzo Cucchi** (Morro d'Alba, Ancona, 1949) *Costume interiore* (2010), torre in metallo, materiali vari (installazione per la mostra personale al MACRO, Roma)



50) **Roberto Cuoghi** (Modena, 1973) *Imitazione di Cristo* (2017), struttura gonfiabile in plastica trasparente, materiali vari (installazione presentata alla Biennale di Venezia 2017, Padiglione Italia)



51) **Dadamaino** (pseudonimo di Edoarda Emilia Maino, Milano, 1930-2004) *Il movimento delle cose* (1990), mordente su poliestere (installazione presentata alla Biennale di Venezia 1990, Padiglione Italia)



52) **Gino De Dominicis** (Ancona, 1947 – Roma, 1998) *Senza titolo (Specchio che tutto riflette tranne gli esseri viventi)* (1988), riproduzione in scala 1:1 della sala espositiva, finto specchio (installazione per la mostra personale alla Galleria Lia Rumma, Napoli)



53) **Antonio Di Palma** (William Lake, Canada, 1963) *Energia mediterranea* (1990), cemento armato dipinto (installazione permanente per Fiumara d'Arte)



54) **Maria Dompè** (Fermo, 1959) *Il giardino nel giardino: Scala Santa* (2008-2009), terra modellata, pietra, prato, piante da giardino (installazione permanente per il Convento dei Passionisti della Scala Santa, Roma)



55) **Chiara Dynys** (Mantova, 1958) *Doppio Sogno* (2010), acciaio, neon (installazione in Collezione Terna, Roma)



56) **Bruna Esposito** (Roma, 1960) *Madre patria* (2002), sabbia, altalene, luci elettriche, suono (installazione per la mostra personale a Castel Sant'Elmo, Napoli)



57) **Fabrizio Fabbri** (Perugia, 1955) *Meridiana/possibile generatore d'energia* (1992), pietra dipinta, legno, ghiaia (installazione permanente per Kalenarte)



58) **Luciano Fabro** (Torino, 1936 – Milano, 2007) *Habitat di Aachen* (1983), carta, legno, tubi di ferro (installazione per la mostra personale alla Neue Galerie Sammlung Ludwig, Aquisgrana)



59) **Emilio Fantin** (Bassano del Grappa, Vicenza, 1954) *La voce della notte* (2004), legno, impianto telefonico, audio (installazione temporanea in spazio pubblico per la mostra “Z. A. T. Zone Artistiche Temporanee”, Gallarate)



60) **Lara Favaretto** (Treviso, 1973) *Momentary Monument (Swamp)* (2009), palude artificiale (installazione presentata alla Biennale di Venezia 2009, Mostra Internazionale)



61) **Flavio Favelli** (Firenze, 1967) *Sale interne* (2010), legno, materiali vari (installazione per la mostra personale alla Galleria SALES, Roma)



62) **Paul Feichter** (Lutago-Valle Aurina, Bolzano, 1964) *Rotazione* (2011), legno (installazione permanente per Arte Sella, percorso ArteNatura)



63) **Antonio Fiacco** (Campobasso, 1938) *Aurora* (1988), marmo (installazione permanente per Kalenarte)



64) **Piero Fogliati** (Canelli, Asti, 1930 – Torino, 2016) *Edicola delle apparizioni (ambiente per eventi di luce ricreati dal visitatore tramite procedimenti ad impulsi)* (1985-1986), due proiettori, schermo, materiali vari (installazione presentata alla Biennale di Venezia 1986, Mostra Internazionale)



65) **Christian Frosi** (Milano, 1973) *Osservatorio Shoemaker-Levy* (2009), legno (installazione permanente per il Parco Regionale Roccamonfina Foce Garigliano - Orto della Regina, Caserta)



66) **Marina Fulgeri** (Bologna, 1978) *Lost* (2008), legno (installazione per la mostra collettiva "ART en Europe", Domaine Pommery, Riems)



67) **Giuseppe Gabellone** (Brindisi, 1973) *Senza titolo* (1997), alluminio, tessuto acrilico, nylon (installazione esposta nella mostra collettiva “Liberi tutti! Arte e società in Italia. 1989-2001” al Museo Ettore Fico, Torino)



68) **Giuseppe Gallo** (Rogliano, Cosenza, 1954) *Prospettive in-naturali* (2006), struttura muraria, bronzo, legno (installazione per la mostra collettiva “Fresco Bosco” alla Certosa di Padula)



69) **Anna Galtarossa** (Verona, 1975) *Kamchatka* (2005), materiali vari (installazione per ViaFarini, Milano, poi riproposta ampliata nel 2016 per La Fabbrica del Cioccolato, DAngio-Torre)



70) **Alberto Garutti** (Galbiate, Lecco, 1948) *Come se la natura avesse lasciato fuori gli uomini* (2005), alluminio colorato (installazione per Villa Manin Centro d'Arte Contemporanea, Codroipo)



71) **Piero Gilardi** (Torino, 1942) *Phosphor* (2008), schiuma poliuretanică, erba sintetica, specchio, legno, dispositivo elettronico (installazione in Collezione Centre National des Arts Plastiques, Parigi)



72) **Marco Giordano** (Torino, 1988) *Cutis* (2016), pellicola protettiva per vetro, cavi, pannello di illuminazione a LED, sensore di movimento, lattice, perspex (installazione per Project Room, Glasgow)



73) **Giuliano Giuman** (Perugia, 1944) *Ianae* (1991), vetro, specchio, metallo (installazione permanente per Scultori a Brufa)



74) **Piero Golia** (Napoli, 1974) *Ruins, Regrets and Visible Effects* (2012), legno dipinto (installazione realizzata con Fabian Martin per l'Istituto Svizzero, Roma)



75) **Federica Gonnelli** (Firenze, 1981) *Louise & Herbert* (2013), legno, organza, carta, ferro, elementi vegetali, luci led, videoproiezione (installazione per la mostra personale nella Sala Dogana di Palazzo Ducale, Genova)



76) **Alice Guareschi** (Parma, 1976) *It was already there, long time before the beginning and after the end, or vice versa* (2006), ferro, acciaio (installazione per la mostra personale al Centre Culturel Français, Milano)



77) **Antonio Ivelella** (Benevento, 1952) *Segreta* (1998), ferro (installazione permanente per Rossini Art Site)



78) **Massimo Kaufmann** (Milano, 1963) *Cella: osservatorio di stella* (1996-97), acciaio inox, basamento di cemento (installazione permanente per Su logu de s'iscultura – ora distrutta)



79) **Hubert Kostner** (Bressanone, Bolzano, 1971) *Welcome on Board* (2006-2008), cassa in legno, mobili, materiali vari (installazione in Collezione Museion, Bolzano)



80) **Jannis Kounellis** (Pireo, Grecia, 1936 – Roma, 2017) *Atto unico* (2002), elementi in ferro, carbone, sacchi di juta cuciti (installazione per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma)



81) **Maria Lai** (Ulassai, Nuoro, 1919 – Cardedu, Nuoro, 2013) *La cattura dell'ala del vento* (2009), acciaio, cemento armato (installazione permanente per Parco Eolico di Ulassai)



82) **Italo Lanfredini** (Sabbioneta, Mantova, 1948) *Labirinto di Arianna* (1990), cemento armato (installazione permanente per Fiumara d'Arte)



83) **Igino Legnaghi** (Verona, 1936) *Porta* (1989), ferro (installazione permanente per Museo all'aperto d'arte contemporanea di Morterone)



84) **Piera Legnaghi** (Verona, 1945) *Slancio vitale* (2012), acciaio corten (installazione permanente in spazio pubblico a Verona)



85) **Bruno Liberatore** (Penne, Pescara, 1947) *Torri* (1993), acciaio corten (installazione permanente per Scultori a Brufa)



86) **Antonio Lombardi** (Colli a Volturno, Isernia, 1957) *Spirale Termica* (1996), ferro (installazione permanente per La Pietra e il Ferro)



87) **Carlo Lorenzetti** (Roma, 1934) *Arc-en-ciel* (1998), acciaio corten (installazione permanente per Scultori a Brufa)



88) **Teodosio Magnoni** (Offanengo, Cremona, 1934) *Ali* (1999), acciaio corten (installazione permanente per MACAM)



89) **Luigi Mainolfi** (Rotondi, Avellino, 1948) *Casa della Marrana (casa dei rovi)* (1999), ferro (installazione permanente per La Marrana)



90) **Domenico Antonio Mancini** (Napoli, 1980) *I want your list* (2008), torretta di legno, blog, musica (installazione per la mostra collettiva "Same Democracy" a neoncampobase, Bologna)



91) **Umberto Mariani** (Milano, 1936) *Grande sipario* (1997), acciaio corten (installazione permanente per Su logu de s'iscultura)



92) **Eva Marisaldi** (Bologna, 1966) *Grigio non lineare* (2010), materiali vari (installazione per la mostra personale da EX3, Firenze)



93) **Gino Marotta** (Campobasso, 1935 – Roma, 2012) *Le rovine dell'Isola di Altilia* (1984), travertino romano, marmi policromi (installazione presentata alla Biennale di Venezia 1984, Mostra Internazionale)



94) **Sandro Martini** (Livorno, 1941) *Path Yerebatan* (2014), tele, cavi tiranti (installazione per la Sala delle Colonne, Castello del Valentino, Torino)



95) **Antonio Mastronunzio** (Benevento, 1956) *L'isola di Pasqua* (1995), bronzo, marmo colorato, pietra leccese (installazione permanente per Ca' La Ghironda)



96) **Eva e Franco Mattes: 0100101110101101.ORG** (Brescia, 1976) *Nike Ground – rethinking space* (2003), container hi-tech (installazione temporanea in spazio pubblico a Vienna)



97) **Eliseo Mattiacci** (Cagli, Pesaro, 1940) *Porta di Castelgrifone* (2003), acciaio corten
(installazione permanente per Scultori a Brufa)



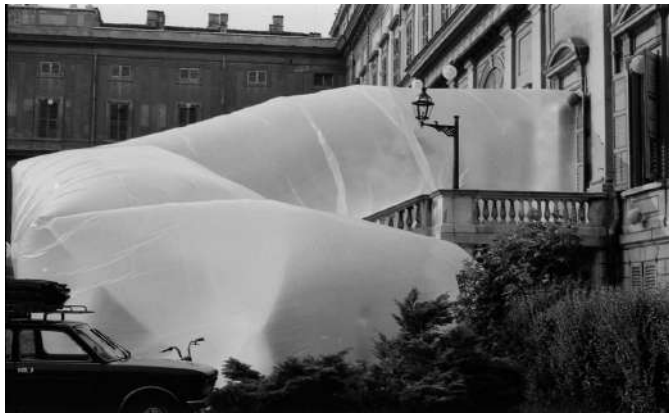
98) **Fabio Mauri** (Roma, 1926-2009) *Brunelleschi e noi* (1977), sabbia, luce elettrica
(installazione per il Chiostro di S. Maria Novella, Firenze)



99) **Giuliano Mauri** (Lodi Vecchio, 1938 – Lodi 2009) *Cattedrale vegetale* (2001), legno, alberi
(installazione permanente per Arte Sella, area di Malga Costa)



100) **Franco Mazzucchelli** (Milano, 1939) *Riappropriazione* (1978), struttura gonfiabile in plastica (installazione per la Villa Reale di Monza)



101) **Renato Meneghetti** (Rosà di Vicenza, Vicenza, 1947) *Optional – Inflatable Brain* (2006), struttura gonfiabile in plastica (installazione presentata per la fiera The Road to Contemporary Art 2010, Roma)



102) **Mario Merz** (Milano, 1925 – Torino, 2003) *Doppia Spirale* (1990), ferro, vetro (installazione in Collezione Fondazione Merz, Torino)



103) **Vittorio Messina** (Zafferana Etnea, Catania, 1947) *Acropoli* (1993), cemento, legno, marmo (installazione permanente per Artisti nel centro storico a Peccioli)



104) **Marzia Migliora** (Alessandria, 1972) *RADA* (2011), legno dipinto, frammenti di marmo, neon (installazione per la mostra personale da EX3, Firenze)



105) **Maurizio Mochetti** (Roma, 1940) *Gemini* (1997), PVC opalescente (installazione presentata alla Biennale di Venezia 1997, Mostra Internazionale)



106) **Aldo Mondino** (Torino, 1938-2005) *Senza titolo (Piscina di marshmallow)* (1982), marshmallow, scaletta in acciaio (installazione esposta nella mostra personale alla Fondazione Mudima, Milano, 2013)



107) **Liliana Moro** (Milano, 1961) *Città ideale* (2000), tappeti, poster, materiali vari (installazione in Collezione MAXXI, Roma)



108) **Costantino Morosin** (Veneto, 1950) *Stanza naturale* (1996), tufo (installazione permanente per Opera Bosco)



109) **Margherita Moscardini** (Piombino, Livorno, 1981) *Untitled* (2009), 210 mq di terra e prato, 4 irrigatori, 28 mq di legno trovato sul posto (installazione per la mostra personale nella Villa Medicea La Magia di Quarrata)



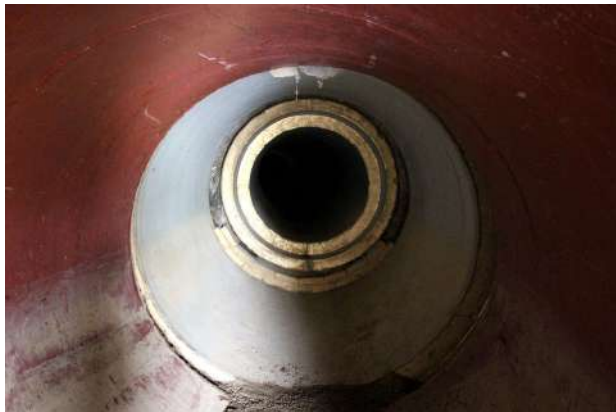
110) **Gianni Motti** (Sondrio, 1958) *Plausible Deniability* (2004), legno (installazione per Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurigo)



111) **Piero Mottola** (Caserta, 1967) *Sinfonia Cerreta* (2014), materiali vari (installazione permanente per ArteCerreta)



112) **Chiara Mu** (Roma, 1974) *Esercizio di fuga: il tunnel* (2015), cemento dipinto
(installazione permanente per Rossini Art Site)



113) **Bruno Munari** (Milano, 1907-1998) *Passaggio a nord-ovest?* (1995), acciaio smaltato
(installazione permanente per Parco della scultura in architettura a San Donà di Piave)



114) **Riccardo Murelli** (Roma, 1975) *Unlimited in the magic of Serpara* (2013), ferro
(installazione permanente per La Serpara)



115) **Andrea Nacciarriti** (Ostra Vetere, Ancona, 1976) *Unità abitativa #3* (2002), pannelli in XPS per isolamento termico (installazione per la mostra personale da Dispari&Dispari Project, Reggio Emilia)



116) **Ugo Nespolo** (Mosso, Biella, 1941) *Porta sul vigneto* (2013), ceramica, ferro, rame (installazione permanente per Orme su La Court)



117) **Rinaldo Novali** (Lizzano in Belvedere, Bologna, 1952) *Sette sogni segni* (1994), ferro, legno (installazione permanente per Sentiero d'arte)



118) **Nunzio** (Cagnano Amiterno, L'Aquila, 1954) *Senza titolo* (2005), legno (installazione per la mostra personale alla Galleria Giorgio Persano, Torino)



119) **Guerrino Pain** (Marghera, Venezia, 1959) *Tempio tenda* (1998), olio su legno, palo, corda, serpenti di plastica (installazione per la mostra collettiva “Gli Elementi. Acqua Aria Terra Fuoco...tra arte e ambiente” a Villa Miari De Cumani, Sant'Elena)



120) **Mimmo Paladino** (Paduli, Benevento, 1948) *La croce* (2012), marmo bianco di Carrara, ciottoli bianchi, materiali vari (installazione temporanea in spazio pubblico a Firenze)



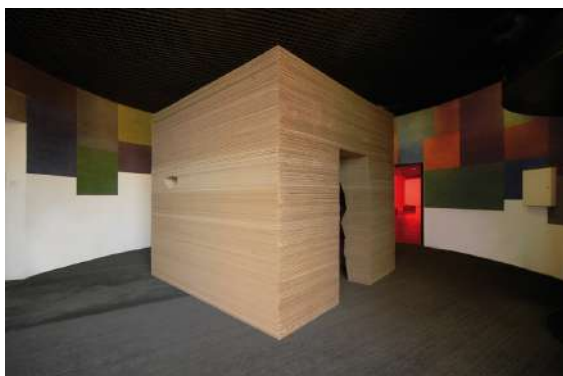
121) **Luca Pancrazzi** (Figline Valdarno, Firenze, 1961) *Vedere* (2011), stampa su specchi (installazione esposta nella mostra collettiva “La forma della città” da Eduardo Secci, Firenze, 2016)



122) **Giulio Paolini** (Genova, 1940) *Mnemosine (Les Charmes de la Vie/3-6)* (1981-87), tele dipinte ad acrilico, calchi in gesso (installazione esposta nella mostra personale al MASI, Lugano, 2015)



123) **Paolo Parisi** (Catania, 1965) *Observatorium* (2004), pila di cartone ondulato svuotato (installazione per la mostra personale alla Galleria Nicola Fornello, Prato)



124) **Claudio Parmiggiani** (Luzzara, Reggio Emilia, 1943) *La casa sotto la luna* (1991), costruzione in mattoni (installazione permanente a Sobotka, ultima parte del progetto *Una scultura*, iniziato nel 1975)



125) **Luca Maria Patella** (Roma, 1938) *Jam Dudum* (1998), ambiente di colori psichici con sonoro interattivo (installazione per la mostra personale alla Fondazione G. Morra, Palazzo dello Spagnuolo, Napoli)



126) **Nicola Pecoraro** (Roma, 1978) *Lost form* (2015), canne di bambù, bronzo (installazione realizzata con Christoph Meier per la Fonderia Artistica Battaglia, Milano)



127) **Nicola Pellegrini** (Milano, 1962), *Camera con vista* (2003), materiali vari su rimorchio da autocarro (installazione itinerante per Tuscia Electa)



128) **Pennacchio Argentato** (duo costituito nel 2000 da **Pasquale Pennacchio** e **Marisa Argentato**) *Estate* (2007), cemento, resina, palloni da basket (installazione per la mostra personale da T293, Napoli)



129) **Giuseppe Penone** (Garessio di Cuneo, Cuneo 1947) *Sculture di linfa* (2007), marmo bianco di Carrara, cuoio, legno, resina (installazione in collezione MAXXI, Roma)



130) **Perino & Vele** (duo costituito nel 1994 da **Emiliano Perino** e **Luca Vele**) *Kubark Counterintelligence Interrogation* (2004), ferro zincato, pastello, cartapesta (installazione esposta nella mostra personale alla Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano, 2011)



131) **Edoardo Piermattei** (Ancona, 1992) *Ciborio* (2017), calcestruzzo colorato su legno (installazione per la mostra personale alla Galleria Thomas Brambilla, Bergamo)



132) **Alfredo Pirri** (Cosenza, 1957) *Cure* (1988), colore su legno (installazione presentata alla Biennale di Venezia 1988, Sezione “Aperto 88”)



133) **Paolo Piscitelli** (Torino, 1971) *In Between The Lines* (2008), legno di cedro (installazione per il College of Architecture, Texas, 2010)



134) **Vettor Pisani** (Ischia, Napoli, 1943 – Roma, 2011) *Camera di Eros* (1989), vetro, abito da sposa, scarpe, guanti, carta da parati (installazione esposta nella mostra personale al MADRE, Napoli, 2013)



135) **Michelangelo Pistoletto** (Biella, 1933) *Nuclei Abitativi-Segno arte* (1999), materiali vari (installazione ideata nel 1976 e realizzata per la mostra personale alla Henry Moore Foundation, Halifax)



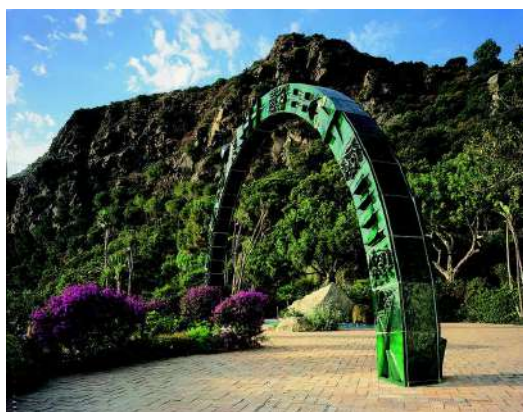
136) **Paola Pivi** (Milano, 1971) *Grrr Jamming Squeak* (2010), studio di registrazione musicale (installazione temporanea in spazio pubblico a Rotterdam)



137) **Fabrizio Plessi** (Reggio Emilia, 1940) *Prometeo* (2003), 10 imbarcazioni capovolte, struttura in ferro autoportante, 10 motori elettrici, 70 monitor (installazione per la Loggia dei Mercanti, Milano)



138) **Arnaldo Pomodoro** (Morciano di Romagna, Rimini, 1926) *Arco-in-cielo* (1995), cotto greificato (installazione permanente per Parco termale del Negombo, Ischia)



139) **Giò Pomodoro** (Orciano di Pesaro, Pesaro-Urbino, 1930 – Milano, 2002) *Luogo di misure* (1977-1980), pietra di Trani (installazione in Collezione privata, Grignano)



140) **Riccardo Previdi** (Milano, 1974) *Green light pavilion* (2005), legno, pittura acrilica, ferro, luci al neon, container (installazione temporanea in spazio pubblico a Berlino)



141) **Daniele Puppi** (Pordenone, 1970) *Zero* (2009), 40 motori per porte elettriche sincronizzate (installazione per la mostra personale alla Galleria Vistamare, Pescara)



142) **Annie Ratti** (Mendrisio, Svizzera, 1956) *I love you* (2002), pontile di legno, light box (installazione per la Fondazione Volume!, Roma)



143) **Matteo Rubbi** (Seriato, Bergamo, 1980) *Bounty nello spazio* (2011), legno, stoffa, materiali vari (installazione per la mostra personale alla GAMeC, Bergamo)



144) **Remo Salvadori** (Cerreto Guidi, Firenze, 1947) *Il Sabato piantare il cipresso...* (2013), pietra di Venezia, essenze, piombo, acqua (installazione permanente per Fondazione La Raia)



145) **Daniele Salvalai** (Iseo, Brescia, 1979) *Alveare* (2009), legno (installazione permanente per Arte Sella, area di Malga Costa)



146) **Donato Sartori** (Abano Terme, Padova, 1939 – 2016) *Mascheramento urbano* (1983), fibra acrilica, materiali vari (installazione per Place Royale, Reims)



147) **Arcangelo Sassolino** (Vicenza, 1967) *Afasia I* (2008), acciaio, vetro, gas, PLC computer (installazione per la mostra personale alla Frankfurter Kunstverein, Francoforte)



148) **Gaia Scaramella** (Roma, 1979) *300* (2010), ferro, PVC (installazione per la mostra collettiva “Intramoenia Extra Art 2010” al Castello di Brindisi)



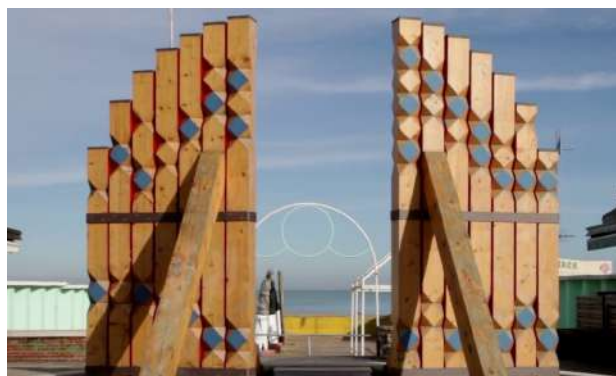
149) **Paolo Schiavocampo** (Palermo, 1924) *Una curva gettata alle spalle del tempo* (1990), cemento armato, ferro (installazione permanente per Fiumara d'Arte)



150) **Marinella Senatore** (Cava de' Tirreni, Salerno, 1977) *Modica Street Musical “luminarie”*, (2017), luminarie, monitor, cuffie, pitture murali, suono (installazione per la mostra personale al Queens Museum, New York)



151) **Loreno Sguanci** (Firenze, 1931 – Pesaro, 2011) *Porta a mare* (1976), legno (installazione permanente in spazio pubblico a Pesaro – ora rimossa e ricostruita)



152) **Francesco Simeti** (Palermo, 1968) *Acrobazie #4* (2008), materiali vari (installazione per l'Ospedale Psichiatrico Fate Bene Fratelli, San Colombano al Lambro)



153) **Francesco Somaini** (Lomazzo, Como, 1926 – Como, 2005) *Porta d'Europa* (1992-1995), marmo bianco di Carrara, travertino (installazione permanente in spazio pubblico a Montano Lucino⁸)



⁸ Contrattare geografico a questa *Porta d'Europa* di Somaini in provincia di Como è quella realizzata a Lampedusa da Mimmo Paladino in ceramica refrattaria e ferro zincato (*Porta di Lampedusa – Porta d'Europa*, 2008).

154) **Giuseppe Spagnulo** (Grottaglie, Taranto, 1936-2016) *Torri* (1999), acciaio (installazione esposta nella mostra personale alla Peggy Guggenheim, Venezia, 2005)



155) **Ettore Spalletti** (Cappelle sul Tavo, Pescara, 1940) *Salle des départs* (1996), materiali vari (installazione per l'Obitorio dell'ospedale laico Raymond Poincaré di Garches)



156) **Mauro Staccioli** (Volterra, Pisa, 1937 – Milano, 2018) *Piramide – 38° Parallelo* (2010), acciaio corten (installazione permanente per Fiumara d'arte)



157) **Alois Steger** (Brunico, Bolzano, 1956) *Spirale* (2011), legno (installazione permanente per Arte Sella, percorso ArteNatura)



158) **Rudolf Stingel** (Merano, Bolzano, 1956) *Untitled and Lemure* (2002-2007), legno, pannello isolante Celotex, alluminio, plexiglass, lampadario, pilastri in acciaio (installazione temporanea realizzata con Franz West in spazio pubblico a Venezia)



159) **Esther Stocker** (Silandro, Bolzano, 1974) *What kind of objects are those that we presuppose? (Quine)* (2005), legno dipinto (installazione per la Galerie Krobath Wimmer, Vienna)



160) **Luigi Stoisia** (Selvaggio di Giaveno, Torino, 1958) *Le nostre case trasparenti* (1991), legno, carta vetrata, catrame (installazione per la mostra personale alla Galleria Tucci Russo, Torino)



161) **Studio Azzurro** (gruppo fondato nel 1982 da **Fabio Cirifino, Paolo Rosa e Leonardo Sangiorgi**) *Il nuotatore (va troppo spesso a Heidelberg)* (1984), piastrelle, neon azzurro, 12 programmi video sincronizzati, 24 monitor, orologio elettronico, suono (installazione per Palazzo Fortuny, Venezia)



162) **Franco Summa** (Pescara, 1938) *La porta del mare* (1993), legno dipinto su struttura metallica, basamento in calcestruzzo levigato (installazione temporanea in spazio pubblico a Pescara)



163) **Super!** (gruppo fondato nel 2001 da **Massimiliano Buvoli, Riccardo Previdi e Patrick Tuttofuoco**) *Hardcore 2003* (2003-2004), tubi, reti da cantiere, legno (installazione temporanea in spazio pubblico per la mostra “Z. A. T. Zone Artistiche Temporanee”, Gallarate)



164) **Alberto Timossi** (Napoli, 1965) *Innesti di gruppo* (2008), acciaio corten, PVC (installazione in Collezione privata, Vimercate)



165) **Nicola Toffolini** (Udine, 1975) *Tutte le lacrime che non ho mai pianto* (2008), materiali vari (installazione esposta nella mostra personale alla Rocca Estense di San Martino in Rio)



166) **Gian Maria Tosatti** (Roma, 1980) *Le considerazioni sugli intenti della mia prima comunione restano lettera morta. Spazio #4* (2012), materiali vari (installazione per la mostra collettiva “Click or Clash?” alla Galleria Bianconi, Milano)



167) **Mino Trafeli** (Volterra, Pisa, 1922-2018) *Attraversamento lunare* (2003), vetroresina, muratura (installazione permanente in spazio pubblico a Ponsacco)



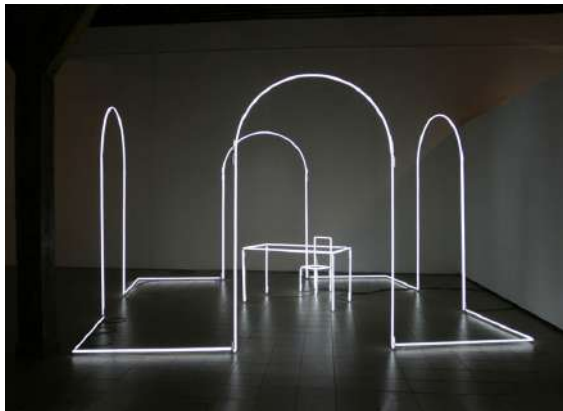
168) **Edoardo Tresoldi** (Milano, 1987) *Sacral* (2016), rete metallica, luce elettrica (installazione per la mostra collettiva “Il paradiso inclinato” all'Ex Dogana, Roma)



169) **Patrick Tuttofuoco** (Milano, 1974) *Future City* (2007), materiali vari (installazione temporanea in spazio pubblico a Roma)



170) **Massimo Uberti** (Brescia, 1966) *Senza fine* (2006), neon, trasformatori (installazione in Collezione privata, San José, Costa Rica)



171) **Giuseppe Uncini** (Fabriano, Ancona, 1929 – Trevi, Perugia, 2008) *Porta del sole* (2000), cemento rivestito in peperino grigio e rosa (installazione permanente per Villa Glori, Roma)



172) **Franco Vaccari** (Modena, 1936) *Bar Code – Code Bar* (1993), materiali vari (installazione presentata alla Biennale di Venezia 1993, Mostra Internazionale)



173) **Grazia Varisco** (Milano, 1937) *Oh!* (1996), ferro sciolto e piegato (installazione esposta nella mostra personale alla Fondazione Mudima, Milano, 1997)



174) **Nico Vascellari** (Vittorio Veneto, Treviso, 1976) *Cuckoo* (2006), materiali vari (installazione per ViaFarini, Milano)



175) **Emilio Vedova** (Venezia, 1919-2006) *Non dove* (1985-88), olio, tempera, legno, acciaio (installazione permanente per Fattoria di Celle)



176) **Vedovamazzei** (duo costituito nel 1991 da **Simeone Crispino** e **Stella Scala**) *After Love* (2003), legno dipinto (installazione presentata per la fiera Art Basel Unlimited: Public Art Projects, Basilea, 2007)



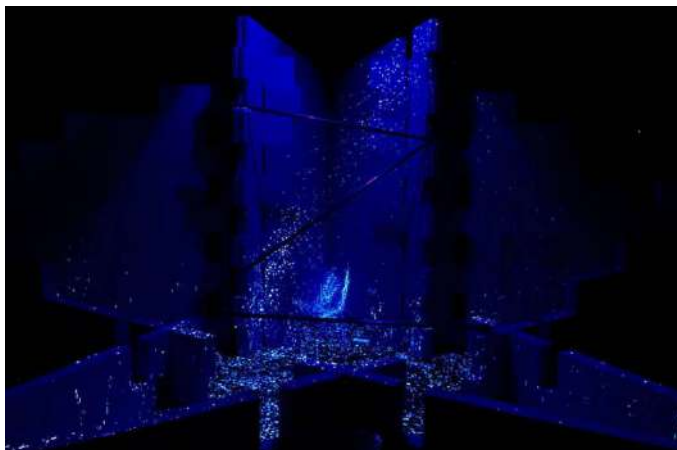
177) **Ciro Vitale** (Scafati, Salerno, 1975) *Scatola per la concentrazione* (2008), legno, cotone, sistema audio, luce al neon (installazione per la mostra collettiva “Public Improvisation” da Careof – La Fabbrica del Vapore, Milano)



178) **Luca Vitone** (Genova, 1964) *Gli occhi di Segantini* (2007), legno, bitume colorato (installazione per il MART, Rovereto)



179) **Gilberto Zorio** (Andorno Micca, Biella, 1944) *X Y Zorio* (2010), costruzione in blocchi di Gasbeton, materiali vari (installazione per il MACRO, Roma)



180) **Italo Zuffi** (Imola, 1969) *Territorio* (2003), ferro (installazione permanente per Parco-museo di Poggio Valicaia)



QUINTA PARTE: APERTURE INTERDISCIPLINARI



S. Zacchini e M. Alemanno *Running through the Expanded Fields* (2017) video still

1. Profilo Instagram @expandedfields

Per ulteriori approfondimenti sulle installazioni da me visitate in prima persona in questi anni, rimando al profilo Instagram @expandedfields che ho appositamente creato in concomitanza con il mio progetto di ricerca. La documentazione fotografica ivi riportata (e la sua qualità di genere amatoriale) è espressione di una verifica sul campo, senza mediazione, del vasto insieme di realtà che ho cercato di analizzare in questa tesi. Questo archivio fotografico è messo a disposizione di tutti con didascalie esaustive: circolano poche foto di queste opere “introvabili” (spesso con informazioni parziali) e Instagram, attraverso l'utilizzo degli *hashtag*, è il motore di ricerca di più facile consultazione per vedere le riproduzioni fotografiche di queste realizzazioni.

Due anni di foto di installazioni ambientali postate su questo profilo Instagram hanno messo in luce, pur nel suo piccolo, una chiara tendenza: le opere più facilmente fotografabili nel loro insieme riscuotono più successo (esemplare il *boom* delle foto scattate dai droni). Dunque, proiettando questo dato di fatto su un panorama più ampio, possiamo ipotizzare che la pervasività estetica di Instagram finirà per influire sulla creazione di opere d'arte che dovranno essere “fotogeniche” o installate in modo da renderle tali¹. Qualcosa di simile era stato già notato da La Cecla rispetto alla rarefazione di certa architettura contemporanea: «Questa evoluzione dello stile è l'ultima conseguenza della vittoria delle riviste. L'architettura è da sfogliare, bisogna comprarsi il grande Atlante Phaidon e tenersele in casa aperto: fa così “chic”, anche presso i profani. Nessun timore che alle superfici non corrispondano spazi, che la fruizione in diretta sia una delusione, per non parlare della delusione degli utenti»².

Più in generale, aggiornando le teorie sviluppate negli anni Ottanta da Vilém Flusser (esperto di filosofia della comunicazione e della produzione artistica già citato nel volume di De Oliveira, Oxley e Petry del 2003) possiamo notare come la pervasività fotografica di Instagram stia determinando una decisiva e rapida mutazione dell'orizzonte conoscitivo attraverso l'uso di “tecnoimmagini”. Se le categorie estetiche determinano il nostro modo di percepire la realtà visibile, i parametri che usiamo per interpretare ciò che ci circonda giocano un ruolo fondamentale nella coscienza del “nostro” spazio, ma come ricorda lo studioso praghese: «Le Alpi, dall'alto, sono certamente fotogeniche, ma le si esperisce davvero solo quando ci si arrampica»³.

¹ Sull'influenza di Instagram nella definizione degli spazi di esposizione rimando al recente articolo di Emily Matchar “How Instagram is changing the way we design Cultural Spaces” (Smithsonian.com, 8 novembre 2017).

² F. LA CECLA, *Contro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008, p. 37.

³ Cfr. V. FLUSSER, *Ins Universum der technischen Bilder* (1985), trad. it. *Immagini. Come la tecnologia ha cambiato la nostra percezione del mondo*, Fazi, Roma, 2009, p. 232. Rimando a questo testo per un interessante viaggio nelle problematiche connesse alla sovrapproduzione di “immagini tecniche”. Per un approfondimento su come la tecnologia informatica ha influenzato l'arte contemporanea rimando a: G. ROMANO, *Artscape. Panorama*

Le riproduzioni fotografiche, patinate o meno che siano, sono dunque importanti nella conoscenza di installazioni ambientali difficile da scoprire, ma l'esperienza diretta delle opere è insostituibile con una foto, seppur bella e in grado di “acchiappare cuori”.

2. “*Running through the Expanded Fields*”: realizzazione di un video sperimentale

Arrivati a questo punto è facile capire come sia di fondamentale importanza l'esperienza diretta dello spazio per la fruizione e, conseguentemente, per la comprensione di questo particolare tipo di opere che sono le installazioni ambientali praticabili. Da ciò deriva la constatazione che la loro riproduzione visiva trovi un migliore riscontro attraverso l'utilizzo dell'immagine in movimento piuttosto che attraverso la fotografia. Il mio progetto di ricerca si conclude, dunque, con la realizzazione di un video sperimentale che, prendendo spunto dal fondamentale articolo di Rosalind Krauss, è intitolato *Running through the Expanded Fields* (come anche nel nome del profilo Instagram l'uso del plurale è voluto, e più avanti spiego perché).

In questo cortometraggio della durata di sei minuti, da me ideato e alla cui realizzazione ha collaborato il regista cinematografico indipendente Matteo Alemanno (Roma, 1984) dirigendo le fasi di produzione e post-produzione, le protagoniste sono alcune delle più importanti installazioni ambientali permanenti presenti nella già ampiamente citata Collezione Gori (“Fattoria di Celle”, Santomato, Pistoia).

Il lavoro di realizzazione del video sperimentale si è svolto in 7 fasi:

1) Studio preliminare, attraverso un lavoro di ricerca bibliografica, delle installazioni ambientali praticabili presenti nella Collezione Gori (primavera 2017);

2) Sopralluogo per indagini sul campo, da collegare anche a indagini fotografiche e test di riprese delle opere in oggetto (prima metà di luglio 2017);

3) Scrittura del progetto e selezione delle opere che appaiono nelle riprese (seconda metà di luglio 2017);

4) Presentazione del progetto del video alla Collezione Gori e richiesta dell'autorizzazione per effettuare le riprese (inizio agosto 2017);

5) Realizzazione delle riprese, in collaborazione con Matteo Alemanno (fine agosto 2017);

6) Montaggio e post-produzione, in collaborazione con Matteo Alemanno (settembre 2017);

dell'arte in Rete, costa&nolan, Genova, 2000. Invece, per una lucida analisi delle conseguenze nocive di un uso ingenuo degli strumenti offerti da Internet, in primo luogo i *social network*, rimando al più recente: E. MOROZOV, *The Net Delusion: The Dark Side of Internet Freedom* (2011), trad. it. *L'ingenuità della rete. Il lato oscuro della libertà di Internet*, Codice, Torino, 2011.

7) Presentazione del video presso il Dipartimento di Storia dell'Arte dell'Università “Sapienza” di Roma, in concomitanza con l'ultima prova di passaggio d'anno del dottorato (ottobre 2017).

Il cortometraggio *Running through the Expanded Fields* costituisce, dunque, un naturale completamento della tesi di dottorato e va inteso come uno sviluppo ulteriore e necessario del mio progetto di ricerca, in cui alle riflessioni sull'arte e l'architettura si aggiunge il linguaggio cinematografico che, come spiega Giuliana Bruno, rivela che *sight* (vista) e *site* (luogo), ma anche *motion* (moto) ed *emotion* (emozione) sono estremamente connessi⁴.

Il video è disponibile su Youtube al seguente link:

<https://www.youtube.com/watch?v=7AjardXqmWg>

2.1 Perché realizzare un video?

Come abbiamo visto, l'Italia possiede un invidiabile patrimonio di installazioni ambientali permanenti che sono, però, poco conosciute dal grande pubblico. Eppure, proprio per la sua eccezionale conformazione paesaggistica, l'Italia è da sempre meta prediletta per gli artisti internazionali che si occupano di installazioni ambientali. Durante il mio lavoro di mappatura delle opere di questo tipo che è possibile incontrare dalle Alpi alla Sicilia (sia in contesti naturali che urbani, sia in spazi pubblici che privati) mi sono imbattuto innumerevoli volte nella sorpresa di trovarmi di fronte a opere “diverse” da quelle che avevo studiato, a vivere un'esperienza spaziale immersiva che cambiava completamente la loro percezione, così come potevo averla avuta osservandola riprodotta in fotografia.

Per questo motivo, ho capito che nell'affrontare un argomento così particolare c'è bisogno, accanto al lavoro teorico su base bibliografica, anche di un lavoro di ricerca *practice-based*. Se è innegabile che l'immersività delle installazioni ambientali praticabili resiste alla riproduzione attraverso un'immagine a due dimensioni, è facile capire come possa risultare limitato un lavoro di ricerca teorica che rimanga solo nell'ambito della produzione scritta. Per questo motivo, credo che per poter comprendere a pieno un'installazione ci sia bisogno, per prima cosa, di esperirla dal suo interno e, poi, ove possibile, di lavorare con l'immagine filmica per la sua riproduzione.

⁴ G. BRUNO, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano, 2006 (nuova edizione: Johan & Levi, Monza, 2015). Il libro esplora le relazioni tra cinema, architettura, cultura del viaggio e arti visive, nonché la loro connessione con l'arte della memoria e della mappatura.

L'idea di realizzare un video sperimentale sulle installazioni ambientali praticabili parte, dunque, da questa constatazione: per comprendere a fondo la conformazione di queste particolari opere d'arte e la conseguente esperienza spaziale che offrono allo spettatore non è sufficiente lo studio attraverso le riproduzioni fotografiche, ma è necessario utilizzare un tipo di riproduzione più immersivo. Allo stato attuale, uno dei migliori mezzi possibili è, appunto, l'immagine in movimento la quale si dimostra capace di rendere l'esperienza diretta dell'interno delle installazioni ambientali in maniera più efficace rispetto alla fotografia. Ovviamente, l'utilizzo del video non riesce (e non riuscirà mai) a sostituire l'esperienza spaziale diretta delle opere ma, rispetto ad altri mezzi di riproduzione, offre una riproposizione più chiara della loro conformazione architettonica. Parte di queste considerazioni sono già state approfondite in un mio articolo dal titolo "Il Grande Cretto di Gibellina: un'esperienza spaziale irrepresentabile?" di prossima pubblicazione sulla rivista spagnola "Abaton"⁵. L'articolo prende spunto dal film del 2015 della regista olandese Petra Noordkamp sul *Grande Cretto* di Alberto Burri a Gibellina non solo per ricostruire la storia di questa costruzione artistico-architettonica e analizzarne la funzione, ma anche per comprenderne la fruizione attuale e la sua rappresentabilità: un'esperienza spaziale così particolare sarebbe difficilmente ri-presentabile senza l'utilizzo delle immagini in movimento.

Da questo punto di vista sono state fondamentali per sviluppare le mie intuizioni le parole di Catherine Elwes che nel già citato *Installation and the moving image* scrive: «Indeed, technically, a video is a sensitised, static grid subject to continuous electronic scanning. However I would argue that the impression of movement in film and video, the continuous flow of imagery that registers upon the viewer's senses is not diminished by technology's structural stasis. Devices for capturing moving images have been designed to achieve precisely that sensation of flux, which is what attracts artists to the medium. With the addition of sound, the moving image creates as close an approximation of life-likeness, of the observable world as it is possible to manufacture»⁶.

E poco più avanti sottolinea: «Many of the installations discussed in these pages are included because I have experienced them at first hand, and, given the emphasis installation artists place on viewer participation, being there undoubtedly provides the best access to the work. However, there are historical installations that I have admired and imagined from the fractured remains of their documentation, and whose meanings I have appreciated through the insights of others»⁷.

Già De Oliveira, Oxley e Petry, nel volume del 2003, avevano insistito su questo punto: «It might be argued that the photograph (in books, magazines and on the internet) has become a major

⁵ S. ZACCHINI, "Il Grande Cretto di Gibellina: un'esperienza spaziale irrepresentabile?", in *ABATON. Revista de figuración, representación e imágenes de la arquitectura*, n. 1 (in corso di stampa).

⁶ C. ELWES, *Installation and the moving image*, op. cit., p. 5.

⁷ *Ivi*, p. 8.

means of viewing Installation art, and that it has superseded witnessing the actual work in situ. Walter Benjamin and André Malraux wrote extensively about the photograph's power to change our perception of art. The result of this technique of reproduction was a waning of uniqueness. While Installation art, through its temporal nature and reliance on place, does not require uniqueness per se, it nonetheless depends on the viewer's experience. The photography may serve as an aide-mémoire, but it can only offer a view, without transmitting the experience of the work. The display of an installation via a photograph certainly alters its reception as we move from the position of the viewer to that of the reader or browser»⁸. E non è un caso che molti architetti abbiano utilizzato nelle proprie ricerche l'immagine in movimento, concependo l'arte cinematografica come territorio di libertà e luogo delle più sfrenate sperimentazioni⁹.

Una volta terminata la mappatura delle installazioni ambientali presenti in Italia, ho deciso di selezionare alcune importanti opere d'arte ambientale appartenenti alla Collezione Gori per filmarle e renderle protagoniste del video sperimentale intitolato *Running through the Expanded Fields*. In questo modo mi sono cimentato, attraverso un approccio di tipo *learning by doing* (o, meglio, *learning by practicing*), nella messa in pratica dell'idea secondo cui per documentare al meglio le opere di *installation art* ci sia bisogno dell'utilizzo di immagini in movimento.

Questa modalità risulta ormai chiara anche da alcuni importanti esempi in ambito internazionale, come quello dell'Hirshhorn Museum di Washington per la recente mostra dell'artista giapponese Yayoi Kusama. L'esibizione, intitolata "Infinity Mirrors" (23 febbraio – 17 maggio 2017), ha fatto registrare il tutto esaurito anche per il fatto che il museo, pochi giorni dopo l'*opening*, ha pubblicato un particolare video promozionale, realizzato in collaborazione con il New York Times (e caricato sul canale Youtube del quotidiano) in cui le famose *mirror rooms* della Kusama in mostra al museo potevano essere "esplorate" a 360 gradi attraverso un video interattivo. Il ricorso all'immagine in movimento, oltretutto collegata a questa particolare tecnologia sviluppata in collaborazione con Samsung, non ha fatto altro che rendere ancora più immersiva l'esperienza spaziale delle installazioni, pur rimanendo nell'ambito della loro riproduzione digitale. Più recentemente un utilizzo simile dell'immagine in movimento per riprodurre l'arte installativa lo troviamo nella serie di video del progetto "Inside the Biennale in 360°" realizzato da Artsy, *online resource* internazionale per l'arte contemporanea, per il proprio canale Youtube. Nello specifico, vengono riprodotti con video immersivi e interattivi i più interessanti progetti di arte installativa presenti nei Padiglioni Nazionali della rassegna veneziana del 2017.

⁸ N. DE OLIVEIRA, N. OXLEY, M. PETRY, *Installation Art in the New Millennium: The Empire of the Senses*, op. cit., pp. 79-80.

⁹ Cfr. V. TRIONE, *Il cinema degli architetti*, Johan & Levi, Monza, 2014.

2.2 Progetto del video

Progetto per video sperimentale (cortometraggio) di tema storico-artistico nell'ambito di una ricerca di dottorato sull'arte ambientale e l'*installation art* in Italia.

Titolo: *Running through the Expanded Fields*

Da un'idea di Simone Zacchini

Regia: Matteo Alemanno

Performer: Simone Zacchini

Location per le riprese: Collezione Gori, Fattoria di Celle, Santomato (Pistoia)

Giorno di riprese: 31 agosto 2017

a. Titoli di testa

Immagine del “gruppo di Klein” dall'articolo *Sculpture in the expanded field* di Rosalind Krauss.

L'inquadratura del diagramma scorre da sinistra a destra, fermandosi sulla scritta “axiomatic structures”.

Dissolvenza bianco su cui compare il titolo in nero:

RUNNING THROUGH THE EXPANDED FIELDS

b. Figura che corre nell'ambiente

Dettaglio del terreno naturale + dettaglio di piedi (scarpe da corsa dai colori brillanti) che corrono. Le scarpe sono indossate da un performer vestito di nero che sta correndo in uno spazio aperto all'interno della “Fattoria di Celle”: campi lunghi della corsa nella natura, sullo sfondo le colline pistoiesi.

c. Figura ferma: il teatro

Il performer si ferma di fronte all'opera *Spazio teatro Celle: omaggio a Pietro Porcinai* (1992) di Beverly Pepper.



Il performer è fermo davanti alle due colonne che “annunciano” l'anfiteatro naturale che degrada lungo il pendio della collina: soggettiva e speculare contro campo.

Il performer ricomincia a correre scendendo lungo il pendio e senza smettere di correre si infila fra le due forme piramidali che fungono da quinte: totale con musica.

d. Figura che corre nelle installazioni ambientali

Senza mai fermarsi vediamo il performer correre all'interno delle seguenti opere (tutti gli attraversamenti delle opere avvengono con la musica):

Dani Karavan *Linea 1-2-3+4+5* (1982-1999): totale (di spalle corre nel bambù)



George Trakas *Il sentiero dell'amore* (1982): totale (3 inquadrature: scale, sentiero, grotta)



Hera Büyüktaşçıyan *Echo* (2016): totale (2 inquadrature speculari)



Bukichi Inoue *Il mio buco nel cielo* (1985-89): totale (3 inquadrature: entrata nell'opera, scale, uscita dal cubo)



Daniel Buren *La Cabane Éclatée aux 4 Salles* (2005): totale (entrata e uscita) + riprese all'interno



e. Figura ferma: il labirinto

Le immagini del performer in movimento all'interno delle installazioni ambientali sono sempre accompagnate dalla musica, fino all'arrivo nel vicolo cieco con cui si conclude il labirinto di Morris.

Robert Morris *Labirinto* (1982): totale (entrata e uscita) + riprese all'interno



La musica si interrompe di colpo come la corsa del performer.

Il performer ansimante è fermo al centro del labirinto (primo piano e contro campo).

Il performer ricomincia a correre (senza più essere accompagnato dalla musica), esce dal labirinto e arriva alle spalle del recinto di Nagasawa.

f. Figura che cammina: il tempio

Il performer smette di correre e si ferma di fronte alla fontana/entrata dell'opera *Iperurario* (1996) di Hidetoshi Nagasawa



Il performer entra in questo recinto sacro, scavalcando la fontana e non più correndo, ma camminando lentamente, si muove all'interno dell'opera. Il cambiamento dell'atteggiamento corporeo è giustificato dal fatto che il modello di quest'opera più che il “giardino da passeggio” sembra essere quello che in giapponese viene chiamato *karesansui*, letteralmente “giardino secco”, se non fosse per l'elemento dissonante della cascata d'acqua che, infatti, s'interrompe appositamente durante la camminata del performer nel recinto: totale (campo e controcampo) + dettagli (piedi, mani)

Su queste immagini silenziose frase in voce over dal finale del libro *Specie di Spazi* di Georges Perec (p. 93):

«E con questa specie di spazi, irriducibile, immediata e tangibile, la sensazione della concretezza del mondo: qualcosa di chiaro, di più vicino a noi: il mondo, non più come un percorso da rifare senza sosta o come una corsa senza fine, non più come una perenne sfida da accettare senza tregua, non come unico pretesto per una esasperante accumulazione né come illusione d'una conquista, ma come ritrovamento d'un senso, come percezione di una scrittura terrestre, d'una geografia di cui abbiamo dimenticato di essere gli autori».

Sull'ultima frase della voce over il performer si siede a terra all'interno del tempio.

Dissolvenza nero.

g. Titoli di coda

Scritte bianche su fondo nero

I SCHERMATA:

Da un'idea di
Simone Zacchini

Regia
Matteo Alemanno

II SCHERMATA:

Fotografia e Suono in Presa Diretta
Matteo Alemanno

Montaggio
Matteo Alemanno

III SCHERMATA:

Performer
Simone Zacchini

IV SCHERMATA:

Musica
Massimo Gentile
Pass the line [Acid] – Zorrilla Music Records (2016)

La frase finale è tratta dal libro
Specie di Spazi di Georges Perec

V SCHERMATA:

Si ringrazia la
Collezione Gori
(Fattoria di Celle, Santomato - Pistoia)
per l'autorizzazione alle riprese
e la preziosa collaborazione

VI SCHERMATA:

Elenco delle installazioni ambientali della Collezione Gori

(in ordine di apparizione)

1. Beverly Pepper *Spazio teatro Celle: omaggio a Pietro Porcinai* (1992)
2. Dani Karavan *Linea 1-2-3+4+5* (1982-1999)
3. George Trakas *Il sentiero dell'amore* (1982)
4. Hera Büyüktaşçıyan *Echo* (2016)
5. Bukichi Inoue *Il mio buco nel cielo* (1985-89)
6. Daniel Buren *La Cabane Éclatée aux 4 Salles* (2005)
7. Robert Morris *Labirinto* (1982)
8. Hidetoshi Nagasawa *Iperuranio* (1996)

VII SCHERMATA:

Running through the Expanded Fields

2017

2.3 Un esempio di apertura teorica e pratica del campo di ricerca

Il cortometraggio *Running through the Expanded Fields* costituisce, ovviamente, anche un piccolo approfondimento di carattere filosofico-estetico su queste opere artistico-architettoniche.

L'idea di base era quella di vedere le installazioni ambientali praticabili riprodotte dal loro interno mentre il corpo di un performer le attraversava, tenendo a mente le parole di Marina Abramović sull'utilità del video per la performance: «I video sono il documento più immediato di una performance, dato che catturano l'energia di un'opera molto meglio della fotografia»¹⁰. La stessa cosa si potrebbe dire per le installazioni ambientali e per lo spazio architettonico, come vediamo nel protagonista del film *Il ventre dell'architetto* (1986) di Peter Greenaway, che connette il suo corpo allo spazio edificato secondo un meccanismo che aveva già spiegato Henri Lefebvre: i corpi producono spazio e si producono in forma architettonica¹¹. Questa particolare attenzione al concetto di spazio attraversa tutto il Novecento, come dimostra il lavoro storiografico di Bruno Zevi, il quale

¹⁰ M. ABRAMOVIĆ, *Walk Through Walls. A Memoir* (2016), trad. it. *Attraversare i muri. Un'autobiografia*, Bompiani, Milano, 2016, p. 258.

¹¹ Cfr. H. LEFEBVRE, *La Production de l'espace* (1974), trad. it. *La produzione dello spazio*, PGreco, Milano, 2018.

nel capitolo “Lo spazio, protagonista dell'architettura” del suo *Saper vedere l'architettura* (1948), già sottolineava che, sebbene la storia dell'architettura è anzitutto la storia delle concezioni spaziali, «la mancanza di una soddisfacente storia dell'architettura deriva dalla disabitudine della maggioranza degli uomini di intendere lo spazio»¹². Ma questa enfasi sulle preoccupazioni spaziali si può far risalire ancora più indietro, alle posizioni teoriche di August Schmarsow, il quale intendendo l'architettura come un corpo esterno con il quale l'io (in quanto corpo) entra in relazione, aveva capito che questa relazione andava al di là della semplice percezione ottica: il corpo fa esperienza dello spazio percorrendolo e lo comprende secondo gli assi che lo strutturano¹³.

Da questo spunto iniziale, ho cominciato a immaginare quale tipo di interazione potesse avere questo corpo con le opere e ho deciso che quella interazione sarebbe stata la corsa. Una corsa armoniosa che col passare degli attraversamenti nelle opere si facesse sempre più pesante, quasi a configurare una metafora della ricerca di dottorato, in cui se non c'è un momento di pausa dall'affanno dello studio si rischia di non focalizzare più l'argomento, di non trovarvi più soddisfazione. Non a caso, il punto di svolta del video è proprio all'interno di un labirinto, nel suo punto centrale: un vicolo cieco in cui la corsa del performer si arresta per la seconda volta. Da qui percepiamo nel corpo del performer un cambiamento molto più profondo rispetto a quello successivo alla sua prima fermata in apertura di video: egli, pur ricominciando a correre, ha qualcosa che si agita nella sua mente, l'approccio ludico a questi spazi così particolari, configurato dalla corsa iniziale, lascia spazio allo straniamento. E, infatti, di fronte all'opera successiva la corsa si arresta nuovamente trasformandosi in una lenta camminata (un “solvitur ambulando”¹⁴ ma, anche, un “camminare come pratica estetica”¹⁵) in cui il performer passa dall'affanno alla comprensione. Il corpo del performer si ammorbidisce, i suoi gesti si fanno pacati e la posizione seduta che assume nel finale è quella di un pensatore che, al riparo nel suo tempio, può finalmente dare sfogo alla sua riflessione sugli spazi che ha attraversato.

Avendo a disposizione le straordinarie installazioni della Collezione Gori, ho potuto “giocare” con loro, dando, anche visivamente, l'idea di un aumento della complessità delle opere, in parallelo con l'aumento della consapevolezza del corpo del performer di stare attraversando spazi dalle caratteristiche particolari. Dal bianco della prima inquadratura al nero dell'ultima c'è un passaggio che porta all'equilibrio fra Yin e Yang, in un'evoluzione proporzionale dal chiaro all'oscuro, dalla

¹² B. ZEVI, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Einaudi, Torino, 1948, p. 21.

¹³ Cfr. J. GULLBERG, “Voids and bodies: August Schmarsow, Bruno Zevi and space as a historiographical theme”, in *Journal of Art Historiography*, Number 14, June 2016.

¹⁴ La frase è attribuita a Diogene di Sinope, detto “il cinico” (412 a.C.- 323 a.C) che con due semplici parole confutò i paradossi di Zenone di Elea, discepolo di Parmenide, tesi a dimostrare l'impossibilità del moto, nonostante le apparenze della vita quotidiana.

¹⁵ Cfr. F. CARERI, *Walkscapes*, op. cit.

geometria di uno schema a priori a una relazione con le opere che si fa più complessa, meno schematizzabile. Questo aumento di complessità si sviluppa attraverso altre trasformazioni: si passa dalla natura all'arte, dal correre al camminare, dalla musica al silenzio. Tutti questi cambiamenti trovano sfogo nel finale del video dove le parole in voce over di Georges Perec accompagnano i movimenti, finalmente lenti, del performer.

Per questa idea della fruizione lenta delle opere rimando alle riflessioni di Arden Reed raccolte nel volume *Slow Art. The Experience of Looking, Sacred Images to James Turrell*¹⁶. Reed parte dalla considerazione che negli Stati Uniti un visitatore di un museo o di una galleria passa, in media, tra i sei e i dieci secondi davanti a un'opera d'arte e si chiede: come possiamo estendere l'attenzione nella nostra cultura della distrazione? Innanzitutto, analizzando quelle opere, come le installazioni, che possono essere considerate modelli di *slow art* poiché hanno impostato modi di guardare differenti, attraverso l'incontro di vari media. Ci sono opere, sia del passato che contemporanee, che per loro stessa natura sono percepite come “slow” (fra le installazioni si citano artisti come James Turrell e Richard Serra). Per Reed queste opere formano un nuovo e distinto “campo estetico” che vede emergere nella percezione dell'arte da parte dello spettatore l'esperienza della decelerazione. Ma la definizione *slow art* è qualcosa che va oltre la semplice catalogazione di oggetti: l'arte lenta è partecipativa, è un'esperienza soggettiva, un modo di osservare, una sorta di *feeling* che si instaura tra l'osservatore e l'opera esperita che, in questo intimo momento di esperienza estetica, viene resa viva dal suo fruitore. Una forma di contemplazione molto simile a quella che contraddistingue il fedele nel momento della preghiera, ma all'interno di un fenomeno prettamente moderno e inesistente in passato perché, nei secoli addietro, la vita era già di per sé “slow”. Invece, il capitalismo e l'urbanizzazione hanno accelerato il ritmo della civiltà, portando all'emergere di queste “formule di lentezza” che sono necessarie e, come afferma Reed, addirittura consolanti.

Anche solo attraverso le scelte estetiche che si susseguono nel dipanarsi delle immagini del video e il testo in voce over che ho deciso di utilizzare per la sua chiusura, l'analisi storico-critica sembra allargarsi inevitabilmente anche alla dimensione psicologica e socio-antropologica poiché questo tipo di installazioni, ibridando arte e architettura, riconfigurano il concetto di “spazio architettonico” non solo da un punto di vista materiale.

L'idea di poter allargare il campo (o meglio, i campi) d'azione anche ad altre discipline deriva proprio dalla natura ibrida di queste opere d'arte e, nel video, abbiamo deciso di fornirne un esempio chiaro mischiando all'arte e all'architettura i linguaggi del cinema, della performance, della filosofia e della letteratura.

¹⁶ A. REED, *Slow Art. The Experience of Looking, Sacred Images to James Turrell*, University of California Press, Oakland, 2017.

3. Conclusioni aperte

Questo allargamento di campo rimanda direttamente alla conclusione (aperta) che ho scelto di dare alla mia tesi. Le mie ricerche, da un punto di vista strettamente disciplinare, hanno colmato alcune lacune storiografiche, hanno fatto chiarezza su alcuni punti fondamentali e hanno messo ordine in un panorama variegato come quello dell'installazione ambientale attuale. Ma cosa “farsene” dei risultati qui raggiunti nell'ambito strettamente storico-artistico?

L'ordine storiografico all'interno di un impianto critico chiuso in sé non può bastare, come spiega la Detheridge: «Oggi, ogni teorizzazione estetica deve essere interdisciplinare, e tenere conto dell'abbattimento dei limiti spaziali, sensoriali e processuali dell'esperienza artistica. Se gli artisti scelgono di operare ai confini, attraversando discipline e territori specifici come arte, architettura e paesaggio, spesso è per portare alla luce contraddizioni e problematiche tipiche di quelle visioni specialistiche»¹⁷. C'è bisogno di una pratica di ricerca che si apra ad altri territori rispetto ai quali possa misurarsi e ri-semantizzarsi: un'erudizione che, pur avendo un suo fondamento scientifico, non rimane chiusa in sé stessa ma tenta d'incontrare la sfera dell'effettualità. Mario Perniola a proposito dell'“avventura situazionista” diceva che è essenziale il processo attraverso cui il sapere si trasforma in un potere: non basta apprendere, bisogna saper apprendere. Questo tipo di pratica sfida costantemente i confini linguistici, così come fa l'opera d'arte installativa.

Il video, ma forse tutta la tesi, va intesa come una *flânerie* nella quale si sono combinati registri e codici, secondo un obiettivo metodologico simile a quello che si pone Vincenzo Trione all'inizio del suo *Effetto città*: «Non suggerire un indistinto e inseparabile flusso mediale, ma salvaguardare la specificità delle varie discipline e, insieme, “metterle in moto”; condurle al di là dei loro recinti protettivi; renderle “mutanti”; rifigurarle, ricollocarle; aprirle al dialogo con altre discipline; spingerle verso territori ancora inesplorati»¹⁸.

Se nel cinema è facile incontrare del meta-cinema, poiché il linguaggio cinematografico possiede delle intrinseche capacità riflessive (vedi *Histoire(s) du cinéma* di Jean-Luc Godard, 1988-1998), più difficile è mettere in pratica forme simili di storia critica per le altre arti. Come spiega Anthony O. Scott, parlando del critico come artista (e viceversa): «È difficile che la critica musicale venga

¹⁷ A. DETHERIDGE, *Scultori della speranza*, op. cit., p. 89.

¹⁸ V. TRIONE, *Effetto città. Arte Cinema Modernità*, Bompiani, Milano, 2014, p. 25. Questo gigantesco volume, pur non occupandosi di installazioni ambientali, offre alcuni interessanti strumenti teorici per la lettura di questo tipo di opere, come nel capitolo “L'arte di vedere lo spazio (in dieci parole)”. Le parole in questione sono: ricognizione, adesione, riscrittura, stilizzazione, riconfigurazione, spostamento, conservazione, spaesamento, disorientamento (parziale), non-visibile.

incisa su un disco, o che la critica d'arte si possa praticare attraverso colori e pennelli. Ma è per l'appunto in quelle forme artistiche che l'epico collage di Godard – un contrappunto di immagini prese in prestito e narrazione meditativa – trova i suoi più forti precursori. Il canone dell'alta letteratura, delle belle arti e della musica classica è fatto di un lungo colloquio tra epoche, stili e paesi, un colloquio a volte implicito, ma che è sempre presente»¹⁹.

Senza arrivare al paradosso di dire che una maniera corretta di fare critica è non farla per evitare un'ossessiva ricerca del significato che impoverisce l'opera, possiamo ricordare le parole di Susan Sontag in *Contro l'interpretazione* per cui: «Capire è interpretare, e interpretare è esporre in termini diversi il fenomeno, più esattamente trovargli un equivalente»²⁰.

Per far ciò ci sarebbe bisogno di una conclusione aperta di carattere filosofico su queste opere artistico-architettoniche che avrebbe come scopo quello di fornire alcune griglie concettuali in cui collocare gli studi storico-artistici, qui condotti attraverso ricostruzioni generali e repertori specifici, e aprirli a nuove possibilità di lettura da sviluppare in futuro. Infatti, come spiega ancora la Sontag: «Il nostro compito non è quello di trovare in un'opera d'arte la quantità massima di contenuto, e ancor meno di spremere più contenuto di quello che già c'è. Il nostro compito è di sfrondare il contenuto in modo da poter vedere ciò che veramente ci interessa»²¹.

Una ricerca del genere, pur partendo dal dato tipologico e oggettuale e dalla dimensione storico-critica, si allarga inevitabilmente verso possibili letture architettoniche, paesaggistiche e geografiche, ma anche psicologiche e socio-antropologiche. Un esempio è dato dal fatto che, pur nelle loro grandi differenze, tutte le opere di questi artisti-architetti sono accomunate dalla messa in pratica di una componente ludica che, al tempo stesso, porta con sé un effetto perturbante/straniante sull'esperienza del pubblico. All'interno di questi spazi architettonici che però, paradossalmente, non devono assolvere funzioni d'uso, lo spettatore ha l'opportunità di una fruizione non convenzionale dello spazio dell'opera d'arte: «Oltre ad amalgamare più media e tecniche, grazie alla costruzione e alla riproduzione di ambienti reali, esse [le installazioni] riescono anche a mutuare da ambiti extraartistici linguaggi, convenzioni e forme culturali»²².

Se, come spiega Gianpaola Spirito, l'attuale crisi economica ha portato a «un progressivo impoverimento materiale e culturale che si ripercuote anche sull'assetto dei paesaggi e degli spazi urbani»²³, l'installazione ambientale, pur nel suo piccolo, può fornire uno spunto per una possibilità operativa e strategica di progetto architettonico che rappresenti finalmente lo spazio di relazione tra

¹⁹ A. O. SCOTT, *Better Living Through Criticism* (2016), trad. it. *Elogio della critica. Imparare a comprendere l'arte, riconoscere la bellezza e sopravvivere al mondo contemporaneo*, Il Saggiatore, Milano, 2017, pp. 32-33.

²⁰ S. SONTAG, *Against Interpretation* (1966), trad. it. *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano, 1998, p. 26.

²¹ *Ivi*, p. 36.

²² B. FERRIANI, M. PUGLIESE, *Monumenti temporanei*, op. cit., p. 11.

²³ G. SPIRITO, *In-between places. Forme dello spazio relazionale dagli anni Sessanta a oggi*, op. cit., p. 7.

gli individui e di connessione tra gli elementi del progetto stesso. Giocando a espandere ancor di più l'“expanded field”, aprendolo verso altri “expanded fields”, è possibile trasformare lo stesso limite costituito dalla natura concreta delle installazioni artistico-architettoniche in «un *limen*, una soglia, un transito: un luogo di passaggio e di maree, emblema di uno s-focamento non solo fisico ma anche metaforico, proprio di un pensiero architettonico che, nella perdita delle “grandi narrazioni” rifugge la chiusura e l'autoreferenzialità, per porsi piuttosto come esercizio di uno sguardo attento alle differenze e alle fragilità del mondo e delle nostre rappresentazioni»²⁴. Fino a sfidare quei limiti naturali, storici e mentali che condizionano materialmente la nostra conoscenza del mondo, come spiega l'architetto Piero Zanini: «È dalla ricostruzione del nostro rapporto con lo spazio che ci circonda, e soprattutto dalla sua frequentazione, dalla pratica dei suoi margini, fino a farli diventare parte di noi e dei nostri sensi, che diventa possibile partire per limitare, confinare, almeno una parte della violenza che i confini e le frontiere sembrano catalizzare, e del potere che rappresentano»²⁵.

²⁴ P. GREGORY, *Teorie di architettura contemporanea*, op. cit., pp. 253-254.

²⁵ P. ZANINI, *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Bruno Mondadori, Milano, 2000, p. 24.

BIBLIOGRAFIA

3. *Biennale internazionale della giovane pittura. Gennaio 70: comportamenti progetti mediazioni* [catalogo della mostra], Edizioni Alfa, Bologna, 1970
10. *Quadriennale Nazionale d'Arte. La ricerca estetica dal 1960 al 1970* [catalogo della mostra], De Luca, Roma, 1973
12. *Convegno Internazionale di artisti, critici e studiosi d'arte* [atti del Convegno internazionale: Verucchio, Rimini, settembre 1963], Gattei, Rimini, 1963
- 36a *Biennale di Venezia. Esposizione Internazionale d'arte* [catalogo della mostra], Edizioni "La Biennale di Venezia", Venezia, 1972
- A proposito del Mulino Stucky* [catalogo della mostra], Alfieri, Venezia, 1975
- Anselm Kiefer: i sette palazzi celesti. Hangar Bicocca* [catalogo della mostra], Editions du Regard, Paris, 2004
- Arch and Art: la città dell'uomo* (allegato a *Domus*, n. 1001, aprile 2016), Editoriale Domus, Milano, 2016
- Art in process: the visual development of a structure* [catalogo della mostra], Finch College Museum of Art, New York, 1966
- Arte Ambientale. La Collezione Gori nella Fattoria di Celle*, Umberto Allemandi & C., Torino, 1993
- Arte ambientale. Quattro progetti per il territorio pistoiese: Quarrata, Serravalle Pistoiese, Monsummano Terme, Pistoia*, TRA ART, Firenze, 2006
- Arte Ambiente. Giornate del Quartiere di Porta Venezia* [catalogo della manifestazione], Brescia, 1976
- Arte povera più Azioni povere* [catalogo della mostra], Rumma, Salerno, 1969
- B76. *La Biennale di Venezia. Settore arti visive e architettura. Catalogo generale. Ambiente Partecipazione Strutture culturali* [catalogo della mostra], Edizioni "La Biennale di Venezia", Venezia, 1976 (2 voll.)
- Bioma: pensieri, creazioni e progetti per un parco d'arte vivente*, ACPAV, Torino, 2005
- Campo del sole: un'architettura di sculture*, Mazzotta, Milano, 1990
- Chambres d'amis* [catalogo della mostra], Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, 1986
- Contemporanea* [catalogo della mostra], Centro Di, Firenze, 1973
- Cronache della nuova Biennale. 1974-1978*, Electa, Milano, 1978
- Destination Art. 500 Artworks Worth the Trip*, Phaidon, London, 2018

Dylaby: Dynamisch labyrint [catalogo della mostra], Stedelijk Museum, Amsterdam, 1962

ELAN: European Landart Network, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2015

“Enzo Paci. Architettura e filosofia”, *aut aut*, n. 333, 2007

Festival dei due mondi. Spoleto 1962 [programma della manifestazione], Panetto & Petrelli, Spoleto (PG), 1962

“Flash. Un paese + l'avanguardia artistica”, in *Domus*, n. 468, novembre 1968, p. 48

Fuoco Immagine Acqua Terra [catalogo della mostra], L'Attico, Roma, 1967

Gubbio '76. Biennale della ceramica, metalli, legno, tessuti e altri materiali [catalogo della mostra], Gubbio, 1976

“Il ruolo dell'operatore visivo”, *Spazioarte. Periodico di analisi e studio sulle comunicazioni visive*, n. 8, 1977

Installation Art Now, Gingko Press, Berkeley, 2014

Internazionale Situazionista 1958-69, Nautilus, Torino, 1994

La Biennale di Venezia. Le esposizioni internazionali d'arte, 1895-1995: Artisti, Mostre, Partecipazioni Nazionali, Premi, Electa, Milano, 1996

La guida al Parco di Pinocchio, Giunti, Firenze, 2000

Lo spazio dell'immagine [catalogo della mostra], Alfieri, Venezia, 1967

Museo Parco Santa Barbara, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ), 1996

Olafur Eliasson: la memoria del colore e altre ombre informali, Postmedia, Milano, 2007

Oltre l'Informale. IV Biennale Internazionale d'Arte di San Marino [catalogo della mostra], San Marino, 1963

“On installation”, *Oxford Art Journal*, vol. 24, issue 2, 2001

Opus International, n. 16, mars 1970

OVERS!ZE The Mega Art & Installations, Vict:onary, Hong Kong, 2013

Parco della scultura in architettura, ARCH+ART, San Donà di Piave (VE), 2003

Parco Sculture del Chianti, Edizioni Parco Sculture del Chianti, Siena, 2015

Potlatch. Bollettino dell'Internazionale Lettrista 1954-57, Nautilus, Torino, 1999

Primary structures: younger American and British sculptors [catalogo della mostra], The Jewish Museum, New York, 1966

Rassegna d'arte contemporanea. Nuovi materiali, nuove tecniche [catalogo della mostra], Cremona Nuova, Cremona, 1969

Sentiero d'arte '94. Primi luoghi per un parco ad arte, Silla grafica, Bologna, 1994

Sculture di luce. Le “Luci d'artista” a Torino, Umberto Allemandi & C., Torino, 2005

Teatro delle mostre [catalogo della manifestazione], Lerici, Roma, 1968

- Thomas Hirschhorn: Establishing a Critical Corpus* [catalogo della mostra], JPR/Ringer, Zurich, 2011
- Tredicesima Triennale di Milano. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, [catalogo della mostra], Milano, 1964
- Trigon 67. Ambiente/environment Italia – Jugoslavia – Osterreich* [catalogo della mostra], Grazer Druckerei, Graz, 1967
- Ulassai: da “Legarsi alla montagna” alla “Stazione dell'Arte”*, AD, Cagliari, 2006
- Utopia Post-Utopia: Configurations of Nature and Culture in Recent Sculpture and Photography* [catalogo della mostra], The MIT Press, Cambridge (Mass.)-London, 1988
- Vancouver 76: Habitat Italia. Conferenza delle Nazioni Unite sugli insediamenti umani*, Edigraf, Roma, 1976
- Vitamin 3-D: new perspectives in sculpture and installation*, Phaidon, London-New York, 2009
- Z. A. T. Zone Artistiche Temporanee. Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate XXI / XXII Edizione* [catalogo della mostra], Nomos Edizioni, Busto Arsizio (VA), 2004
- M. ABRAMOVIĆ, *Walk Through Walls. A Memoir* (2016), trad. it. *Attraversare i muri. Un'autobiografia*, Bompiani, Milano, 2016
- G. M. ACCAME, G. DI MILIA (a cura di), *Pietro Consagra. Scultura e architettura* [catalogo della mostra], Mazzotta, Milano, 1996
- V. ACCONCI *et al.*, *Vito Hannibal Acconci Studio* [catalogo della mostra], Actar, Barcelona, 2005
- A. ACOCELLA, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Fondazione Passarè-Quodlibet, Milano-Macerata, 2016
- A. ACOCELLA, *Ripensare lo spazio espositivo. Il caso di Ambiente/Arte, Biennale di Venezia, 1976*, in F. CASTELLANI, E. CHARANS (a cura di), *Crocevia Biennale*, Scalpendi, Milano, 2017, pp. 257-267
- A. ALBERGANTI, *De l'art de l'installation. La spatialité immersive*, L'Harmattan, Paris, 2013
- F. ALINOVİ, R. BARILLI (a cura di), *Pittura-Ambiente* [catalogo della mostra], Arti Grafiche Cordani, Milano, 1979
- D. ANFAM (a cura di), *Anish Kapoor*, Phaidon, London-New York, 2009
- ARCHIZOOM, “No-Stop City. Residential Parkings, Climatic Universal Systems”, in *Domus*, n. 496, marzo 1971
- G. C. ARGAN, U. APOLLONIO, P. RESTANY (a cura di), *XII Premio Lissone* [catalogo della mostra], Lissone, 1961
- M. AUGÉ, *Non-lieux* (1992), trad. it. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Eléuthera, Milano, 2009

- M. BACCARIA (a cura di), *Gilberto Zorio* [catalogo della mostra], Skira, Milano, 2017
- C. BALDACCI, C. RICCI (a cura di), *Quando è scultura*, et al., Milano, 2010
- G. BALLO (a cura di), *Sant'Elia e l'ambiente futurista* [catalogo della mostra], Mazzotta, Milano, 1989
- M. BANDINI, *L'estetico e il politico. Da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948/1957*, costa & nolan, Ancona-Milano, 1999
- M. BANDINI, *1972. Arte Povera a Torino*, Umberto Allemandi & C., Torino, 2002
- A. BARBARA, *Storie di architettura attraverso i sensi*, Postmedia, Milano, 2011
- A. BARBARA, *Sensi, tempo e architettura. Spazi possibili per umani e non*, Postmedia, Milano, 2012
- L. M. BARBERO (a cura di), *Il Fronte Nuovo delle Arti. L'arte italiana attraverso le avanguardie del secondo dopoguerra*, Fondazione Cassa di Risparmio di Calabria e di Lucania, Cosenza, 1999
- L. M. BARBERO (a cura di), *Gino Marotta* [catalogo della mostra], Christian Maretti, Cesena, 2009
- L. M. BARBERO (a cura di), *Carla Accardi: segno e trasparenza* [catalogo della mostra], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2011
- L. M. BARBERO (a cura di), *Paolo Scheggi. Catalogue raisonné*, Skira, Milano, 2016
- L. M. BARBERO, A. BONITO OLIVA, G. LONARDI BUONTEMPO, *Enzo Cucchi. Costume interiore* [catalogo della mostra], Incontri Internazionali d'Arte/Macro, Roma, 2010
- L. M. BARBERO, F. POLA (a cura di), *A Roma, la nostra era avanguardia* [catalogo della mostra], Electa, Milano, 2010
- L. M. BARBERO, F. POLA (a cura di), *"L'Attico" di Fabio Sargentini 1966 – 1978* [catalogo della mostra], Electa, Milano, 2010
- R. BARILLI (a cura di), *Franco Vaccari. Opere: 1966-1986* [catalogo della mostra], Coptip, Modena, 1987
- R. BARILLI (a cura di), *Lungo il Parco del Bidente: progetti e installazioni 1993-2016 nel Parco Sculture di Santa Sofia*, Gangemi, Roma, 2017
- R. BARILLI, G. BATTCKOCK, P. RESTANY, "B76. La Biennale di Venezia", in *Domus*, n. 564, novembre 1976, pp. 1-19
- E. BARLOW ROGERS, *Landscape Design: A Cultural and Architectural History*, Harry N. Abrams, New York, 2001
- G. BARTOLUCCI (a cura di), *L'Effimero Teatrale. Parco centrale. Meraviglioso urbano*, Casa Usher, Firenze, 1981

- A. BARZEL (a cura di), *Spazi '88. Installazioni* [catalogo della mostra], Centro Di-Electa, Firenze-Milano, 1988
- C. BASUALDO (a cura di), *Michelangelo Pistoletto. Da uno a molti 1956-1974* [catalogo della mostra], Electa, Milano, 2011
- J. BEARDSLEY, *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*, Abbeville, New York, 1984
- L. BEATRICE, B. BUSCAROLI, E. CRISPOLTI (a cura di), *Omaggio a Pietro Cascella* [catalogo della mostra], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2009
- E. BECK (a cura di), *Brancusi's Endless Column ensemble. Târgu Jiu, Romania*, Scala, London, 2007
- H. BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte?* (1983), trad. it. *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Einaudi, Torino, 1990
- N. BENEZRA, K. HALBREICH, J. SIMON (a cura di), *Bruce Nauman: Exhibition Catalogue and Catalogue Raisonné* [catalogo della mostra], Walker Art Center, Minneapolis, 1994
- A. BENJAMIN (a cura di), *Installation Art*, Academy Editions, London, 1993
- F. BENZI, *Giacomo Balla. Genio futurista*, Electa, Milano, 2007
- I. BERNARDI, *Teatro delle Mostre. Roma, maggio 1968*, Scalpendi, Milano, 2014
- A. BERTAGNA (a cura di), *Paesaggi fatti ad arte*, Quodlibet, Macerata, 2010
- G. BERTOLINO, *I situazionisti*, in F. POLI (a cura di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Electa, Milano, 2011, pp. 36-45
- G. BERTOLINO, F. COMISSO, M. T. ROBERTO (a cura di), *Pinot Gallizio. Il laboratorio della scrittura*, Charta, Milano, 2005
- S. BIANCHINI, E. VERHAGEN (a cura di), *Practicable. From Participation to Interaction in Contemporary Art*, The MIT Press, Cambridge (MA), 2016
- D. BIGI, "La scultura all'aperto", in *Arte e critica*, n. 15-16, 1998
- M. BIGNARDI, *Marco Pellizzola: Il Giardino del Gigante*, Skira, Milano, 2006
- B. BINI, L. MAMPRIN, L. PERISSINOTTO, *Fabbrica quartiere teatro: Otello a Marghera, Gruppo Permanente di lavoro per i rapporti con la scuola*, Edizioni "La Biennale di Venezia", Venezia, 1975
- M. BIRAGHI, G. DAMIANI (a cura di), *Le parole dell'architettura. Un'antologia di testi teorici e critici: 1945-2000*, Einaudi, Torino, 2009
- V. BIROLI (a cura di), *Manifesti del futurismo*, Abscondita, Milano, 2008
- C. BIRROZZI, M. PUGLIESE (a cura di), *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, Bruno Mondadori, Milano, 2007

- C. BISHOP, *Installation Art: A Critical History*, Tate Publishing, London, 2005
- C. BISHOP, *Artificial hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012), trad. it. *Inferni artificiali. La politica della spettacolarità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella, Bologna, 2015
- A. BOATTO, F. MENNA (a cura di), *L'impatto percettivo* [catalogo della mostra], Morara, Roma, 1967
- R. BOCCHI, *Progettare lo spazio e il movimento. Scritti scelti di arte, architettura e paesaggio*, Gangemi, Roma, 2009
- F. BONAMI (a cura di), *Enel contemporanea 2010: Bik Van der Pol, Are you really sure that a floor can't also be a ceiling?* [catalogo della mostra], Milano, Accapiù, 2011
- F. BONAMI (a cura di), *Enel contemporanea 2011: Carsten Höller, Double Carousel with Zöllner Stripes* [catalogo della mostra], Milano, Accapiù, 2012
- F. BONAMI (a cura di), *Enel contemporanea 2012: Big Bambù* [catalogo della mostra], Milano, Accapiù, 2012
- A. BONITO OLIVA (a cura di), *Amore mio* [catalogo della mostra], Centro Di, Firenze, 1970
- A. BONITO OLIVA (a cura di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70* [catalogo della mostra], Centro Di, Firenze, 1970
- A. BONITO OLIVA, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, Centro Di, Firenze, 1971 (nuova edizione: Le Lettere, Firenze, 2009)
- A. BONITO OLIVA (a cura di), *7. Biennale di Parigi: Italia* [catalogo della mostra], Centro Di, Firenze, 1971
- A. BONITO OLIVA, *Arte e sistema dell'arte. Opera, pubblico, critica, mercato*, De Domizio, Pescara, 1975
- A. BONITO OLIVA (a cura di), *Stanze e Segreti* [catalogo della mostra], Skira, Ginevra-Milano, 2000
- A. BONITO OLIVA (a cura di), *Le Opere e i Giorni 2002-2004*, Skira, Milano, 2006
- A. BONITO OLIVA (a cura di), *Fresco Bosco 2006/2008*, Prearo, Milano, 2010
- A. BONITO OLIVA (a cura di), *Tra arte e architettura: Piero Sartogo e gli artisti 1968-1978* [catalogo della mostra], Umberto Allemandi & C., Torino, 2014
- S. BONNEMAISON, R. EISENBACH (a cura di), *Installations by Architects. Experiments in Building and Design*, Princeton Architectural Press, New York, 2009
- G. BONOMI (a cura di), *Storia delle Biennali di Gubbio e Museo di Scultura Contemporanea*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2006
- S. BORDINI (a cura di), *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*,

- Carocci, Roma, 2007
- N. BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle* (1998), trad. it. *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano, 2010
- N. BOURRIAUD, *Postproduction* (2002), trad. it. *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia, Milano, 2004
- G. BRAND, *Mondo, io e tempo nei manoscritti inediti di Husserl*, Valentino Bompiani, Milano, 1960
- B. BRECHT, *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik* (1957), trad. it. *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino, 2001
- G. BRIGANTI, L. LAUREATI, *Affinità. Cinque artisti a San Gimignano*, S.P.E.S., Firenze, 1994
- G. BRUNO, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano, 2006 (nuova edizione: Johan & Levi, Monza, 2015)
- G. BRUNO, *Pubbliche intimità. Architettura e arti visive*, Bruno Mondadori, Milano, 2009
- A. BRUCIATI (a cura di), *Soft cell. Dinamiche nello spazio in Italia* [catalogo della mostra], Damiani, Bologna, 2008
- P. BRUGELLIS, G. PETTENA, A. SALVADORI (a cura di), *Utopie Radicali. Archizoom, Remo Buti, 9999, Gianni Pettena, Superstudio, UFO, Ziggurat* [catalogo della mostra], Quodlibet, Macerata, 2017
- M. BRUSATIN (a cura di), *Venezia e lo spazio scenico* [catalogo della mostra], Edizioni "La Biennale di Venezia", Venezia, 1979
- M. L. BUFFATO, "La Marrana a Montemarcello: percorso per un museo d'arte ambientale", in *Architettura del paesaggio*, n. 4, 2000, pp. 60-63
- F. BUONGIORNO, V. COSTA, R. LANFREDINI (a cura di), *La fenomenologia in Italia: autori, scuole, tradizioni*, Inschibboleth, Roma, 2018
- D. BUREN, "Notes on Work and Installation, 1967-75", in *Studio International*, vol. 190, n. 997, September/October 1975, pp. 124-129
- P. BÜRGER, *Theorie der Avantgarde* (1974), trad. it. *Teoria dell'avanguardia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1990
- M. CALVESI, R. SILIGATO (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura* [catalogo della mostra], Carte Segrete, Roma, 1990
- M. CALVESI, C. TERENCEZI (a cura di), *Mario Ceroli* [catalogo della mostra], Giunti, Firenze, 2007
- P. CAMPIGLIO, *Fontana*, Giunti, Firenze, 2008
- L. CANELLA, *Mario Nanni. Dagli anni Quaranta al Duemila*, Pendragon, Bologna, 2008
- G. CANNILLA, F. DI CASTRO (a cura di), *Luca M. Patella. Indicazioni per una Ontologica*

- [catalogo della mostra], Jandi Sapi Editori, Milano-Roma, 1993
- A. CAPACCIO, F. CAPRICCIOLI (a cura di), *Ettore Innocente* [catalogo della mostra], Atlante Ragionato di Arte Italiana, Perugia, 2002
- L. CAMEL (a cura di), *M.A.C. Movimento Arte Concreta 1948-1958* [catalogo della mostra], Electa, Milano, 1984, (2 voll.)
- L. CAMEL, P. FERRI (a cura di), *Gruppo Uno 1962-1967. Gastone Biggi, Nicola Carrino, Nato Frascà, Achille Pace, Pasquale Santoro, Giuseppe Uncini* [catalogo della mostra], Joyce & Co., Roma, 1998
- L. CAMEL, U. MULAS, B. MUNARI (a cura di), *Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana* [catalogo della manifestazione], Cesare Nani, Como, 1969
- G. CARANDENTE, *Teodelapio. Alexander Calder*, Charta, Milano, 1996
- F. CARERI, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino, 2006
- S. CARGIOLI, *Sensi che vedono. Introduzione all'arte della videoinstallazione*, Nistri-Lischi, Pisa, 2002
- R. CASAMONTI, F. PICCOLBONI (a cura di), *Dadamaino* [catalogo della mostra], Forma, Firenze, 2014
- P. G. CASTAGNOLI, D. ECCHER (a cura di), *Marisa Merz* [catalogo della mostra], hopefulmonster, Torino, 1998
- P. G. CASTAGNOLI, R. PASSONI, M. PISTOLETTO (a cura di) *Michelangelo Pistoletto. Io sono l'altro* [catalogo della mostra], Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, 2000
- B. CATALANI, "Il giardino dei suoni di Paul Fuchs", in *Architetture Grosseto*, n. 1, 2007, pp. 56-59
- S. CATENACCI, *L'ambiente come sociale alla Biennale di Venezia 1976*, in M. NICOLACI, M. PICCIONI, L. RICCARDI (a cura di), *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza*, Campisano, Roma, 2015, pp. 317-324
- S. CATENACCI, *Dalla distruzione dell'oggetto all'"ambiente come sociale". Esperienze in Italia tra arte, architettura e progettazione culturale, 1969-1978*, Tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'Arte (XXVII ciclo). Relatore Prof.ssa Carla Subrizi. Università Sapienza, Roma. Anno accademico 2015/2016
- S. CATENACCI, E. DROVANDINI, *Un esperimento di rifondazione co-operativa: Operazione Roma Eterna, 1974-1976*, in C. CASERO, E. DI RADDÒ, F. GALLO (a cura di), *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, Postmedia, Milano, 2017, pp. 277-286
- S. CATENACCI, J. GALIMBERTI, *Deschooling, Manual Labour, and Emancipation: The*

- Architecture and Design of Global Tools, 1973-1975*, in M. A. BROWN, M. MILLAR FISHER (a cura di), *Collaboration and its (Dis)Contents: Art, Architecture, and Photography since 1950*, The Courtauld Institute of Art, London, 2017, pp. 99-121
- I. CAVARERO, “Il Deposito D'Arte Presente a Torino”, in *Quaderni di Scultura Contemporanea*, n. 9, 2010, pp. 55-66
- F. CAVALLUCCI (a cura di), *XIV Biennale Internazionale di Scultura di Carrara. Post monument* [catalogo della mostra], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2010
- P. CAVELLINI (a cura di), *Viaggio nella raccolta dei Campiani*, Nuovi strumenti, Brescia, 1995
- G. CELANT, “Arte Povera. Appunti per una guerriglia”, in *Flash Art*, n. 5, novembre-dicembre 1967, p. 4
- G. CELANT, “Arte turistica”, in *Casabella*, n. 342, novembre 1969, pp. 7-8
- G. CELANT (a cura di), *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art* [catalogo della mostra], Galleria civica d'arte moderna, Torino, 1970
- G. CELANT, *Radical Architecture*, in E. AMBASZ (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design* [catalogo della mostra], The Museum of Modern Art-Centro Di, New York-Firenze, 1972, pp. 380-387
- G. CELANT (a cura di), *Piero Manzoni. Catalogo generale*, Prearo, Milano, 1975
- G. CELANT, “Artspace”, in *Studio International*, vol. 190, n. 997, September/October 1975, pp. 115-123
- G. CELANT, *Precronistoria 1966-69*, Centro Di, Firenze, 1976 (nuova edizione: Quodlibet, Macerata, 2017)
- G. CELANT, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, Edizioni “La Biennale di Venezia”, Venezia, 1977
- G. CELANT (a cura di), *Das Bild einer Geschichte 1956/1976. Die Sammlung Panza di Biumo. Die Geschichte eines Bildes. Action painting, Newdada, Pop art, Minimal art, Conceptual Environmental art* [catalogo della mostra], Electa International, Milano, 1980
- G. CELANT, *A visual Machine: Art Installation and its Modern Archetypes*, in S. BOS (a cura di), *Documenta 7* [catalogo della mostra], Dierichs, Kassel, 1982 (2 voll.), vol. II, pp. XIII-XVIII
- G. CELANT (a cura di), *Mario Merz* [catalogo della mostra], Electa, Milano, 1989
- G. CELANT (a cura di), *Cattedrali d'Arte. Dan Flavin per Santa Maria in Chiesa Rossa*, Fondazione Prada, Milano, 1998
- G. CELANT (a cura di), *Maurizio Mochetti* [catalogo della mostra], Skira, Milano, 2003
- G. CELANT (a cura di), *Arti e Architettura 1900/2004* [catalogo della mostra], Skira, Milano, 2004 (2 voll.)

- G. CELANT, "Architettura, arte, ambiente", in *Lotus international*, n. 122, 2004, pp. 72-103
- G. CELANT, *Tornado americano. Arte al potere 1949-2008*, Skira, Ginevra-Milano, 2008
- G. CELANT, *Arte Povera: storia e storie*, Electa, Milano, 2011
- G. CELANT (a cura di), *Lucio Fontana: Ambienti spaziali. Architecture, Art, Environments* [catalogo della mostra], Skira/Gagosian, Milano/New York, 2012
- G. CELANT (a cura di), *Eliseo Mattiacci*, Skira, Ginevra-Milano, 2013
- G. CELANT (a cura di), *Gianni Piacentino* [catalogo della mostra], Fondazione Prada, Milano, 2015 (3 voll.)
- E. CHARANS, "Outdoor collecting attitudes: some notes on Egidio Marzona's Art Park in Verzegnis", in *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, vol. 31, n. 3, 2011, pp. 204-215
- L. CHERUBINI (a cura di), *Umberto Bignardi. Opere dal 1958 al 1993* [catalogo della mostra], Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, Roma, 1994
- L. CHERUBINI, A. VILIANI, E. VIOLA (a cura di), *Vettor Pisani. Eroica/Antieroaica. Una monografia* [catalogo della mostra], Electa, Milano, 2016
- O. CHIANTORE, A. RAVA, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2006
- S. CHIODI, D. DARDI (a cura di), *Spazio: dalle collezioni d'arte e d'architettura del MAXXI* [catalogo della mostra], Electa, Milano, 2010
- CHRISTO and JEANNE-CLAUDE, *The Floating Piers: Lake Iseo, Italy, 2014-2016*, Taschen, Koln, 2016
- C. CHRISTOV-BAKARGIEV, *Arte e ideologia*, in F. ALFANO MIGLIETTI (a cura di), *Arte in Italia 1960-1985*, Milano, 1988, pp. 105-122
- C. CHRISTOV-BAKARGIEV (a cura di), *Arte Povera*, Phaidon, London, 1999
- E. CICELYN (a cura di), *Piazza d'Arte. Napoli 1995-2009. Quindici anni di installazioni in Piazza del Plebiscito*, arte'm, Napoli, 2010
- G. COLOMBO, *Installazioni e passato remoto*, in L. RIGHI (a cura di), *Conservare l'arte contemporanea*, Nardini, Firenze, 1992, pp. 157-164
- A. COLONETTI (a cura di), *Arnaldo Pomodoro: Carapace. La cantina della Tenuta Castelbuono*, Compositori, Bologna, 2012
- P. CONSAGRA, *La città frontale*, De Donato, Bari, 1969
- L. CONTE, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti: 1966-1970*, Milano, Electa, 2010
- L. CONTE (a cura di), *Paolo Icaro 1967-1977* [catalogo della mostra], P420 Arte contemporanea,

Bologna, 2012

- L. CONTE (a cura di), *Paolo Icaro faredisfareverifarevedere*, Mousse Publishing, Milano, 2016
- G. CONTESSI, *Architetti-pittori e pittori-architetti. Da Giotto all'età contemporanea*, Dedalo, Bari, 1985
- G. CONTESSI, *Arte programmata*, in F. POLI (a cura di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Electa, Milano, 2003, pp. 46-69
- B. CORÀ, *Kounellis: Labirinti*, Gli Ori, Prato, 2003
- B. CORÀ (a cura di), *Lo Savio* [catalogo della mostra], Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, 2004
- B. CORÀ (a cura di), *Giuseppe Uncini: catalogo ragionato*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2007
- B. CORÀ (a cura di), *Burri: i Cretti* [catalogo della mostra], Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello (PG), 2015
- B. CORÀ (a cura di), "...*ma un'estensione*". *Gastini, Icaro, Mattiacci, Spagnulo* [catalogo della mostra], Magonza, Arezzo, 2016
- B. CORÀ (a cura di), *Nicola Carrino. Progetto Camusac. Reconstructing City. Iron. Stainless Steel. Costruttivi. Decostruttivi. Ricostruttivi. 1959. 2016* [catalogo della mostra], Magonza, Arezzo, 2016
- M. COSTANZO, *Museo fuori dal museo. Nuovi luoghi e nuovi spazi per l'arte contemporanea*, FrancoAngeli, Milano, 2007
- G. COULTER-SMITH, *Deconstructing Installation Art. Fine Art and Media Art, 1986-2006*, CASIAD, London, 2006
- S. CRAIGE, *Il Bosco della Ragnaia*, Edizioni della Ragnaia, Siena, 2004
- J. CRARY, *Suspension of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-London, 1999
- D. CRIPPA (a cura di), *Museo del Parco: centro internazionale di scultura all'aperto Portofino*, Associazione culturale Art Promoters, Portofino (GE), 2013
- E. CRISPOLTI (a cura di), *Volterra 73* [catalogo della manifestazione], Centro Di, Firenze, 1973
- E. CRISPOLTI, *Arti visive e partecipazione sociale. I. Da "Volterra 73" alla Biennale 1976*, De Donato, Bari, 1977
- E. CRISPOLTI (a cura di), *Prampolini dal futurismo all'informale* [catalogo della mostra], Carte Segrete, Roma, 1992
- E. CRISPOLTI (a cura di), *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Skira, Milano, 1986 (2 voll.)

- E. CRISPOLTI, L. M. BARBERO (a cura di), *IX Biennale Internazionale di Scultura Città di Carrara. Scultura, Architettura, Città* [catalogo della mostra], Electa, Milano, 1998
- E. CRISPOLTI, A. MAZZANTI (a cura di), *Volterra 73.15. Memoria e prospezione* [catalogo della mostra], De Luca, Roma, 2015
- E. CRISPOLTI, L. SOMAINI (a cura di), *Somaini: le grandi opere*, Electa, Milano, 1997
- E. CRISTALLINI (a cura di), *Avanguardie nel dopoguerra 1945-1952*, Lithos, Roma, 1999
- E. CRISTALLINI, *Kepoi. Giardini d'artista nella Tuscia*, Gangemi, Roma, 2005
- A. CRUZ YÁBAR (a cura di), *Luciano Fabro* [catalogo della mostra], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2015
- B. CURIGER (a cura di), *ILLUMInazioni: la Biennale di Venezia, 54. Esposizione internazionale d'arte* [catalogo della mostra], Marsilio, Venezia, 2011
- M. DAMUS, *Funktionen der Bildenden Kunst im Spätkapitalismus* (1973), trad. it. *L'arte del neocapitalismo*, Laterza, Bari, 1979
- A. C. DANTO, S. TUMARKIN GOODMAN (a cura di), *From the Inside Out: Eight Contemporary Artists* [catalogo della mostra], Jewish Museum, New York, 1993
- M. D'ALFONSO, *Come lo spazio trasforma l'arte. Come l'arte trasforma lo spazio*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2016
- A. D'AVOSSA, *Joseph Beuys. Difesa della natura*, Skira, Milano, 2001
- A. D'ELIA (a cura di), *Artronica. Videosculture e installazioni multimedia* [catalogo della mostra], Mazzotta, Milano, 1987
- R. DALISI, *Architettura d'animazione. Cultura del proletariato e lavoro di quartiere a Napoli*, Beniamino Carucci, Assisi (PG)-Roma, 1974
- H. M. DAVIES, J. D. ONORATO (a cura di), *Blurring the Boundaries: Installation Art* [catalogo della mostra], Museum of Contemporary Art, San Diego, 1997
- V. DE BELLIS (a cura di), *Ennesima. Una mostra di sette mostre sull'arte italiana* [catalogo della mostra], Mousse Publishing, Milano, 2015
- S. DE CAVI (a cura di), *Città Natura. Mostra internazionale di arte contemporanea* [catalogo della mostra], Fratelli Palombi, Roma, 1997
- G. DE CHIRICO, *Memorie della mia vita*, Rizzoli, Milano, 1962
- S. DE MARTIN (a cura di), *Parco di Poggio Valicaia*, Masso delle fate, Signa (FI), 2010
- N. DE OLIVEIRA, W. PETRY, N. OXLEY, *Installation Art*, Thames & Hudson, London, 1994
- N. DE OLIVEIRA, W. PETRY, N. OXLEY, *Installation Art in the New Millennium: The Empire of the Senses*, Thames & Hudson, London, 2003
- A. DE ROSA (a cura di), *James Turrell: geometrie di luce. Roden Crater project* [catalogo della

- mostra], Electa, Milano, 2007
- G. DEBORD, *La Société du Spectacle* (1967), trad. it. *La società dello spettacolo e Commentari sulla società dello spettacolo*, Baldini & Castoldi, Milano, 2013
- A. DEL PONTE, *Risonanze orbitali: opere e domande*, et al., Milano, 2012
- C. DEL VESCOVO, *Architettura e fenomenologia negli anni '50*, in C. CICCONCELLI, M. PAZZAGLINI (a cura di), *Teorie dell'architettura. Sintesi di ricerche di un Corso di Perfezionamento (1988-1994)*, Edizioni Kappa, Roma, 1996, pp. 52-56
- A. DEMIJTTENAERE, C. MOROSIN, *Opera Bosco: Museo di Arte nella Natura*, Edizioni Opera Bosco, Calcata (VT), 2005
- A. DEMPSEY, *Destination Art. Land Art / Site-Specific Art / Sculpture Parks*, University of California Press, Berkeley, 2006 (nuova edizione: Thames & Hudson, London, 2011)
- P. DEROSI (a cura di), *Identità e differenze: integrazione e pluralità nelle forme del nostro tempo; le culture tra effimero e duraturo. Triennale di Milano, XIX Esposizione Internazionale* [catalogo della mostra], Electa, Milano, 1996 (2 voll.)
- A. DETHERIDGE, *Scultori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, Einaudi, Torino, 2012
- E. DI MARTINO, *La Biennale di Venezia 1895-2013. Arti visive, Architettura, Cinema, Danza, Musica, Teatro*, Papiro Art, Torino, 2013
- G. DI MILIA (a cura di), *Forma 1 1947-1986* [catalogo della mostra], Fabbri, Milano, 1986
- G. DI PIETRANTONIO (a cura di), *Territorio italiano (Progetto d'eternità per l'arte contemporanea)*, Universal Art, Milano, 1996
- G. DI PIETRANTONIO (a cura di), *Getulio Alviani* [catalogo della mostra], Skira, Milano, 2004
- E. DI RADDO, "L'arte è politica". *Ideologia e ideali nell'arte degli anni settanta*, in C. CASERO, E. DI RADDO (a cura di), *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2009, pp. 10-32
- E. DI RADDO, *In/Out. Riflessioni critiche sulla fuoriuscita dell'arte dall'arte*, in C. CASERO, E. DI RADDO, F. GALLO (a cura di), *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, Postmedia, Milano, 2017, pp. 9-18
- G. DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images* (2000), trad. it. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007
- M. DISCH (a cura di), *Giulio Paolini. Catalogo ragionato (Tomo primo 1960-1982; Tomo secondo 1983-1999)*, Skira, Ginevra-Milano, 2008 (2 voll.)
- S. DIXON, *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 2007

- A. DONAGGIO, *Biennale di Venezia. Un secolo di storia*, Giunti, Firenze, 1988
- G. DORFLES, *Artificio e natura*, Einaudi, Torino, 1968
- G. DORFLES, *Inviato alla Biennale. Venezia: 1949-2009*, Libri Scheiwiller, Milano, 2010
- D. ECCHER, O. DECQ (a cura di), *LA CITTÀ CHE SALE. We try to build the future* [catalogo della mostra], Electa, Milano, 2007
- U. ECO, A. LUCINI, B. MUNARI (a cura di), *Arte programmata, arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta* [catalogo della mostra], Lucini, Milano, 1962
- A. EHRENZWEIG, *The hidden order of art: a study in the psychology of artistic imagination*, Weidenfeld & Nicolson, London, 1967
- C. ELWES, *Installation and the moving image*, Wallflower Press, London-New York, 2015
- P. ERSKINE (a cura di), *Secrets of the Sun: Millennial Meditations* [catalogo della mostra], Type Works, Pasadena, 1992
- D. FABBRI, *La memoria della Regina. Pensiero, complessità, formazione*, Guerini & Associati, Milano, 1990
- F. FABBRI, *Il buono il brutto il passivo. Le tecniche dell'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano, 2011
- S. FABRO, R. FUCHS (a cura di), *Luciano Fabro. Didactica Magna Minima Moralia* [catalogo della mostra], Electa, Milano, 2007
- M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Fratelli: Francesco Lo Savio e Tano Festa – l'essere e il niente, l'azzeramento e il monocromo; il silenzio*, in A. BONITO OLIVA (a cura di), *XLV Esposizione Internazionale d'Arte: la Biennale di Venezia. Punti Cardinali dell'arte*, Marsilio, Venezia, 1993
- V. FAGONE (a cura di), *I Colombo. Joe Colombo, 1930 - 1971, Gianni Colombo, 1937 - 1993* [catalogo della mostra], Mazzotta, Milano, 1995
- V. FAGONE (a cura di), *Art in nature*, Mazzotta, Milano, 1996
- F. FAVA, *Estate romana. Tempi e pratiche della città effimera*, Quodlibet, Macerata, 2017
- V. FAVA, “«Spazio» e gli interventi di Moretti fra inconsistenza e presenza”, in *Bollettino della Biblioteca della Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza"*, nn. 42/43, 1990, pp. 18-21
- V. W. FEIERABEND (a cura di), *Gruppo N, oltre la pittura, oltre la scultura, l'arte programmata*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2009
- F. FERRARI, *Lo spazio critico. Note per una decostruzione dell'istituzione museale*, Luca Sossella Editore, Roma, 2004
- B. FERRIANI, M. PUGLIESE (a cura di), *Monumenti effimeri. Storia critica e conservazione delle installazioni*, Electa, Milano, 2009

- B. FINESSI (a cura di), *Bruno Munari* [catalogo della mostra], Cosmit, Milano, 1999
- E. FIORANI, *Il Negombo. Il giardino delle acque*, Electa, Napoli, 1999
- A. FIZ (a cura di) *Parco Internazionale della Scultura Catanzaro*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2014
- A. FIZ (a cura di), *Mauro Staccioli. Sensibile ambientale* [catalogo della mostra], Electa, Milano, 2018
- R. FLOOD, L. HOPTMAN, M. GIONI (a cura di), *Unmonumental. The Object in the 21st century* [catalogo della mostra], Phaidon, New York, 2007
- R. FLOOD, F. MORRIS (a cura di), *Zero to infinity: Arte Povera 1962 – 1972* [catalogo della mostra], Walker Art Center, Minneapolis, 2001
- V. FLUSSER, *Ins Universum der technischen Bilder* (1985), trad. it. *Immagini. Come la tecnologia ha cambiato la nostra percezione del mondo*, Fazi, Roma, 2009
- M. FOIS, P. LARRAT-SMITH, M. PALLANTI, *Castello di Ama. Coltivare e custodire*, Corraini, Mantova, 2015
- L. FONTANA, *Manifesti Scritti Interviste*, Abscondita, Milano, 2015
- S. FONTANA, *Ricerche antropologiche e utopie ecologiste nel segno/sogno di alcuni artisti italiani*, in C. CASERO, E. DI RADDO (a cura di), *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2009, pp. 113-132
- S. FONTANA, *W la libertà. La scultura di Alik Cavaliere tra ricerca, politica e didattica*, in C. CASERO, E. DI RADDO, F. GALLO (a cura di), *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, Postmedia, Milano, 2017, pp. 243-251
- D. FONTI (a cura di) *Il parco di scultura di Villa Glori*, De Luca, Roma, 2000
- H. FOSTER, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century* (1996), trad. it. *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia, Milano, 2006
- H. FOSTER, *The Art-Architecture Complex* (2011), trad. it. *Il complesso arte-architettura*, Postmedia, Milano, 2017
- C. FRAGALÀ, “A cielo aperto. Evoluzione di forme e colori nei musei en plein air in Toscana”, in *Arte Musica Spettacolo*, n. 4, 2003, pp. 267-282
- S. FRANCINI, *Progetto di paesaggio. Arte e città. Il rapporto tra interventi artistici e trasformazione dei luoghi urbani*, Firenze University Press, Firenze, 2013
- S. M. FRASSÀ, I. RATTI (a cura di), *Franco Mazzucchelli. Azioni 1964-1979: non ti abbandonerò mai* [catalogo della mostra], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2018
- L. GALOFARO, *Artscape. L'arte come approccio al paesaggio contemporaneo*, Postmedia,

Milano, 2007

- A. G. GARGANI, *Filosofia e modalità nell'opera di Wittgenstein*, in L. PERISSINOTTO (a cura di), *Un filosofo senza trampoli. Saggi sulla filosofia di Ludwig Wittgenstein*, Mimesis, Milano-Udine, 2010, pp. 73-94
- E. GAZZOLA, *Parole sui muri. L'estate delle avanguardie a Fiumalbo*, Diabasis, Reggio Emilia, 2003
- V. GIAMBERSIO, M. CAPECE (a cura di), *ArtePollino: un altro sud*, Libria, Melfi (PZ), 2010 (2 voll.)
- I. GIANELLI (a cura di), *Pier Paolo Calzolari* [catalogo della mostra], Charta, Milano, 1994
- I. GIANELLI (a cura di), *Il giardino delle sculture fluide di Giuseppe Penone*, Umberto Allemandi & C., Torino, 2007
- C. GIAN FERRARI, E. PONTIGGIA, L. VELANI (a cura di), *Arturo Martini* [catalogo della mostra], Skira, Milano, 2006
- R. L. GOLDBERG, "Space as Praxis", in *Studio International*, vol. 190, n. 997, September/October 1975, pp. 130-135
- J. A. GONZÁLEZ, *Installation Art*, in M. KELLY (a cura di), *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, New York-Oxford, 1998, volume 2, pp. 503-508
- J. A. GONZALEZ, *Subject to display: reframing race in contemporary installation art*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 2008
- S. GORI (a cura di), *Fattoria di Celle Collezione Gori. Un percorso nell'arte ambientale*, Gli Ori, Pistoia, 2012
- D. GRAHAM, "Architecture/Video Projects", in *Studio International*, vol. 190, n. 997, September/October 1975, pp. 143-146
- E. GRAZIOLI, *Piero Manzoni*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007
- P. GREGORY, *Teorie di architettura contemporanea. Percorsi del postmodernismo*, Carocci, Roma, 2010
- V. GREGOTTI, "La forma del territorio", in *Edilizia moderna*, n. 87-88, 1965, pp. 1-11
- V. GREGOTTI, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano, 1966
- V. GREGOTTI, s. t., in *Gli incontri di Verucchio. Strutture ambientali*, Cappelli, Bologna, 1969, pp. 144-152
- C. GRENIER, *La quatrième dimension idéale de l'architecture*, in B. BLISTÈNE (a cura di), *Lucio Fontana* [catalogo della mostra], Centre Pompidou, Paris, 1987, pp. 60-73
- R. GRIGNOLO, E. TRIUNVERI, "Le riviste italiane di architettura e di storia dell'architettura del XX secolo", in *Studiolo*, n. 6, 2008, pp. 291-325

- F. GUALDONI (a cura di), *Arnaldo Pomodoro. Catalogo ragionato della scultura*, Skira, Ginevra-Milano, 2007 (2 voll.)
- J. GULLBERG, “Voids and bodies: August Schmarsow, Bruno Zevi and space as a historiographical theme”, in *Journal of Art Historiography*, Number 14, June 2016
- E. HANDY, “Installations and History”, in *Arts Magazine*, vol. 63, n. 6 (February 1989), pp. 62-65
- B. HATTON, “Calling All Installer”, in *Art Monthly*, n. 176, May 1994, pp. 32-33
- L. HEGYI (a cura di), *Giovanni Anselmo* [catalogo della mostra], Tucci Russo, Torre Pelice (TO), 2015
- N. HEINICH, *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Gallimard, Paris, 2014
- A. HEISS (a cura di), *Rooms: P.S. I* [catalogo della mostra], New York State Council on the Arts, New York, 1977
- P. HILL, *Contemporary History of Garden Design. European Gardens between Art and Architecture*, Birkhäuser, Basel-Berlin-Boston, 2004
- N. HOLT (a cura di), *The Writings of Robert Smithson*, University Press, New York, 1979
- S. HOME, *Assalto alla cultura. Le avanguardie artistico-politiche: Lettrismo, Situazionismo, Fluxus, Mail Art*, Shake, Milano, 2010
- D. HOUSTON JONES, *Installation Art and the Practices of Archivalism*, Routledge, New York, 2016
- iFENGSPACE (a cura di) *Landscape Installation Art*, Basheer Graphic Books, Singapore, 2013
- L. INGA-PIN (a cura di), *Performances: happenings, actions, events, activities, installations...*, Mastrogiacomo, Padova, 1978
- E. INVERNIZZI, F. POLA (a cura di), *Morterone: una soglia poetica. Natura arte poesia*, Associazione culturale Amici di Morterone, Lecco, 2014
- R. IRWIN, *The Hidden Structures of Art*, in R. FERGUSON (a cura di), *Robert Irwin* [catalogo della mostra], The Museum of Contemporary Art-Rizzoli International, Los Angeles-New York, 1993, pp. 13-47
- D. ISAIA, G. MARANIELLO (a cura di), *Carlo Alfano: soggetto spazio soggetto* [catalogo della mostra], MART, Rovereto (TN), 2017
- F. JAMESON, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1984), trad. it. *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano, 1989
- P. JODIDIO, *Serpentine Gallery Pavilions*, Taschen, Köln, 2011
- M. JORAY, G. ARCIDIACONO, A. PIERELLI, *Attilio Pierelli*, Editions du Griffon, Neuchâtel, 1983

- I. KABAKOV, *Über die "totale" Installation. On the "Total" Installation*, Cantz Verlag, Ostfildern, 1995
- A. KAPROW, *Assemblage, Environments and Happenings*, Abrams, New York, 1966
- A. KAPROW, *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1993
- J. KASTNER (a cura di), *Land and environmental art* (1998), trad. it. *Land Art e arte ambientale*, Phaidon, London-New York, 2004
- N. KAYE, *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*, Routledge, London, 2000
- A. KITNICK (a cura di), *Dan Graham*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-London, 2011
- B. KLUSER, K. HEGEWISCH (a cura di), *Die Kunst der Ausstellung – eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts* (1991), trad. fr. *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle*, Editions du Regard, Paris, 1998
- R. KRAUSS, *Passages in Modern Sculpture* (1977), trad. it. *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Bruno Mondadori, Milano, 1998
- R. KRAUSS, "Sculpture in the Expanded Field", in *October*, vol. 8, Spring 1979, pp. 30-44
- R. KRAUSS, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1985), trad. it. *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi, Roma, 2007
- U. KULTERMANN, *Neue Dimensionen der Plastik* (1967), trad. it. *Nuove dimensioni della scultura*, Feltrinelli, Milano, 1967
- M. KWON, *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 2002
- F. LA CECLA, *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Laterza, Roma-Bari, 1988 (nuova edizione: 2011)
- F. LA CECLA, *Mente locale. Per un'antropologia dell'abitare*, Elèuthera, Milano, 1993 (nuova edizione: 2011)
- F. LA CECLA, *Contro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008
- U. LA PIETRA, *Il sistema disequilibrante*, Toselli, Milano, 1970
- S. LACY, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, 1995
- R. LAMBARELLI (a cura di), *La pietra & il ferro: scultura contemporanea a Ozieri*, Arte Critica, Roma, 1998
- R. LAMBARELLI, D. BIGI (a cura di), "I Parchi-Museo di Scultura in Italia", *Arte e critica* (numero speciale), n. 14, 1997
- S. LANGEN, *Die Kunst Liegt in der Natur. Spektakuläre Skulpturenparcs und Kunstlandschaften*, Prestel Verlag, München, 2015

- D. LAOUREUX, M. AMATURO (a cura di), *CoBrA e l'Italia* [catalogo della mostra], Electa, Milano, 2010
- H. LEFEBVRE, *La Production de l'espace* (1974), trad. it. *La produzione dello spazio*, PGreco, Milano, 2018
- C. LEONI, "Spunti di teoria e storia dell'installazione", in *Polittico*, n. 2, dicembre 2002, pp. 253-264
- F. LICHT, P. BELLASI, G. CORDONI (a cura di), *Scultura a Zola Predosa. Nostra madre la Terra. Ca' la Ghironda*, Cantelli Rotoweb, Bologna, 1998
- J. LICHT (a cura di), *Spaces* [catalogo della mostra], Museum of Modern Art, New York, 1969
- M. LIND, *Selected writing*, Sternberg Press, Berlin, 2010
- L. R. LIPPARD, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on esthetic boundaries: consisting of a bibliography in which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mention on such vaguely designated area as minimal, anti-form, systems, earth or process art occurring now in the Americas, Europe, England, Australia and Asia (with occasional political overtones) edited and annotated by Lucy R. Lippard.*, Praeger, New York, 1973 (nuova edizione: University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1997)
- L. LIPPOLIS, *La Nuova Babilonia. Il progetto architettonico di una civiltà situazionista*, costa&nolan, Milano, 2007
- A. LISSONI (a cura di), *Tomás Saraceno: on space time foam* [catalogo della mostra], Fondazione HangarBicocca, Milano, 2012
- G. LISTA, *Arte Povera. Interviste curate e raccolte da Giovanni Lista*, Abscondita, Milano, 2013
- G. LISTA, *Enrico Prampolini futurista europeo*, Carocci, Roma, 2013
- G. LO RICCO, S. MICHELI, *Lo spettacolo dell'architettura. Profilo dell'archistar©*, Bruno Mondadori, Milano, 2003
- I. LORING WALLACE, N. WENDL (a cura di), *Contemporary Art About Architecture: A Strange Utility*, Ashgate, Farnham, 2013
- F. LO SAVIO, *Spazio e Luce*, Einaudi, Torino, 1975
- R. LUCIANI, *IP: un'architettura vitale in una vita per l'architettura*, in E. CRISPOLTI (a cura di), *Pannaggi e l'arte meccanica futurista* [catalogo della mostra], Mazzotta, Milano, 1995, pp. 121-148
- G. MACCHI (a cura di), *Contatto Arte/Città* [catalogo della mostra], La Nuova Foglio, Pollenza (MC), 1973

- G. MAFFEI, P. PETERLINI, *Riviste d'arte d'avanguardia. Gli anni Sessanta e Settanta in Italia*, Bonnard, Milano, 2005
- M. MAGNIFICO, L. BORROMEO DINA (a cura di), *Villa Menafoglio Litta Panza e la collezione Panza di Biumo*, Skira (Le guide del FAI), Milano, 2001
- J. MAIZELS, D. VON SCHAEWEN, A. TASCHEN, *Fantasy Worlds*, Taschen, Köln, 2007
- C. MALTESE (a cura di), *Le tecniche artistiche*, Ugo Mursia Editore, Milano, 1973
- M. MANDELLI, L. PIROVANO (a cura di), *VerDeSign: percorsi e riflessioni fra arte e paesaggio*, FrancoAngeli, Milano, 2010
- A. MARCOLLI, *Teoria del campo. Corso di educazione alla visione*, Sansoni, Firenze, 1971
- A. MARCOLLI, *Teoria del campo 2. Corso di metodologia alla visione*, Sansoni, Firenze, 1978
- M. MARGOZZI (a cura di) *Palma Bucarelli. Il museo come avanguardia* [catalogo della mostra], Electa, Milano, 2009
- M. MARGOZZI, L. MELONI, F. LARDERA (a cura di), *Gli ambienti del Gruppo T. Le origini dell'arte interattiva* [catalogo della mostra], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2006
- J.-H. MARTIN, R. PINTO (a cura di), *Spazi Atti. 7 artisti italiani alle prese con la trasformazione dei luoghi* [catalogo della mostra], 5 Continents, Milano, 2004
- F. MARTINI, V. MARTINI, *Just Another Exhibition. Storie e politiche delle biennali*, Postmedia, Milano, 2011
- V. MARTINI, *Biennale di Venezia 1968-1978: la rivoluzione incompiuta*, Tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'architettura e della città, scienze delle arti, restauro (XXII ciclo). Relatore Prof. Carlos Basualdo. Università Ca' Foscari, Venezia. Anno accademico 2010/2011
- V. MARTINI, *Come la Biennale di Venezia ha istituzionalizzato il Sessantotto*, in C. CASERO, E. DI RADDÒ, F. GALLO (a cura di), *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, Postmedia, Milano, 2017, pp. 207-212
- V. MARTINI, *Il canone espositivo e il caso "Ambiente/Arte"*, in F. CASTELLANI *et al.* (a cura di), *Esposizioni* [atti del convegno, Archivio-Museo CSAC, Parma, 27-28 gennaio 2017], Ricerche di S/Confine, Dossier 4, 2018, pp. 297-306
- P. MARTORE (a cura di), *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*, Castelvecchi, Roma, 2014
- L. MARUCCI (a cura di), *Al di là della pittura. VIII Biennale d'Arte Contemporanea di San Benedetto del Tronto* [catalogo della mostra], Centro Di, Firenze, 1969
- A. MASI, *Togliatti contro l'astrattismo: dalla svolta di Salerno al Convegno di Bologna*, in G. C. SCIOLLA (a cura di), *Giornata di studi per il cinquantenario della morte di Lionello Venturi (1885-1961)* (allegato ad *Annali di Critica d'Arte*, X, 2014), CB Edizioni, Poggio a Caiano (PO),

2014, pp. 115-122

- A. MASOERO, “*Futur-realtà*”: *arte e ambiente nell'opera di Balla*, in G. LISTA, P. BALDACCI, L. VELANI (a cura di), *Balla. La modernità futurista* [catalogo della mostra], Skira, Milano, 2008, pp. 299-309
- E. MATCHAR, “How Instagram is changing the way we design Cultural Spaces”, su *Smithsonian.com*, 8 novembre 2017
- M. G. MATTEI (a cura di), *Correnti magnetiche. Immagini virtuali e installazioni* [catalogo della mostra], Arnaud-Gramma, Firenze-Perugia, 1996
- A. MAZZANTI (a cura di), *Sentieri nell'arte: il contemporaneo nel paesaggio toscano*, Maschietto, Firenze, 2004
- A. MAZZANTI (a cura di), *Il Giardino di Daniel Spoerri*, Hic Terminus Haeret, Seggiano (GR), 2007
- T. McEVILLEY, *Sculpture in the Age of Doubt*, School of Visual Arts, New York, 1999
- M. McLUHAN, *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964), trad. it. *Capire i media. Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano, 2008
- K. McMANUS, *La scultura tra autocritica e lotta per la sopravvivenza. Sintomi e risposte negli anni Settanta in Italia*, in C. CASERO, E. DI RADDO (a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Postmedia, Milano, 2015, pp. 123-140
- K. McSHINE, L. COOKE (a cura di), *Richard Serra sculpture: forty years* [catalogo della mostra], Museum of Modern Art, New York, 2007
- L. MECCARIELLO, G. TISO (a cura di), *Hortus Conclusus di Mimmo Paladino in corte S. Domenico a Benevento*, Sannio Print, Benevento, 1999
- L. MELONI, *L'opera partecipata. L'osservatore tra contemplazione e azione*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ), 2000
- L. MELONI, *Praticare lo spazio: environment, azioni e ambienti negli anni Settanta*, in C. CASERO, E. DI RADDO (a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Postmedia, Milano, 2015, pp. 141-158
- M. MENEGUZZO (a cura di), *Ugo La Pietra: il segno randomico. Opere e ricerche 1958/2016* [catalogo della mostra], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2016
- M. MENEGUZZO (a cura di), *Agnetti: a cent'anni da adesso* [catalogo della mostra], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2017
- M. MENEGUZZO, B. DI MARTINO, A. LA PORTA (a cura di), *Artisti nello spazio. Da Lucio Fontana a oggi: gli ambienti nell'arte italiana* [catalogo della mostra], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2013

- F. MENNA (a cura di), *Disseminazione* [catalogo della mostra], La Tecnografica, Varese, 1978
- J. MEYER (a cura di), *Minimalism* (2000), trad. it. *Minimalismo*, Phaidon, London-New York, 2005
- S. MICHELI, *Le riviste italiane di architettura. Il luogo logico del dibattito architettonico*, in M. BIRAGHI *et al.* (a cura di), *Italia 60/70. Una stagione dell'architettura*, Il Poligrafo, Padova, 2010, pp. 125-138
- G. MILELLI, “Gli scritti di Luigi Moretti: autoritratto nero su bianco”, in *Parametro. Mensile di architettura e urbanistica*, n. 154, aprile 1987, pp. 24-26
- L. MOLINARI, *Nuove frontiere tra arti e architettura. Progetti, esperienze, ricerche all'inizio del nuovo millennio*, in *L'arte del XX secolo, volume 5: 2000 e oltre. Tendenze della contemporaneità*, Skira, Milano, 2010, pp. 217-225
- L. MOLINARI (a cura di), *Cantine da collezione. Itinerari di architettura contemporanea nel paesaggio italiano*, Forma Edizioni, Firenze, 2017
- A. MONDINO (a cura di), *Aldo Mondino. Catalogo generale, vol. 1*, Umberto Allemandi & C., Torino, 2017
- E. MONTIBELLER, L. TOMASELLI, G. BIANCHI (a cura di), *Arte Sella: the Contemporary Mountain. The New Beginning*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2017
- L. MORELLI, “Al di là della pittura, dalla specificità alla multidisciplinarietà: rievocazione di un evento artistico propositivo del 1969”, in *Arte e Critica*, n. 72, 2012, pp. 74-75
- E. MOROZOV, *The Net Delusion: The Dark Side of Internet Freedom* (2011), trad. it. *L'ingenuità della rete. Il lato oscuro della libertà di Internet*, Codice, Torino, 2011
- T. MOZER, *Gartenkunst & Künstlergärten. Ein Führer durch Umbrien, Latium und die Toskana*, Parthas, Berlin, 2014
- M. MULAZZANI, *I Padiglioni della Biennale: Venezia 1887-1993*, Electa, Milano, 1995
- C. MUNDICI (a cura di), *Artecittà: 11 Artisti per il Passante Ferroviario di Torino*, hopefulmonster, Torino, 1998
- A. MUNTONI, A. TERRANOVA (a cura di), *Bruno Zevi per l'architettura* [atti del Convegno internazionale di studi: Roma, 14-15 marzo 2002, Aula magna dell'Università degli studi di Roma La Sapienza], Mancosu, Roma, 2005
- I. MUSSA, *Il Gruppo enne. La situazione dei gruppi in Europa negli anni 60*, Bulzoni, Roma, 1976
- P. NAVONE, B. ORLANDONI, *Architettura “radicale”*, Documenti di Casabella – G. Milani, Segrate (MI), 1974
- N. NEGROPONTE, *Being Digital* (1995), trad. it. *Essere digitali*, Sperling & Kupfer, Milano, 2004
- M. NIPPER *et al.* (a cura di), *Olafur Eliasson. Your rainbow panorama*, ARoS, Aarhus, 2011

- P. NICOLIN, *Qui Mostra a voi Spazio. L'impatto delle esposizioni nella definizione dell'idea di ambiente nell'arte italiana degli anni Sessanta*, in E. DE CECCO (a cura di), *arte-mondo. storia dell'arte, storie dell'arte*, Postmedia, Milano, 2010, pp. 95-109
- A. NOLLERT (a cura di), *Performative Installations* [catalogo della mostra], Snoeck, Cologne, 2003
- C. NORBERG-SCHULZ, *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milano, 1979
- 9999, "Space Electronic. Environment audiovisivo", in *Casabella*, n. 356, gennaio-marzo 1971, pp. 46-48
- B. O'DOHERTY, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* (1986) trad. it. *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi, Milano, 2012
- H. U. OBRIST, *Kraftwerk, Time Storage, Laboratory*, in G. WADE (a cura di), *Curating in the 21st Century*, New Art Gallery, Walsall, 2000, pp. 45-60
- K. ORCHARD (a cura di), *Kurt Schwitters. Collages, dipinti e sculture 1914-1947* [catalogo della mostra], Mazzotta, Milano, 2001
- C. OWENS, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", in *October*, vol. 12, Spring 1980, pp. 67-86
- A. PALOPOLI (a cura di), *Nature forever - Piero Gilardi* [catalogo della mostra], Quodlibet, Macerata, 2017
- M. PALUMBO (a cura di), *Kalenarte 1990-2010*, Palladino, Campobasso, 2010
- P. P. PANCOTTO, *Arte contemporanea: il nuovo millennio*, Carocci, Roma, 2013
- G. PANZA, *L'arte degli anni '50, '60, '70. Collezione Panza*, Jaca Book, Milano, 1999
- G. PANZA, *Ricordi di un collezionista*, Jaca Book, Milano, 2006
- S. PAOLI (a cura di), *Le stazioni dell'arte. Piccola guida alle stazioni della Metropolitana di Napoli*, Giannini, Napoli, 2004
- F. PAOLINI, *Breve storia dell'ambiente nel Novecento*, Carocci, Roma, 2009
- S. PAPAPETROS, J. ROSE (a cura di), *Retracing the Expanded Field: Encounters between Art and Architecture*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 2014
- I. PARISI (a cura di), *Operazione Arcevia. Comunità esistenziale*, Cesare Nani, Como, 1976
- M. PASQUALI (a cura di), *Autoapocalipse* [catalogo della mostra], Editori Riuniti, Roma, 1977
- M. PASSARO, *Lionello Venturi e gli astrattisti italiani degli anni Cinquanta*, in G. C. SCIOLLA (a cura di), *Giornata di studi per il cinquantenario della morte di Lionello Venturi (1885-1961)* (allegato ad *Annali di Critica d'Arte*, X, 2014), CB Edizioni, Poggio a Caiano (PO), 2014, pp. 103-113
- F. PASSONI, N. PONENTE (a cura di), *18 m³ x 23 artisti. IV Rassegna d'arte contemporanea*

- Acireale* [catalogo della mostra], Centro Di, Firenze, 1970
- R. PAVONI, M. D'ELIA (a cura di), *Arte contemporanea nel Parco di Monza. Itinerari all'interno della Collezione Rossini* [catalogo della mostra], Silvia Editrice, Cologno Monzese (MI), 2005
- G. PEREC, *Espèces d'espaces* (1974), trad. it. *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, Torino, 1989
- M. PERNIOLA, *L'avventura situazionista. Storia critica dell'ultima avanguardia del XX secolo*, Mimesis, Sesto San Giovanni (MI), 2013
- L. PESAPANE, *Niki de Saint Phalle. Il Giardino dei Tarocchi*, Ulmer, Paris, 2014
- A. R. PETERSEN, *Installation Art. Between Image and Stage*, Museum Tusulanum Press, Copenhagen, 2015
- G. PETTENA, *L'anarchitetto. Portrait of the Artist as a Young Architect*, Guaraldi, Rimini, 1973
- B. PIETROMARCHI, *Mario Merz. Igloo*, Testo & Immagine, Torino, 2001
- R. PINTO, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmedia, Milano, 2012
- A. PIOSELLI, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan & Levi, Monza, 2015
- D. PISANI, *L'architettura è un gesto. Ludwig Wittgenstein architetto*, Quodlibet, Macerata, 2011
- F. PIZZONI, *Il giardino, arte e storia. Dal Medioevo al Novecento*, Leonardo Arte, Milano, 1997
- F. POLA (a cura di), *Agostino Bonalumi. All the shapes of space 1958-1976* [catalogo della mostra], Skira, Milano, 2013
- F. POLA, *Una visione internazionale. Piero Manzoni e Albisola*, Electa, Milano, 2013
- F. POLA, *Piero Manzoni e ZERO. Una regione creativa europea*, Electa, Milano, 2014
- F. POLI, *Artista, opera, ambiente. Il problema delle installazioni*, in L. RIGHI (a cura di), *Conservare l'arte contemporanea*, Nardini, Firenze, 1992, pp. 149-156
- F. POLI, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Laterza, Roma-Bari, 1995
- F. POLI, *Arte e ambiente*, in F. POLI (a cura di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Electa, Milano, 2003, pp. 96-121
- F. POLI, *La scultura del Novecento. Forme plastiche, costruzioni, oggetti, installazioni ambientali*, Laterza, Roma-Bari, 2015
- F. POLI, *La bellezza "esplosa": dalla scultura come corpo plastico alla scultura come installazione ambientale*, in E. AGAZZI, M. LORANDI (a cura di), *Il tradimento del bello. Le trans-figurazioni tra avanguardia e postmodernità*, Mondadori, Milano, 2007, pp. 91-98
- F. POLI, F. BERNARDELLI, *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, Johan & Levi, Monza, 2016
- F. POLI, G. SERUSI, S. BOTTI (a cura di), *XIII Biennale Internazionale Carrara. Nient'altro che*

- scultura*. [catalogo della mostra], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano), 2008
- A. POLVERONI, *Una fiumara, tanta arte e altre storie*, Fondazione Antonio Presti - Fiumara d'arte, Palermo, 2015
- E. PONTIGGIA (a cura di), *Alik Cavaliere. Catalogo delle sculture*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2011
- L. PRATESI, *New Italian art: l'arte contemporanea italiana delle ultime generazioni*, Castelvevchi, Roma, 2012
- L. PRATESI, *Arte contemporanea. I protagonisti della scena globale da Koons a Cattelan*, Giunti, Firenze, 2017
- R. PRIORE (a cura di), *Convenzione Europea del Paesaggio. Il testo tradotto e commentato*, Centro Stampa d'Ateneo, Reggio Calabria, 2006
- M. PUGLIESE (a cura di), *Tecnica mista. Come è fatta l'arte del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 2012
- M. PUGLIESE, B. FERRIANI, V. TODOLÍ (a cura di), *Lucio Fontana. Ambienti/Environments*, [catalogo della mostra], Mousse Publishing, Milano, 2018
- A. C. QUINTAVALLE, *Enzo Mari*, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Parma, 1983
- E. QUINZ, *Il cerchio invisibile. Ambienti, sistemi, dispositivi*, Mimesis, Milano-Udine, 2014
- A. RADAELLI, "Siponto: il simulacro della basilica perduta", in *'Anagke*, n. 78, maggio 2016, pp. 108-109
- B. RADICE, "Seconda visita alla Biennale", in *Data*, n. 24, dicembre 1976 – gennaio 1977, pp. 24-28
- B. RADICE, *Metafore*, in A. BONITO OLIVA (a cura di), *Ettore Sottsass* [catalogo della mostra], Electa, Napoli, 2004, pp. 225-267
- L. RAGAGLIA (a cura di), *Installation Art. Entrare nell'arte della Collezione Museion* [catalogo della mostra], Museion, Bolzano, 2017
- F. RAN, *A History of Installation Art and the Development of New Art Forms: Technology and the Hermeneutics of Time and Space in Modern and Postmodern Art from Cubism to Installation*, Peter Lang Publishing, New York, 2009
- S. RASPONI (a cura di), *MACAM. Maglione, un paese per gli artisti*, Fabbri, Torino, 1988
- J. REBENTISCH, *Ästhetik der Installation*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003
- A. REED, *Slow Art. The Experience of Looking, Sacred Images to James Turrell*, University of California Press, Oakland, 2017
- J. H. REISS, *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1999

- J. RENDELL, *Art and Architecture: A Place Between*, I.B. Tauris, London, 2006
- F. M. RICCI *et al.*, *Labirinto della Masone: Arte e Delizie nel parco di Franco Maria Ricci a Fontanellato*, Ricci Editore, Fontanellato (PR), 2014
- M. T. ROBERTO, F. COMISSO, G. BERTOLINO (a cura di), *Pinot Gallizio. Catalogo generale delle opere 1953-1964*, Mazzotta, Milano, 2001
- A. ROCCA, *Architettura naturale*, 22publishing, Milano, 2007
- E. RODDOLO, *La Biennale. Arte, polemiche, scandali e storie in Laguna*, Marsilio, Venezia, 2003
- G. ROMANO, *Artscape. Panorama dell'arte in Rete*, costa&nolan, Genova, 2000
- H. ROSENBERG, *The De-Definition of Art* (1972), trad. it. *La s-definizione dell'arte*, Feltrinelli, Milano, 1975
- M. ROSENTHAL, *Understanding Installation Art: from Duchamp to Holzer*, Prestel, Munich-Berlin-London-New York, 2003
- O. M. RUBIO (a cura di), *El Lissitzky. L'esperienza della totalità* [catalogo della mostra], MART-Electa, Rovereto-Milano, 2014.
- G. SALVATORI, "L'Ombra di Wagner": note sulla fortuna critica delle nozioni di "Gesamtkunstwerk" e Sintesi delle arti, in F. ABBATE (a cura di), *Ottant'anni di un maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, Paparo, Pozzuoli (NA), 2006 (2 voll.), vol. 2, pp. 749-756
- S. SANTUCCIO, "La rivista Spazio e l'equivoco della teoria", in *Bollettino della Biblioteca della Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza"*, nn. 42/43, 1990, pp. 23-26
- T. SARTEANESI, *Burri architetto*, in B. CORÀ (a cura di), *Burri. Catalogo Generale, Tomo IV: Tempera, disegno, architettura, scultura, teatro, scenografia. 1946-1994*, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello (PG), 2015, pp. 98-107
- D. SARTORI, P. PIZZI (a cura di), *Maschere e Mascheramenti: i Sartori tra arte e teatro*, Il poligrafo, Padova, 1996
- T. SAUVAGE (a cura di), *Arte Nucleare* [catalogo della mostra], Schwarz, Milano 1962
- G. SCARDI (a cura di), *Less. Strategie alternative dell'abitare* [catalogo della mostra], 5 Continents, Milano, 2006
- G. SCARDI (a cura di), *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale*, Umberto Allemandi & C., Torino, 2011
- T. SCHOLTE, K. TE BRAKE-BALDOCK (a cura di), *Inside installations. Preservation and Presentation of Installation Art*, ICN/SBMK, Amsterdam, 2007
- T. SCHOLTE, G. WHARTON (a cura di), *Inside installations. Theory and practice in the care of complex artworks*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2011

- M. SCOTINI (a cura di), *Cantiere Peccioli: arte pubblica e progetto urbano*, Gli Ori, Pistoia, 2003
- M. SCOTINI, L. VECERE (a cura di), *Dopopaesaggio. Spazio sociale e ambiente naturale nell'arte contemporanea*, TRA ART, Firenze, 2006
- A. O. SCOTT, *Better Living Through Criticism* (2016), trad. it. *Elogio della critica. Imparare a comprendere l'arte, riconoscere la bellezza e sopravvivere al mondo contemporaneo*, Il Saggiatore, Milano, 2017
- M. SCUDIERO, *Depero: l'uomo e l'artista*, Egon, Rovereto (TN), 2009
- P. SELZ, *Installations, Environments, and Sites*, in K. STILES, P. SELZ (a cura di), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, University of California Press, Berkeley, 1996, pp. 499-508
- W. SHAOQIANG (a cura di), *Installation Art. Space as Medium in Contemporary Art*, Gingko Press, Berkeley, 2010
- R. SMITH, "Installation Art, a bit of the Spoiled Brat", *New York Times*, 3 gennaio 1993
- F. SOMAINI, E. CRISPOLTI, *Urgenza nella città*, Mazzotta, Milano, 1972
- L. SPINELLI, *Paolo Soleri: paesaggi tridimensionali*, Marsilio, Venezia, 2006
- G. SPIRITO, *In-between places. Forme dello spazio relazionale dagli anni Sessanta a oggi*, Quodlibet, Macerata, 2015
- R. STORR (a cura di), *Dislocations* [catalogo della mostra], The Museum of Modern Art, New York, 1991
- R. STORR, "No Stage, No Actors, But it's Theatre (and Art)", *New York Times*, 28 novembre 1999
- S. SUATONI (a cura di), *Paolo Soleri: Etica e invenzione urbana* [catalogo della mostra], Jaca Book, Milano, 2005
- C. SUBRIZI, *Storia dell'arte come archivio. Ipotesi critiche per attraversare la seconda metà del XX secolo*, in E. DE CECCO (a cura di), *arte-mondo: storia dell'arte, storie dell'arte*, Postmedia, Milano, 2010, pp. 83-92
- C. SUBRIZI, *Agricola Cornelia S.p.A.: altri modelli e metodi dell'arte degli anni Settanta*, in C. CASERO, E. DI RADDO, F. GALLO (a cura di), *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, Postmedia, Milano, 2017, pp. 213-221
- E. SUDERBURG (a cura di), *Space, site, intervention: situating installation art*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2000
- SUPERSTUDIO, "Design d'invenzione e design d'evasione", in *Domus*, n. 475, giugno 1969, pp. 28-33
- SUPERSTUDIO, *Opere. 1966-1978*, Quodlibet, Macerata, 2016
- H. SZEEMANN (a cura di), *Le macchine celibi* [catalogo della mostra], Alfieri, Venezia, 1975

- M. TAFURI, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Roma, 1968
- C. TAMSCHICK, M. TAMSCHICK (a cura di), *Tamschick media+space: immersive narrative installations*, Avedition, Berlin, 2015
- F. TATARELLA, *Natural Architecture Now: New Projects from Outside the Boundaries of Design*, Princeton Architectural Press, New York, 2014
- F. TATARELLA, *Labirinti: un percorso attraverso l'arte, l'architettura e il paesaggio*, 22publishing, Milano, 2016
- E. TAVANI (a cura di), "Installazioni: il tempo, i luoghi, le immagini", *estetica. studi e ricerche*, n. 2, 2015
- F. TEDESCHI (a cura di), *Lo spazio ridefinito: Aricò, Castellani, Coletta, Dadamaino, Garutti, Nagasawa, Pinelli, Staccioli, Vago, Varisco* [catalogo della mostra], Mazzotta, Milano, 1998
- P. TIBERTELLI DE PISIS, D. BONUGLIA, *De Pisis*, Guarnati, Milano, 1957
- I. TOMASSONI (a cura di), *Lo spazio dell'immagine e il suo tempo*, Skira, Milano, 2009
- I. TOMASSONI (a cura di), *Gino de Dominicis. Catalogo ragionato*, Skira, Milano, 2011
- I. TOMASSONI, A. ZANMATTI (a cura di), *Incontri 1980. Interventi di artisti contemporanei a Spoleto*, Kybalion, Spoleto (PG), 2005
- M. TONELLI (a cura di), *Pino Pascali. Catalogo generale delle sculture 1964-1968*, De Luca, Roma, 2011
- A. TRIMARCO, *Opera d'arte totale*, Luca Sossella Editore, Roma, 2001
- V. TRIONE, *Effetto città. Arte Cinema Modernità*, Bompiani, Milano, 2014
- V. TRIONE, *Il cinema degli architetti*, Johan & Levi, Monza, 2014
- A. TRONCONE, *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, Postmedia, Milano, 2014
- M. TRULLI (a cura di) *La Serpara. Dialoghi tra arte e natura*, Viaindustriae, Foligno (PG), 2017
- B. TSCHUMI, "Questions of Space: The Pyramid and the Labyrinth (or the Architectural Paradox)", in *Studio International*, vol. 190, n. 997, September/October 1975, pp. 136-142
- B. TUFNELL, *Land Art*, Tate Publishing, London, 2006
- S. UCELLI (a cura di), *Arte e natureza. Museus a ceu aberto. Art and Nature. Open-Air Museums*, Luste, São Paulo, 2016
- UFO, "Effimero urbanistico scala 1:1", in *Marcatré*, nn. 37-38-39-40, 1968, pp. 198-209
- M. VAN MECHELEN, *Art at Large. Through Performance and Installation Art*, ArtEz Press, Arnhem, 2013
- S. VECA, "Morfologia e urbanistica", in *aut aut*, n. 102, 1967, pp. 29-51
- S. VECA, "Forma, funzione e significato in architettura", in *aut aut*, n. 104, 1968, pp. 68-72
- S. VECA, "Implicazioni filosofiche della nozione di ambiente", in *aut aut*, n. 105-106, 1968, pp.

- S. VECA, "Idee per la città comunista", in *aut aut*, n. 107, 1968, pp. 107-109
- M. VERDONE, F. PAGNOTTA, M. BIDEI, *La Casa d'Arte Bragaglia 1918-1930*, Bulzoni, Roma, 1992
- L. VERGINE, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Skira, Milano, 1999
- A. VETTESE, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 2010
- A. VIDLER, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely* (1992), trad. it. *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino, 2006
- A. VIDLER, *Warped space: art, architecture and anxiety in modern culture* (2000), trad. it. *La deformazione dello spazio: arte, architettura e disagio nella cultura moderna*, Postmedia, Milano, 2009
- M. VITTA, *Il paesaggio. Una storia fra natura e architettura*, Einaudi, Torino, 2005
- M. VITTA, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Einaudi, Torino, 2008
- B. VON BISMARCK *et al.* (a cura di), *Interarchive. Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, König, Köln, 2002
- P. WEIERMAIR (a cura di), *Claudio Parmiggiani* [catalogo della mostra], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2003
- U. WEILACHER, *Between Landscape Architecture and Land Art*, Birkhäuser, Basel-Berlin-Boston, 1999
- R. WIRZ, F. SARDELLA (a cura di), *Enrico Castellani. Catalogo ragionato*, Skira, Ginevra-Milano, 2012 (2 voll.)
- L. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen* (1953), trad. it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino, 1967
- L. WITTGENSTEIN, *The Big Typescript* (2000), trad. it. *The Big Typescript*, Einaudi, Torino, 2002
- M. YOSHIMOTO, "From Space to Environment: the origins of Kankyō and the emergence of intermedia art in Japan", in *The Art Journal*, vol. 67, 2008 (issue 3), pp. 24-45
- S. ZACCHINI, "Il Grande Cretto di Gibellina: un'esperienza spaziale irrepresentabile?", in *ABATON. Revista de figuración, representación e imágenes de la arquitectura*, n. 1 (in corso di stampa)
- C. ZAMBIANCHI, *Arte contemporanea: dall'espressionismo astratto alla pop art*, Carocci, Roma, 2011
- F. ZANELLA, *Forme e metodi di intervento nella città*, in C. CASERO, E. DI RADDO (a cura di), *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2009, pp. 69-88

- F. ZANELLA, *Esporsi. Architetti, artisti e critici a confronto in Italia negli anni Settanta*, Scripta, Verona, 2012
- P. ZANINI, *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Bruno Mondadori, Milano, 2000
- C. ZAPPÀ (a cura di), *Giò Pomodoro. Luoghi scolpiti tra realtà e utopia 1973-1990* [catalogo della mostra], Electa Editori Umbri, Perugia, 1990
- A. ZEVI, "Architettura all'arte", in *Lotus international*, n. 113, 2002, pp. 7-38
- A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Einaudi, Torino, 2006
- B. ZEVI, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Einaudi, Torino, 1948
- B. ZEVI, "Editoriale. Meta-pseudo e para ambienti alla Biennale veneziana", in *L'architettura. Cronache e storia*, n. 4-5, 1976, pp. 194-195
- S. ZULIANI, *Senza cornice. Spazi e tempi dell'installazione*, Arshake, Roma, 2015
- S. ZULIANI (a cura di), *Il Centro 1960-2005: storie ed eredità di una galleria d'arte*, Electa, Napoli, 2006

Sono stati consultati inoltre:

tutti i *Cataloghi generali* dell'Esposizione Internazionale Biennale di Venezia dal 1978 al 2018, sia per le edizioni relative alle Arti Visive (dalla 38.ma del 1978 alla 57.ma del 2017) che per quelle relative all'Architettura (dalla prima del 1980 alla 16.ma del 2018)

Sono stati consultati i seguenti fondi archivistici:

ARCHIVIO CLAUDIO ABATE, Roma

ARCHIVIO GIORGIO COLOMBO, Milano

ARCHIVIO STORICO DELLE ARTI CONTEMPORANEE (ASAC), Porto Marghera (Venezia)

STUDIO CELANT, Milano

VILLA E COLLEZIONE PANZA, Biumo (Varese)