

ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali



Vol. III, n.1(2012)



Dentro Fuori

Ricerche di S/Confine

DIRETTORE RESPONSABILE

Luigi Allegri

REDAZIONE

Alberto Salarelli, Marco Scotti, Francesca Zanella

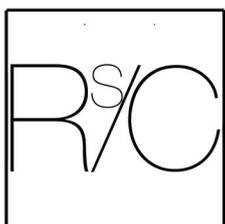
COMITATO SCIENTIFICO

Luigi Allegri, Gloria Bianchino, Arturo Calzona, Roberto Campari, Cristina Casero, Giulia Crippa, Simone Ferrari, Arnaldo Ganda, Roberta Gandolfi, Michele Guerra, Alberto Salarelli, Vanja Strukelj, Francesca Zanella

Periodico registrato presso il Tribunale di Parma, aut. n. 13 del 10 maggio 2010.

ISSN: 2038-8411

© 2012 – Dipartimento dei Beni Culturali e dello Spettacolo, Università di Parma.



I	Luigi Allegri	Editoriale
3	Maria Pia Pagani	Pamela: una donna goldoniana in Russia con Eleonora Duse
30	Vanja Strukelj	Dentro, fuori, sulla soglia. Itinerari dello sguardo in Tableau de Paris (1852-1853)
45	Cristina Casero	Nuove "possibilità di relazione": l'Informale oltre l'Informale
53	Elisabetta Longari	I Plurimi di Emilio Vedova: un'esperienza singolare e plurale
67	Francesca Zanella	Il "complesso di Louise": la mostra Tempo libero (13. Triennale, Milano 1964), dentro e fuori dal Palazzo
93	Elena Di Raddo	Un'esperienza al femminile: il gruppo "Metamorfofi" 1977-1984
103	Giulia Crippa	Dentro la città/fuori dalle istituzioni: riflessioni sulle manifestazioni culturali e sulle appropriazioni artistiche nel contesto urbano
 <i>Ricerche in corso</i>		
121	Irene Accorsini	Realtà e immaginazione nelle fotografie di Franco Grignani
138	Camilla Chiappini	Antonio Boggeri. Considerazioni su un protagonista della grafica italiana



Luigi Allegri

Editoriale

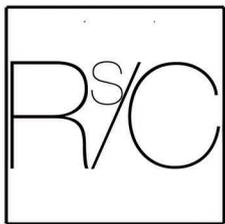


Siamo al terzo numero della rivista. E il punto di partenza, lo sguardo con cui osservare la cultura e il mondo ci porta ancora a parlare di spazi. Spazi fisici, architettonici, geografici, ma anche spazi mentali e simbolici, spazi dell'istituzione e spazi di libertà. E ancora una volta parliamo di *confini*, di linee di demarcazione che contengono e costringono ma insieme segnalano la presenza di un'altra realtà, fuori, con cui confrontarsi. Dentro/fuori, dunque. Questa è la cifra che marca questo numero di Ricerche di S/Confine.

Prospettiva declinata in modi molto diversi, apparentemente e forse anche sostanzialmente, perché l'interdisciplinarietà è per noi un presupposto irrinunciabile, e per questo differenti e diversificati sono i punti di vista, le pertinenze scientifiche, le modalità operative, le finalità di ricerca. C'è dunque una ricerca di storia della cultura teatrale (Maria Pia Pagani), che marca l'opposizione dentro/fuori con l'analisi di una commedia goldoniana recitata in una fondamentale tournée russa di Eleonora Duse, esperienza che ha portato "fuori" uno dei pilastri della drammaturgia italiana. C'è una ricerca di teoria e storia dell'illustrazione (Vanja Strukelj), che indaga nell'ottocentesco *Tableau de Paris* le modalità di rappresentazione della città, dei suoi spazi, dei suoi interni e dei suoi esterni, nel contesto di una rapida e tumultuosa modificazione sia urbanistica che delle relazioni sociali. Ci sono tre ricerche dedicate alle esperienze della cultura artistica italiana della seconda metà del Novecento, tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta: la ricostruzione analitica della mostra *Possibilità di relazione* (Cristina Casero), che segna un confine significativo di dentro/fuori tra la cultura informale e quella della Nuova Figurazione; l'indagine sui *Plurimi* di Emilio Vedova (Elisabetta Longari), singolare esperienza che rompe la scansione della tradizionale visione dell'opera pittorica inserendola "dentro" un contesto spaziale che ne muta radicalmente la fruizione estetica e anche sensoriale; l'analisi della poetica e delle opere di quattro artiste del gruppo *Metamorfosi* (Elena Di Raddo), che tocca anche il tema dei rapporti di potere dentro l'istituzione artistica e la peculiarità dei linguaggi femminili fuori dalle convenzioni. C'è un analitico discorso teorico-critico

sulla mostra *Tempo libero* della Triennale del 1964 (Francesca Zanella), che declina il rapporto dentro/fuori nella dialettica tra struttura espositiva e contenuti dell'esposizione, tra oggetti, immagini e architettura. C'è un intervento di taglio teorico (Claudia Crippa) sulle manifestazioni culturali di realtà anche geograficamente lontane, nell'ottica della cosiddetta globalizzazione, che si appropriano artisticamente del contesto urbano, "dentro" la città ma "fuori" dalle istituzioni. C'è infine il rendiconto di due ricerche in corso, una sulla poetica e l'opera fotografica di Franco Grignani (Irene Accorsini) e una su Antonio Boggeri, una delle principali figure della grafica italiana (Camilla Chiappini).

Ricerche che esplorano spesso i perimetri dei campi disciplinari, che cercano nella tensione dialettica tra dentro e fuori dei confini degli specialismi una modalità nuova e più coinvolgente di stare dentro l'accademia. Noi crediamo sia giusto così.



Contributi

Dentro Fuori



Maria Pia Pagani

Pamela: una donna goldoniana in Russia con Eleonora Duse



Abstract

A Venezia (Biblioteca Casa di Carlo Goldoni) è conservato il libretto compendiato di *Pamela nubile* appositamente realizzato per l'allestimento piomboburghese di Eleonora Duse dell'11 aprile 1891. Fu stampato dall'editore V. K. Travskij – con approvazione della censura russa rilasciata in data 13 marzo 1891 – alla Tipografia del Ministero degli Affari Interni, in tiratura limitata. Venne realizzato da un anonimo intellettuale russo per aiutare il pubblico a comprendere la trama della commedia, dal momento che gli attori recitavano in italiano.

Questo contributo presenta la prima traduzione commentata di tale libretto e una riflessione sulla prima tournée russa di Eleonora Duse – con particolare attenzione al processo di diffusione “fuori” dei confini italiani della commedia goldoniana, che dal 1880 faceva parte del suo repertorio “dentro” il territorio nazionale.

In Venice (Casa Goldoni Library) there is a libretto with a summary of *Pamela maiden*, which was deliberately prepared for the representation of Eleonora Duse in St. Petersburg, on 11th April 1891. It was printed by the publisher V. K. Travsky – with approval of the Russian censorship issued on 13th March 1891 – at the Typography of the Ministry of Internal Affairs, in limited edition. It was created by an anonymous Russian man of letters to help the public in the comprehension of the plot of the comedy, because the actors played using Italian language.

This essay presents the first annotated Italian translation of this libretto, and a reflection about Duse's first tour in Russia – with particular attention to the diffusion process “outside” the Italian boundaries of this Goldoni's comedy, which was in her repertory “inside” the national territory since 1880.



«Goldoni l'abbiamo nel sangue»
Eleonora Duse

L'apprezzata mostra documentaria *Eleonora Duse. Viaggio intorno al mondo* allestita a Roma (Complesso Monumentale del Vittoriano, 2 dicembre 2010 – 23 gennaio 2011) e Firenze (Teatro della Pergola, 3 marzo – 25 aprile 2011) nell'ambito delle celebrazioni per il 150° anniversario dell'Unità d'Italia, permette di riflettere sul processo di diffusione, nelle tournée “fuori” dai confini italiani, di opere che facevano parte del repertorio della grande attrice “dentro” il territorio nazionale.

Tra i vari casi che si potrebbero prendere in considerazione, singolare è quello di *Pamela nubile* – commedia goldoniana che Eleonora ha portato in scena per la prima volta al Teatro dei Fiorentini di Napoli il 3 febbraio 1878 con la Compagnia Ciotti-Belli Blanes-Bozzo, scelta forse non solo per assecondare i gusti del pubblico italiano dell'epoca, ma anche in omaggio alle sue origini venete e al retaggio artistico familiare.



Fig. 1: Eleonora Duse in *Pamela nubile* (Venezia, Fondazione Giorgio Cini).

Se per Eleonora, vigevanese di nascita ma veneta nel cuore, poteva essere normale portare in scena *Pamela nubile* “dentro” i confini nazionali, meno scontata fu la strategia promozionale che guidò gli allestimenti realizzati all'estero. La commedia goldoniana, infatti, è stata rappresentata “fuori” soltanto due volte (Biggi 2010, p. 102 e p. 105): nel corso della sua prima tournée russa del 1891-92 (San Pietroburgo, Teatro Malyj, 11 aprile 1891) e di quella americana del 1896 (New York, Fifth Avenue Theatre, 19 marzo 1896).

Durante la prima delle sue “campagne di Russia”, Eleonora ha recitato a San Pietroburgo, Mosca, Char'kov, Kiev, Odessa. Il suo repertorio comprendeva Shakespeare (*Antonio e Cleopatra*, *Romeo e Giulietta*), Dumas (*La signora dalle*

camellie, La principessa George, Francillon, La moglie di Claudio, Demi-monde), Sardou (Fernande, Odette), Meilhac e Halévy (Frou-frou), Scribe e Legouvé (Adrienne Lecouvreur), Verga (Cavalleria rusticana), Praga (L'innamorata), Goldoni (Pamela nubile, La locandiera), Ibsen (Casa di bambola): tutte opere di autori occidentali, dunque, che schiusero il pubblico russo a culture teatrali lontane e affascinanti, ascoltando il suono della lingua italiana sempre usata in scena.

Il repertorio proposto durante la prima tournée russa può essere visto come una panoramica del “fuori”, scattata in un paese ai margini d'Europa sul finire del XIX secolo, che immortala le scelte artistiche di Eleonora in quella fase della sua vita e della sua carriera. Scrive Cesare Molinari:

Per capire bene la questione bisogna precisare ulteriormente come si formava il repertorio di una compagnia italiana. Esso era costituito sostanzialmente di due categorie di testi: le novità e le riprese. Nel corso di una stagione una compagnia primaria era tenuta a presentare un certo numero di novità, di drammi cioè non ancora rappresentati, e a questo scopo essa, o meglio, il suo capocomico, li acquistava direttamente dall'autore o tramite le agenzie, e con varie formule: esclusiva, esclusiva per determinate piazze, o semplice diritto di rappresentazione condiviso con altre compagnie. Le novità più ghiotte erano i successi dei teatri parigini che, frettolosamente tradotti, arrivavano in Italia nel giro di pochi giorni. Se il nuovo dramma aveva successo, entrava nel repertorio e veniva sfruttato fino a quando il pubblico mostrava di gradirlo. Spesso, quando era a corto di novità o di soldi, la compagnia riesumava testi di un recente o più remoto passato, fidando sul fatto che, comunque, essi erano sconosciuti al pubblico, o su un qualche motivo di interesse che potevano ancora avere. Più rare, nel periodo che ci interessa, le riprese di classici (Alfieri, Shakespeare): il solo Goldoni continuava ad avere un suo spazio quasi obbligato. [...]. La Duse, in fondo, non si sottrasse a queste norme, introducendo nel proprio repertorio novità anche audaci, come *L'abbadessa di Jouarre* di Renan, che non riuscì mai ad imporre, come, qualche anno dopo, *Casa di bambola* di Ibsen, oppure altre che era più ovvio attendersi, rispondenti ai gusti del momento: *Tristi amori* e *La signora di Challant* di Giacosa, *La moglie ideale* di Marco Praga. Più tardi saranno Pinero, Sudermann, Butti. Ma bisogna tener conto del fatto che a un certo punto la compagnia della Duse divenne una compagnia da *tournée*, che non girava più solo l'Italia, ma tutto il mondo, si può dire, e aveva quindi bisogno di un repertorio più limitato, ma vasto e equilibrato, adattabile alle esigenze e ai gusti dei singoli paesi (così in Russia e in Germania aveva successo *Antonio e Cleopatra*, l'unico classico del suo repertorio, rifiutato altrove). A un certo punto si può dire che questo repertorio abbia trovato un suo assetto definitivo, con

Cavalleria rusticana e *La locandiera* a rappresentare la drammaturgia italiana vecchia e nuova, Sudermann, Pinero e Ibsen come relative novità. Ma i pezzi forti rimasero pur sempre Sardou e Dumas. (Molinari 1987, pp. 75-76).



Fig. 2: Manifesto della prima tournée russa di Eleonora Duse (Venezia, Fondazione Giorgio Cini).

«Eleonora Duse. La celebre attrice drammatica». Questa era la scritta in cirillico riprodotta sul manifesto della prima *tournée* russa e, come in uso all'epoca, c'erano anche le foto dell'artista nelle interpretazioni che sarebbero state proposte al pubblico – incluse *Pamela nubile* e *La locandiera*.

In merito all'importanza che per la Duse attrice e capocomico ebbero queste due commedie goldoniane già nel repertorio “dentro” i confini nazionali, scrive Carmelo Alberti:

Con il passare delle stagioni l'arte di Eleonora si nutre del contrasto con la mentalità che guida le logiche di compagnia; non è un caso che tenda a rifuggire dalla promiscuità dei suoi colleghi di teatro. Sul terreno della programmazione, la propria responsabilità artistica si traduce nella volontà di calibrare la matrice espressiva dei lavori da inscenare sulla propria indiscussa centralità. Ciò significa che spesso i risultati appaiono alterni e, in qualche caso, sono negativi. Il disagio della Duse di fronte alle secche dei repertori comici tradizionali non riguarda, però, la tendenza a manipolare la scrittura drammaturgica. L'attrice, che dichiara in molte occasioni il rispetto per le volontà del poeta drammatico, non esita ad applicare alla vicenda delle sue “donne” sceniche un andamento a “soggetto”, alla stregua dei miseri guitti frequentati durante l'infanzia. L'esempio del suo rapporto con la testualità di Carlo Goldoni è evidenziato dalla decisione di limitare, una volta divenuta capocomico, la sua disponibilità, oltre che alla *Locandiera*, assunta a bandiera della teatralità di tradizione, solamente alla commedia *Pamela nubile*, presentata già nel 1886 sotto l'egida della sua Compagnia Drammatica della Città di Roma. Come al solito, l'attrice compie un viaggio interno al personaggio di Pamela: agisce sugli accenti, articola in modo inconsueto i gesti, accentua i pianti con effetti di rara abilità (Alberti 2001, p. 28).

Nel 1891, dunque, Eleonora porta “fuori” una scelta di repertorio già maturata e comprovata dalla prassi scenica “dentro” – in Italia. Di solito le *tournée* degli attori italiani in Russia erano accompagnate da accorgimenti di carattere informativo e pubblicitario, in merito ai quali scrive Massimo Lenzi nella monografia *L'istrione iperboreo*, molto importante per comprendere i rapporti teatrali italo-russi dalla seconda metà del XIX secolo in poi:

Le *tournées* degli attori italiani erano sovente accompagnate dalla pubblicazione di piccoli fascicoli separati: volumetti e *brochures* ove venivano esposte le biografie degli attori, riferite le loro caratteristiche creative, riportate in forma breve (sul modello del libretto operistico) le traduzioni delle *pièces* del loro repertorio. ‘Libretti’ di questo tipo furono editi per le *tournées* della Ristori ed in

occasione del primo soggiorno piomboburghese di Eleonora Duse, allorché P. Rajsckij curò a scopo promozionale un apposito *Ètjud o E. Duse* (“Studio su E.D.”), seguendo l’esempio del fascicolo *Ernesto Rossi* che aveva preparato il terreno alla seconda *tournee* russa dell’attore livornese (Lenzi 1993, p. 7, n. 1).

Al giovane critico P. Rajsckij (pseudonimo di Iosif Iosifovič Kolyško, 1861-1938) si deve un resoconto della messa in scena di *Pamela nubile* al Teatro Malyj di San Pietroburgo, l’11 aprile 1891: a quella data la Duse, che era arrivata nella città sulla Neva l’8 marzo, aveva già proposto ben 18 rappresentazioni, tra cui due repliche de *La locandiera* – il 27 marzo e il 6 aprile 1891 (Rajsckij 1891, p. 51).

La storia della goldoniana *Pamela nubile* non era del tutto nuova per i russi, dal momento che una prima traduzione, realizzata da Aleksej Lëvšin (tre atti, 153 pp. a stampa), era uscita a Mosca già nel 1812 (Dzjuba 1959, p. 46). Dal canto suo, Rajsckij ascrive *Pamela nubile* a un momento di relax professionale dell’artista italiana: «stancatasi del dramma la Duse desiderava riposarsi con la commedia». Tale affermazione risulta più comprensibile se si scorre in dettaglio l’elenco delle rappresentazioni al Teatro Malyj, dal quale si evince che nella primavera 1891 Eleonora ha conquistato il pubblico piomboburghese con *Antonio e Cleopatra* (6 repliche) e *La signora dalle camelie* (5 repliche), proponendoli sempre entrambi anche nelle successive piazze di Mosca, Char’kov, Kiev, Odessa, nel maggio-giugno 1891.

Recite dusiane al Teatro Malyj di San Pietroburgo, marzo-aprile 1891:

La signora dalle camelie: 12 marzo 1891

Fernanda: 14 marzo 1891

Antonio e Cleopatra: 16 marzo 1891

La signora dalle camelie: 18 marzo 1891

La principessa Giorgio: 20 marzo 1891

Francillon: 22 marzo 1891

La moglie di Claudio: 23 marzo 1891

Antonio e Cleopatra: 25 marzo 1891

Odette: 26 marzo 1891

La locandiera: 27 marzo 1891

Antonio e Cleopatra: 28 marzo 1891

La signora dalle camelie: 29 marzo 1891

Cavalleria rusticana: 31 marzo 1891

Demi-monde: 31 marzo 1891

Antonio e Cleopatra: 1° aprile 1891
Fernanda: 3 aprile 1891
La locandiera: 6 aprile 1891
Antonio e Cleopatra: 7 aprile 1891
Pamela nubile: 11 aprile 1891
La signora dalle camelie: 12 aprile 1891
Romeo e Giulietta: 22 aprile
Antonio e Cleopatra: 24 aprile 1891
Romeo e Giulietta: 25 aprile
Frou Frou: 26 aprile
Romeo e Giulietta: 28 aprile
La signora dalle camelie: 29 aprile 1891
(Biggi 2010, p. 102)

«Stancatasi del dramma la Duse desiderava riposarsi con la commedia»: il critico russo coglie un aspetto che anche alcune lettere del dicembre 1887 di Eleonora ad Arrigo Boito rivelano. Scrive a tal proposito Carmelo Alberti:

Il recitare le commedie di Goldoni viene associato indirettamente ad uno stato d'animo per varie ragioni disagiato. Può trattarsi di un fastidioso mal di denti, oppure di una tristezza d'amore. Ogni volta, la scelta di rappresentare *Pamela* o *La locandiera* ha una duplice conseguenza: da una parte, essi costituiscono dei testi-rifugio, capaci di assorbire gli imprevisti della vita e di garantire, comunque, la coerenza professionale; dall'altra, invece, finiscono per assorbire e rilanciare un *humor* malinconico, frutto delle tensioni e degli stati d'animo dell'attrice (Alberti 2001, p. 34).

Il giudizio di Rajsckij sull'allestimento dusiano di *Pamela nubile* dell'11 aprile 1891 non è affatto lusinghiero, in quanto considera l'opera «debole, con pretese di comicità e di tendenza, ma che non riesce a rendere né l'uno né l'altro» (Rajsckij 1891, p. 51). Nel suo resoconto, datato 15 maggio 1891, egli riporta alcune impressioni che ben configurano l'abilità recitativa di Eleonora:

Malgrado la povertà del contenuto l'artista ha trovato i mezzi per elevarsi all'altezza della sua creatività. La carina servetta, che ha ispirato la passione del fiero lord, con primitivo orgoglio lotta contro questa passione e contro il proprio sentimento. Ha anche paura di questa passione e allo stesso tempo ne è lusingata; vorrebbe sia fuggire che rimanere; non è d'accordo a cedere, ma è pronta ad amare. Tutti i suoi sentimenti tendono verso una cosa sola: "Volerlo

ma temerlo". E improvvisamente, nel momento più struggente, quando nell'aria si respira già odor di dramma, comunicano a Pamela che non è una servetta, ma una vera contessa e che il lord sta per sposarla. La tempesta suscitata da questa notizia nell'animo della ragazza innamorata, viene resa dalla Duse con alcuni tratti particolari. Ma quali? All'inizio rimane impietrita; poi, il terrore che la stiano ingannando; quindi un timido entusiasmo, che cresce a poco a poco, fino a raggiungere il dolore fisico. Il sangue le sale alla testa, si scuriscono gli occhi, il cuore smette di battere. Si fa vento col grembiule e ripete soltanto: «Ahi, ahi!». Questo semplice «Ahi!» è a tal punto eloquente ed esprime così pienamente i suoi sentimenti che qualsiasi altra parola o gesto in aggiunta sarebbero stati superflui. È evidente che soffre fisicamente per la felicità e che ha paura di questo dolore, dimenticando la felicità... (Rajskij 1891, pp. 51-52)

Per capire quanto non fosse comunque scontata la scelta dusiana di allestire *Pamela nubile* nella tournée del 1891, vale la pena dare uno sguardo alle traduzioni goldoniane russe pubblicate nel XIX secolo. L'elenco si apre proprio con la storia di Pamela:

Pamela nubile (trad. Lëvšin), 1812

La locandiera (trad. Èl'kan), 1861

La bottega del caffè (trad. Ostrovskij), 1872

Il ventaglio (trad. Boborykin), 1884

La locandiera (trad. Glivenko), 1894

(Dzjuba 1959, pp. 44-49)

Quello della Duse al Teatro Malyj di San Pietroburgo, di fatto, è stato il più significativo allestimento di *Pamela nubile* realizzato da un'artista occidentale nella Russia di fine XIX secolo. All'epoca maggiore fortuna ha avuto, sia in termini di frequenza delle rappresentazioni dusiane che di gradimento della critica, *La locandiera*: lo testimoniano i ricordi di artisti e intellettuali russi che ebbero modo di assistere agli spettacoli, nonché la fortuna di questa commedia sulla scena novecentesca russa e nella carriera di alcune attrici esuli in Occidente, quali Tatiana Pavlova e Ludmilla Pitoëff.



Fig. 3: Francobollo dedicato a “Carlo Goldoni, il grande drammaturgo italiano – 1707-1793” (URSS 1958, Collezione privata).

A Venezia, alla Biblioteca Casa di Carlo Goldoni (Miscellanea Goldoniana di Edgardo Maddalena), è conservato il libretto compendiato di *Pamela nubile* (3 atti, 16 pag. a stampa) appositamente realizzato per l’allestimento dell’11 aprile 1891, in tiratura limitata. Una nota segnala che l’approvazione della censura russa è stata rilasciata a San Pietroburgo circa un mese prima del debutto, in data 13 marzo 1891. È stato stampato dall’editore V. K. Travskij alla Tipografia del Ministero degli Affari Interni: un dettaglio non secondario, questo, che sottolinea l’ufficialità dell’accoglienza russa tributata alla troupe della Duse.

Tale libretto compendiato è stato realizzato da un anonimo intellettuale russo per aiutare il pubblico a comprendere la trama della commedia, nella speranza di ovviare in qualche modo lo scoglio linguistico della recitazione in italiano. I nomi degli artisti, soprattutto se stranieri, non erano sempre segnalati nei libretti teatrali russi dell’epoca. Questo del 1891, dunque, è un documento prezioso anche per conoscere i nomi dei componenti della troupe della Duse nella sua prima tournée russa, in cui spiccano Flavio Andò, Goffredo Galliani, Argia Magazzari:

Milord Bonfil	Sig. F. Andò
Miledi Daure, sua sorella	Sig.ra Magazzari
Ernold, nipote di Miledi Daure	Sig. Galliani
Milord Artur	Sig. Fabri
Milord Curbrech	Sig. Bianco
Pamela, fu cameriera della defunta madre di Bonfil	<i>Eleonora Duse</i>
Andreuve, vecchio padre di Pamela	Sig. Bonivento
Madama Jevre, governante	Sig.ra Solazzi
Longman, maggiordomo	Sig. Mazzanti
Villiome, segretario	Sig. Geri
Isacco, cameriere	Sig. Betti

Va detto che il libretto compendiato russo di *Pamela nubile* presenta diversi errori di punteggiatura e di uso dei verbi; non è stata nemmeno riportata una foto della Duse. L'anonimo intellettuale russo ha deciso di abolire "l'avviso ai lettori" con il quale Goldoni mette in luce le differenze tra il romanzo di Richardson e la sua commedia, nonché le considerazioni sociali sul matrimonio tra un nobile e una serva. Una scelta assolutamente rilevante, questa, poiché ha negato al pubblico russo la possibilità di conoscere le modifiche apportate dal grande commediografo veneziano alla storia d'amore tra il ricco Milord Bonfil e la povera Pamela, sminuendo inevitabilmente il valore dell'agnizione finale che rende possibile e accettabile in società la loro unione coniugale.

Carlo Goldoni ha composto la commedia di Pamela ricavandola dall'omonimo romanzo dell'inglese Samuel Richardson, ma, prima di intraprendere il lavoro, l'autore dei *Rusteghi* ebbe qualche dubbio sull'opportunità di presentare al pubblico italiano una commedia di costume inglese. Milord Bonfil, pur amando fervidamente Pamela, sua camerierina, non osa proporle il matrimonio per non violare la tradizione aristocratica e lo spirito conservatore della sua famiglia e della società inglese. L'onore e il sentimento di casta tengono in freno l'ardente passione del nobile. Goldoni, che era esperto conoscitore dello spirito e del costume di tutti i paesi d'Europa, sapeva benissimo che in Inghilterra un aristocratico poteva liberamente sposare una plebea senza perdere i diritti, per i figli, alla successione allo stemma gentilizio; mentre in Italia la cosa era tutta diversa, e il nobile che si univa alla donna del popolo perdeva per sé e per i propri figli i privilegi del casato. Come fare dunque per rendere gradita al gusto italiano una commedia che era volutamente falsa nel concetto e non corrispondeva al costume inglese di quel tempo? Era questa che rendeva perplesso il buon Goldoni quando ebbe ordinazione di comporre la commedia su Pamela. Ma il gran veneziano risolse la questione con molta abilità, senza spostare l'intreccio e senza alterare la sostanza del romanzo. Riportò sulla scena le vicende sentimentali di Pamela e ne fece risaltare i caratteri, le situazioni, disegnando con garbo la virtù, il candore, la scaltrezza delicata, l'ingenuità e la verecondia della fanciulla accanto al sentimento cavalleresco di lord Bonfil, amatore impetuoso e in frenabile che lotta fra i trasporti sinceri del cuore e il dovere di misurare la distanza sociale che lo divide da Pamela. Questa schermaglia intima del lord tra l'onore del casato e l'amore per la ragazza, termina al terzo atto quando giunge il padre di Pamela, il quale si rivela come Andreuve, di nobiltà autentica, finora proscritto per antiche rivolte contro la corona britannica. Alla rivelazione lord Bonfil chiede in sposa Pamela, non più cameriera ma contessa di Andreuve (V.T. 1923).

In Russia, come a Venezia, i nobili di solito non calcolavano la possibilità di sposare persone di ceto sociale differente, né tanto meno appartenenti alla servitù. Per i russi, l'amore tra un boiardo e una serva poteva essere coronato dalle nozze soltanto nelle fiabe (Sinjavskij 1993, p. 23 sgg.), come nel caso di Vasilisa – la bella fanciulla di povera famiglia che, con la sua onestà e la sua intelligenza, dopo mille peripezie riesce a sposare il figlio dello zar e a cambiare radicalmente la sua vita. (E il ribaltamento scenico della figura fiabesca di Vasilisa si ha, da parte della Duse, con l'allestimento nel 1905 del dramma *L'albergo dei poveri*, altresì detto *I bassifondi*, di Maksim Gor'kij).

Il libretto compendiato russo di *Pamela nubile* mantiene la divisione della commedia in tre atti, ma non riporta la divisione in scene. Inoltre, la descrizione dell'atto 1 è molto più lunga di quella degli atti 2 e 3. Le battute non traducono letteralmente il testo goldoniano, ma sono abbastanza efficaci per far comprendere al pubblico il quadro emotivo e sociale che si viene a delineare nella commedia.

GOLDONI:

3 atti

Atto 1: 20 scene

Atto 2: 16 scene

Atto 3: 17 scene

LIBRETTO RUSSO:

3 atti

Atto 1

Atto 2

Atto 3

L'anonimo intellettuale russo ha creato, in sostanza, una sintesi in prosa simile a un canovaccio. Il suo lavoro di compendio è svolto con correttezza, ma talvolta con scarsa attenzione ai gusti del pubblico: ad esempio, considerata l'importanza che la maschera di Arlecchino ha sempre avuto nella cultura teatrale russa, tra le omissioni del libretto compendiato spicca la descrizione che l'entusiasta cavaliere Ernold fornisce del suo viaggio in Europa (atto 1, scena 16):

ERNOLD: [...] Oh se vedeste che bella maschera è l'Arlecchino! È un peccato, che in Londra non vogliano i nostri Inglesi soffrir la maschera sul teatro. Se si potesse introdurre nelle nostre commedie l'Arlecchino, sarebbe la cosa più piacevole di questo mondo. Costui rappresenta un servo goffo ed astuto nel medesimo tempo. Ha una maschera assai ridicola, veste un abito di più colori e fa smascellar dalle risa. Credetemi, amici, che se vedeste, con tutta la vostra serietà sareste sforzati a ridere. Dice delle cose spiritosissime. Sentite alcuni de' suoi vezzi, che ho ritenuti in memoria. Invece di dir *padrone*, dirà *poltrone*. In luogo di dir *dottore*, dirà *dolore*. Al *cappello* dirà *campanello*. A una *lettera*, una

lettiera. Parla sempre di mangiare, fa l'impertinente con tutte le donne. Bastona terribilmente il padrone... (Goldoni 1995, p. 109)

Per quanto riguarda la fortuna scenica di *Pamela nubile* in Russia, va detto che, dopo l'allestimento dusiano del 1891, la commedia è tornata in scena a Mosca nel marzo 1920, al Teatro "Pokazatel'nyj" di Vasilij Grigor'evič Sachnovskij (1886-1945) – valido attore e regista, dal 1926 anche collaboratore del Teatro d'Arte (Ašmarin 1920; Sadko 1920).

Sempre nel 1920, preparandosi al ritorno in scena, Eleonora non prese in considerazione la possibilità di riportare in scena *Pamela nubile*, che era ormai un lontano ricordo del suo repertorio giovanile. Però tornò per un attimo all'opera goldoniana nell'agosto 1922, ad Asolo, durante un incontro con Riccardo Bacchelli che scrive:

A me importava per allora di sentirla parlare, e le dissi che l'avrei voluta sentire in Pamela e che doveva essere una grande soddisfazione recitare Goldoni da pari sua. «Ecco, fece, io Pamela la sentivo tutta così». E si raccolse sulla poltrona, accennando a un gesto di braccia in croce sul petto fra misericordia e pudore, con un'ardita mansuetudine d'occhi e di viso, sì che posso dire senz'altro d'averla vista in Pamela. Fierezza ignota e amore tormentato, di passione e di timore, tutta la finezza e tutta la forza di quel capolavoro e di quel grande carattere, apparvero in quella mossa, ch'ella interruppe subito leggendo nei miei occhi l'ammirazione. «Goldoni l'abbiamo nel sangue», soggiunse la nipote di Luigi Duse (Bacchelli 1924, pp. 172-173).

Considerando la fortuna di *Pamela nubile* nell'ambito della letteratura teatrale russa, va notato che dopo la traduzione realizzata da Aleksej Lëvšin nel 1812 e il libretto compendiatore legato all'allestimento dusiano del 1891, una versione integrale arriva soltanto all'inizio degli Anni Trenta grazie all'interessamento di Aleksej Karpovič Dživelegov (1875-1952) – apprezzato pedagogo e specialista di letteratura e storia del teatro dell'Europa Occidentale al GITIS – che ha diretto nel 1933-36 un'importante edizione in 2 volumi delle *Commedie* goldoniane:

CARLO GOLDONI, *Commedie*. Traduzione dall'italiano sotto la direzione di Aleksej Karpovič Dživelegov e sua introduzione, 2 voll., Moskva-Leningrad 1933-36.

Vol. 1:

Carlo Goldoni e le sue commedie. Introduzione di A. K. Dživelegov

L'avventuriero onorato (trad. Dživelegov)

Il possidente terriero (trad. Dživelegov)

La locandiera (trad. Dživelegov)

Un curioso accidente (trad. Dživelegov)

I rusteghi (trad. Ščepkina-Kupernik)
Le smanie della villeggiatura (trad. Sokolova)
Le Borru Bienfaisant (trad. Ščepkina-Kupernik)

Vol. 2:

Il servitore di due padroni (trad. Dživelegov)
Pamela nubile (trad. Ignatov)
La dama prudente (trad. Ščepkina-Kupernik)
L'osteria della posta (trad. Dživelegov)
La casa nova (trad. Dživelegov)
(Pagani 2011/a, pp. 88-89)

La traduzione di *Pamela nubile* realizzata da Sergej Sergeevič Ignatov negli Anni Trenta, su incarico di Dživelegov, è stata ripubblicata anche nell'edizione delle *Opere* di Goldoni, in 4 volumi, uscita a Mosca nel 1997:

CARLO GOLDONI, *Opere*, 4 voll., Moskva 1997.

Vol. 1, *Commedie*:

Carlo Goldoni e le sue commedie. Introduzione di A. K. Dživelegov
L'avventuriero onorato (trad. Dživelegov)
Il feudatario (trad. Dživelegov)
La locandiera (trad. Dživelegov)
Un curioso accidente (trad. Dživelegov)
I rusteghi (trad. Ščepkina-Kupernik)
Le smanie per la villeggiatura (trad. Sokolova)
Le Borru Bienfaisant (trad. Ščepkina-Kupernik)

Vol. 2, *Commedie*:

Il servitore di due padroni (trad. Dživelegov)
Pamela nubile (trad. Ignatov)
La donna di garbo (trad. Ščepkina-Kupernik)
L'osteria della posta (trad. Dživelegov)
La casa nova (trad. Dživelegov)

Vol. 3, *Memorie*:

Carlo Goldoni e le sue memorie. Prefazione di S. S. Mokul'skij
Introduzione e parte prima

Vol. 4, *Memorie*:

Parti prima-terza
(Pagani 2011/a, pp. 89-90)

Di quella donna goldoniana, che rimase sempre “dentro” il cuore della Duse, e che con le sue tournée andò “fuori” d'Italia arrivando a vivere la sua “campagna di Russia”, oggi resta a Venezia un cimelio raro e prezioso di cui si propone qui di seguito la prima traduzione italiana.

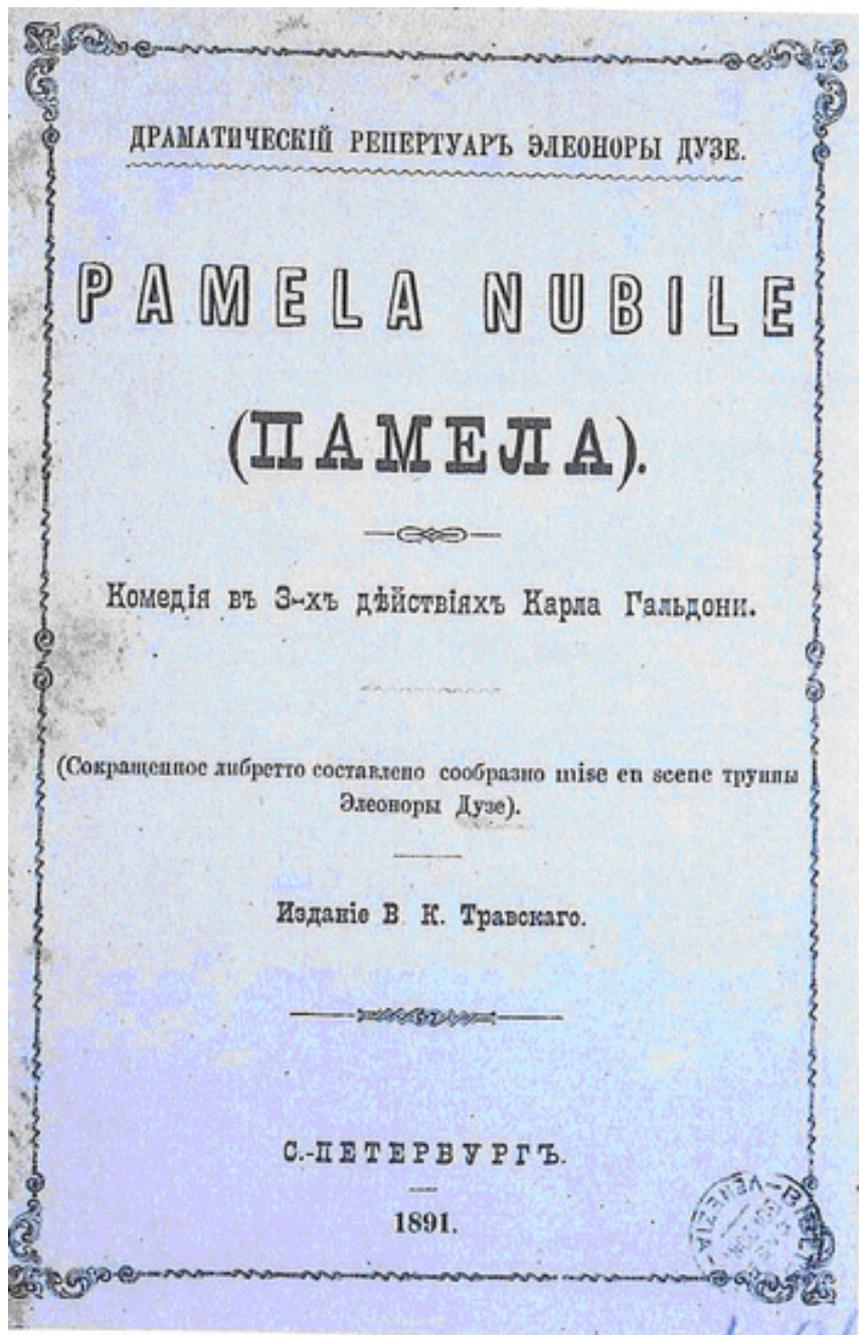


Fig. 4: Frontespizio del libretto compendiato russo di *Pamela nubile* del 1891 (Venezia, Biblioteca Casa di Carlo Goldoni).

Pamela Nubile

(Pamela)

Commedia in 3 atti di Carlo Goldoni

Pamela nubile. Komedija v 3 dejstvijach Karla Gol'doni, Sankt Peterburg 1891 (Venezia, Biblioteca di Casa Goldoni, Miscellanea Goldoniana di Edgardo Maddalena, vol. 19, pp. 588-600)

(Libretto compendiato redatto conformemente
alla *mise en scène* della troupe di Eleonora Duse)

Edizioni V. K. Travskij
San Pietroburgo
Tipografia del Ministero degli Affari Esteri
1891

Dramatis personae:

Milord Bonfil	Sig. F. Andò
Miledi Daure, sua sorella	Sig.ra Magazzari
Ernold, nipote di Miledi Daure	Sig. Galliani
Milord Artur	Sig. Fabri
Milord Curbrech	Sig. Bianco
Pamela, fu cameriera della defunta madre di Bonfil	<i>Eleonora Duse</i>
Andreuve, vecchio padre di Pamela	Sig. Bonivento
Madama Jevre, governante	Sig.ra Solazzi
Longman, maggiordomo	Sig. Mazzanti
Villiome, segretario	Sig. Geri
Isacco, cameriere	Sig. Betti

I tre atti si rappresentano tutti a Londra, in casa di Milord Bonfil

Autorizzazione della censura: San Pietroburgo, 31 marzo 1891

*

Atto 1

Nella prima scena Pamela e Madama Jevre sono sedute a tavolino: una ricama la biancheria, l'altra aggomitola la seta; stanno conversando amichevolmente.

Alla domanda di Jevre sul motivo del pianto Pamela, la fanciulla spiega che non può non piangere, ricordando la sua defunta signora, che l'aveva presa bambina da poveri genitori braccianti e l'aveva trattata sempre con una tenerezza quasi materna, le aveva dato un'istruzione e, morendo, tra le ultime volontà aveva chiesto al figlio di occuparsi di lei.

Jevre fa notare che Pamela non può fare a meno di provare sentimenti simili, e che merita davvero un grande amore, essendo una fanciulla giudiziosa, virtuosa e premurosa. A servizio in casa di Bonfil da 20 anni, Jevre non ha mai visto una fanciulla discreta e degna come Pamela, che ama come una figlia, e che il nobile non riesce a guardare senza un dolce sorriso; quando egli si sposerà, «tu sarai la cameriera di sua moglie». Pamela sospira profondamente, esponendole le preoccupazioni legate alla sua felicità: «Cara signora, per provvedere alla mia felicità ci vuole un animo molto bello». Ma quando Jevre si prepara per uscire, Pamela dice di temere un imminente incontro con Bonfil senza testimoni, e chiede alla governante di tornare al più presto.

Pamela dice tra sé che Milord è buono e gentile nei suoi confronti solo per rispetto alla sua defunta madre, scomparsa 3 mesi prima; pertanto ella desidererebbe molto far visita ai suoi genitori, che abitano a 20 miglia, ai quali sarebbe meglio scrivere e mandare qualche ghinea (scrive una lettera). Milord Bonfil, entrando in quel momento, le domanda a chi sta scrivendo ed esige che Pamela gli consegni lo scritto per leggerlo; la fanciulla si confonde e avanza come pretesto la sua incapacità di scrivere bene, ma Bonfil, leggendo la lettera, le assicura che sa scrivere splendidamente e, elogiandola, le porge un anello in ricordo di sua madre. Pamela rifiuta, con il pretesto che l'anello non è adatto per il suo dito indice. Ma Milord le infila a forza l'anello al dito. Pamela esce. Milord chiama Madama Jevre, le confida di amare Pamela e che vorrebbe fosse la sua beneamata; non può vivere senza di lei, ma non la può sposare a causa della sua posizione.

Milord esige che la governante riferisca tutto ciò a Pamela. Una volta uscito Bonfil, Jevre pensa che se non lo aiuterà, perderà una buona occasione, ma che ciò equivale ad essere una mediatrice poco coscienziosa. Esce.

Pamela pensa con rammarico tra sé che non può tanto rallegrarsi per l'anello offertole in ricordo dell'amata signora, poiché questo dono le è stato fatto proprio da Bonfil. «Ah, se non fosse un signore ma un servo, oppure se io fossi nobile! Non potrei desiderare nulla di meglio!...».

Entra Milord. Pamela manifesta un leggero sgomento, vuole uscire. Bonfil la trattiene e le annuncia che sua sorella, Miledi Daure, vuole assumerla come cameriera: «Andresti al suo servizio volentieri?». «Come desiderate; mi sento a disagio nello stare qui, da quando non c'è più la padrona da casa», risponde la fanciulla. Bonfil dice che non la lascerà andare da una bisbetica come sua sorella, soprattutto perché sua madre lo ha incaricato di prendersi cura di lei; d'altro canto, difficilmente la lascerebbe andare via, poiché la ama. Egli chiede a Pamela di porgergli la mano; la fanciulla disapprova, chiama Madama Jevre, vuole andare via. Milord chiude la porta e, avvicinandosi a Pamela, le domanda perché ha paura:

assomiglia forse a un demone che le incute terrore? «Voi sareste peggio di un demone, se desideraste offendermi», risponde la fanciulla. Milord le offre 50 monete d'oro. Ella rifiuta; acconsentirà a riceverle solo a patto che egli la ascolti senza interromperla. «Dì quel che vuoi, tu ora sei tutta nelle mie mani», risponde Bonfil. Pamela dice che egli è un signore ricco e conosciuto, mentre ella è una fanciulla semplice e povera, e non è possibile che subentri della intimità nei loro rapporti. Onore e ragione sono uguali per tutti; nessuno però può avere il diritto di disonorare una persona innocente. La nobiltà di lignaggio è qualcosa di casuale, pertanto l'autentica nobiltà si rivela nelle azioni, non nel lignaggio in quanto tale; chi vuole il rispetto, deve meritarselo con un agire decoroso. Forse un uomo permetterebbe che fosse disonorata una povera donna, senza disonorare così se stesso?! Cosa ci può essere di più ignobile nell'agire, dell'offendere una giovane fanciulla innocente? Pamela posa il borsellino sul tavolino ed esige che Bonfil prenda il denaro che voleva darle. Ella spera che questi sia un uomo nobile ed onorato al punto da non cercare più di piegarla con i suoi indecorosi gesti. Egli è pertanto obbligato al rispetto per la memoria della madre, che nel testamento si è preoccupata della giovane fanciulla difendendola, e non privandola del suo buon nome.

Detto questo, Pamela apre la porta e se ne va, lasciando Milord stupefatto per l'accaduto.

Arriva Jevre per riferire l'arrivo della sorella; Bonfil la manda al diavolo ed esige che la governante ritrovi Pamela. Jevre gli fa notare che Pamela è troppo onesta per lui. Milord dice che Pamela è la più splendida creatura del globo terrestre, e che non vuole farle del male. «Volete forse sposarla?», chiede la governante. Milord la sgrida e risponde che vuole solo vedere Pamela. Jevre gli consiglia di lasciar andare quest'ultima al servizio di sua sorella. Bonfil si irrita e dice che la ucciderà, se non si leverà di torno insieme ai suoi consigli. Jevre scappa. Milord la maledice ancora, e poi riconosce che ella ha ragione. Che fare? Sposare Pamela significa svilire il suo illustre casato; approfittare della confidenza della fanciulla è riprovevole!

La sorella, entrando, gli chiede come mai non ha voluto riceverla. «Se sapete che non ho voluto ricevervi, come mai siete venuta?».

«Per i miei diritti di sorella».

Poi Daure comunica al fratello l'arrivo di suo nipote, il cavaliere Ernold, da un lungo viaggio all'estero, dove pare abbia avuto un brillante successo.

«Cedetemi a servizio Pamela – dice tra le altre cose Miledi – a voi non serve; spero di amarla come la amava la mamma; è una brava fanciulla e da me starà bene».

Milord Bonfil acconsente, pensando però che ciò aumenterà il suo debito d'onore, ma in modo così penoso per lui, da potergli causare la morte. Miledi Daure

esce. Milord chiama il maggiordomo e gli dice che vuole allontanarsi per un po' dalla sua tenuta, e andare a Lincoln. Longman ha dunque convocato Isacco, Gionata e Jevre. «E Pamela? La poveretta davvero resterà qui da sola?». «Ah, io ti capisco, buon vecchio! – esclama Milord – Pamela piace molto anche a te. Andrà da mia sorella».

Longman accetta che Pamela si trasferisca presso Miledi Daure, e va a prepararsi per la partenza.

«Tutti vogliono bene a Pamela – dice Milord tra sé – ma io non devo amarla! Possibile che il lignaggio mi costringa a essere infelice?! Possibile che io debba separarmi da lei e perderla? Cederla alla sorella! Partire, senza vederla!...»

Isacco annuncia l'arrivo di Milord Artur. Questi entra e si mette a conversare cordialmente con Bonfil.

Artur parla a Bonfil con amicizia e gli dice che, essendo l'unico rampollo di un'antica e rinomata stirpe, è necessario che si sposi. Gli indica, come possibile ricca fidanzata, la figlia di Lord Pekum e la nipote di Lord Renmiure.

«Ma io sono ricco – obietta Bonfil – e non ho brame di ricchezza».

«Esse appartengono all'autentica aristocrazia».

«Ah, sì! Questo è un grande vantaggio, ma ditemi francamente: è forse indispensabile che un nobile sposi necessariamente una nobile?»

«No, ma è l'usanza; il decoro invita a fare così. Se un nobile decade per rimediare alle circostanze, gli è consentito di sposare una fanciulla non ricca e non di illustri natali».

«Sposarsi per soldi significa concludere un oculato affare».

«Non si condanna un nobile se sposa per carriera la figlia di qualche altro insigne magnate. Sposare una popolana per la sua bellezza è un'imprudenza, perché la cattiva fine è inevitabile...»

Milord Artur ritiene che sposare un'onorata fanciulla popolana non sia disdicevole ma, nonostante tutto, è qualcosa di condannato quasi da tutti. Egli si sta adoperando per respingere delle nozze impari.

Isacco annuncia l'arrivo di Milord Curbrech e del cavaliere Ernold. Essi entrano alla svelta e il cavaliere si mette a raccontare dei suoi piacevoli viaggi, facendo credere che per un certo periodo si è assentato dalla patria visitando Parigi, Vienna, Roma, Firenze, Milano, Venezia: «Non si dovrebbe vivere a lungo in Inghilterra. Chi non conosce questi luoghi, non conosce nulla!». E poi manifesta grande entusiasmo per Parigi, per l'arlecchinata italiana e per l'opera buffa. Parlando di Arlecchino, egli usa una certa enfasi e apprezza in modo così ridicolo le scempiaggini dell'arlecchinata, che uno degli ospiti di Milord Bonfil esce. Il padrone di casa gli fa un appunto, osservando che viaggiare è utile, ma che bisogna essere molto preparati,

studiare tante lingue, e che tra le «necessità del turista» ci sono ad esempio le nozioni di storia, statistica, disegno, filosofia; se il cavaliere le avesse conosciute a dovere al momento della sua dipartita da Londra, non si sarebbe appassionato ai piaceri volgari cui si abbandonò a Parigi e a Vienna. Esce Bonfil e poi il cavaliere ospite, turbato, borbottando che Milord non sa qual che dice perché non ha mai viaggiato.

Pamela dice tra sé che, dal momento in cui il padrone le ha manifestato la sua passione, ogni minuto trascorso in quella casa è lesivo per il suo onore. Bisogna scappare. Una possibilità ci sarebbe con Miledi, se la volesse a vivere in casa sua, oppure potrebbe tornare dai genitori vivendo con loro in povertà, ma con la coscienza a posto.

Entra Longman. Egli è innamorato di Pamela, tiene molto a lei, ma non ha mai chiesto la sua mano e il suo cuore. Su richiesta di Pamela, Longman promette di recapitare la lettera scritta ai genitori. Miledi Daure ordina a Pamela di prepararsi per il viaggio e di seguirla. Jevre piange per il distacco da Pamela; le assicura di tornare a farle visita, anche se sa bene che non sarà facile perché... non vuole lasciare la sua signora. Daure dice che in casa sua si stabilirà il nipote, portando con sé servitori stranieri di diverse nazionalità, sicché in casa sua si starà come si fossero trasferiti a Parigi. Pamela, congedandosi, manifesta il desiderio di baciare la mano della sua padrona. Entra Milord chiedendo della sorella: «Perché è capitata là?». Per Pamela, per portarla via, se egli acconsente. «Pamela non uscirà da casa mia!». La sorella insiste; Bonfil sgrida Pamela e la spinge nella stanza vicina, dove la chiude insieme a Madama Jevre. Miledi Daure si sforza di far ragionare il fratello, ma questi non le presta alcuna attenzione. Miledi manifesta un forte sdegno e, quando il fratello esce, minaccia vendetta.

*

Atto 2

Bonfil, con la chiave in mano, constata che la povera Pamela e Madama Jevre sono ancora entrambe rinchiusi. Bisogna liberarle. Ma che fare con Pamela?! Ella lo ha conquistato nell'anima, ed egli non può risolversi a separarsi da lei. E se poi non lo sposasse? Sebbene Pamela lo meriti, bisogna pensare bene prima di compiere questo passo.

Quando Bonfil si appresta ad aprire, Isacco annuncia l'arrivo di Milord Artur. Bonfil sa che può contare sull'amico: forse lo potrà aiutare a raggiungere il suo scopo.

Artur è venuto per invitare Bonfil nella sua casa in campagna per una settimana. Bonfil adduce un pretesto d'affari; Artur muove delle obiezioni, capisce che gli affari gli impediscono di accettare un amichevole invito e, sebbene con simpatia, è dispiaciuto. Egli sa di Pamela; in effetti è una fanciulla incantevole e degna, ma tutto questo è troppo poco per sposarla, prospettandosi la perdita della tranquillità e molte noie derivanti da quelle nozze impari. «A causa del vostro amor proprio, i vostri figli più tardi soffriranno poiché saranno oggetto di pettegolezzo generale a Londra; vostra moglie sarà trattata con disprezzo, sarà sdegnata come una serva. Persino i domestici, a tempo debito, non la stimeranno altro che l'amica di un tempo. Le sue mancanze, per ora poco importanti, con l'amore diventeranno insopportabili e finiranno per essere irritanti. L'ebbrezza della passione svanisce presto, ma i danni derivanti da queste nozze si risentiranno per tutta la vita. Cercate di capire, siate forte e rinunciate, secondo quanto vi detta il vostro onore». Poi Artur gli consiglia di far sposare Pamela e di donarle il corredo. Bonfil dice che le darà duemila ghinee. Artur impiega due ore a convincerlo a seguirlo in campagna per tre giorni. Per la sua partenza, Bonfil ha ordinato a Isacco di chiamare il maggiordomo, e infine gli comunica di annullare la sua ultima disposizione in quanto non andrà a Lincoln, ma tre giorni in campagna con l'amico. Egli vorrebbe far sposare Pamela, ma non ha ancora trovato un marito per lei. Longman si propone come pretendente. «Ah, brigante! – esclama tra sé Milord – È lui il mio rivale!». Ma subito la gelosia si placa, poiché così Bonfil si presenta a Longman: «Sei uno sciocco e se osi cercare di ottenere la mano di Pamela, io la ucciderò!». Longman esce, e Milord dice che non se la sente di cedere Pamela a un altro, ma che ha dato la sua parola all'amico e ha l'obbligo di attenersi alle convenzioni e all'onore, sacrificando le ragioni del cuore. Jevre deve trovare un marito per Pamela. Bonfil apre la porta, entra Jevre comunicando che Pamela piange, trema e ha paura di lui, perché quando è arrabbiato non lo riconosce più e non sa come fare. Milord ordina di chiamare Pamela, affermando che la sua rispettabilità merita il pieno rispetto e che desidera soltanto parlarle. Jevre lo elogia, ma dubita che la bellezza di Pamela lo induca a non dimenticare la sua rispettabilità. Milord comincia a irritarsi, e la governante si affretta a far entrare la tremante Pamela. Bonfil le chiede come mai lo detesta. Ella ribatte che non solo non prova sdegno nei suoi confronti, ma che è pronta a dargli la sua stessa vita. «Dunque mi ami?». «Vi amo come una serva deve amare il padrone».

Bonfil manifesta la sua intenzione di far sposare Pamela, dal momento che alcuni pensano che egli stesso la vorrebbe in moglie; poi accenna alla dote di duemila ghinee. Allora Jevre si mette a consolare Pamela: «Non dubitare, tu sei un buon partito». Pamela rifiuta di sposarsi con il pretesto che tiene alla sua libertà, e chiede di essere mandata dai genitori per prendersene cura, vivere onestamente e

morire nel decoro. Jevre supplica di non lasciarla. Milord accetta la richiesta di Pamela, e quest'ultima lo ringrazia; Jevre invece chiede che non venga esaudito il desiderio della fanciulla, che non immagina proprio cosa la aspetti dai genitori. Milord dice che la ferma decisione di Pamela comprova il suo onore; egli darà le duemila ghinee a suo padre e l'indomani la fanciulla si recherà là accompagnata da Jevre.

Poi Bonfil annuncia che starà via per tre giorni, sicché Jevre gli deve preparare tutto per il viaggio. Pamela dice che, dal momento che la partenza del padrone è prevista in giornata, partirà l'indomani e perciò non si rivedranno. Poi Pamela chiede che le sia permesso baciare la mano di Bonfil. Questi definisce Pamela ingrata, le chiede di restare, ma la fanciulla non acconsente. Viene annunciato il ritorno di Artur. Le due donne escono.

Artur chiede a Bonfil di seguirlo immediatamente, perché la cugina è già arrivata a in casa sua in campagna, e ha avvertito che lo aspetta per il pranzo. Bonfil adduce una scusa, e poi chiama Madama Jevre dando disposizione che Pamela non parta sino al suo ritorno. I due nobili partono. Jevre chiama Pamela, che sospira dicendo che non vedrà più Bonfil. «Lo rivedrai! – ribatte la governante – Milord ha ordinato che tu non parta sino al suo ritorno. Non penso che egli dominerà le pulsioni del suo cuore». Pamela chiede di non parlare di queste cose, e si mette di nuovo a piangere amaramente. Entra Isacco, dicendo che è arrivata Miledi Daure. Pamela cerca di lasciare la stanza perché non vuole incontrare Miledi Daure e suo nipote, anche se quest'ultimo è il male minore. I due fanno il loro ingresso. «Dove vai, Pamela? Fermati!», esclama Miledi.

Pamela si trattiene nella stanza. Miledi annuncia che si fermerà a pranzo con il nipote. La governante esce per dare le disposizioni, mentre Miledi Daure chiede a Pamela se ha intenzione di partire insieme a lei. La fanciulla risponde che dipende dal suo padrone, che ha severamente ordinato che ella non vada da nessuna parte prima del suo ritorno. «È uno sciocco», sbotta Miledi. «Perdonate, ma una sorella non dovrebbe dire così del proprio fratello», osserva Pamela. «Eh! Stai diventando superba, sei insolente con me!». «Perdonate». «E ora preparati a partire con me!». «Lo farò volentieri, se il padrone lo permetterà». Stizzita da questo rifiuto, Miledi cerca di far valere le sue ragioni sulla partenza. Pamela adduce pretesti. Si fa avanti Ernold: «Questa è la famosa Pamela, di cui mi avete parlato per più di tre ore!». «Sì?». «Ha degli occhi stupendi!». Pamela vorrebbe andarsene, ma non le viene concesso dal momento che il cavaliere si mette a corteggiarla. Quando Pamela si indigna per quelle manifestazioni di arroganza in casa di Milord Bonfil, Miledi Daure le dice che là sembra già la padrona. «Ti giuro – aggiunge Miledi – che se solo a mio fratello vien voglia di sposarsi con te, sarò io a licenziarti». Ernold esprime la convinzione che Milord non desidera sposare Pamela, poiché vuole soltanto un

piccolo divertimento. Pamela ribatte con indignazione di essere una fanciulla onesta. «Ah, mi congratulo! Se voi avete l'onore, me lo vendereste?». «Credo che per voi, signore, l'onore non abbia valore!». «Ah, insolente! Come ti permetti di rispondere così al cavaliere mio nipote?!». Il bellimbusto obietta che le insolenze che provengono da quelle belle labbra non irritano, e la fanciulla resiste solo perché è presente una dama, ma egli è certo che se Miledi se ne andasse, tutto andrebbe secondo i suoi desideri. Egli offre a Pamela sei ghinee, ma la fanciulla se ne va insieme a Miledi Daure e rifiuta. Egli le offre di più «se gli verrà concessa una piccola ricompensa», ma la fanciulla risponde dicendogli che chi parla così proprio non conosce il prezzo dell'onore. Pamela cerca di andarsene, ma Ernold non glielo permette. Allora Pamela cerca aiuto, e alle sue grida arriva Madama Jevre. La fanciulla implora di essere salvata dalle molestie di Ernold. Jevre si indigna per l'insolenza di questi. Ernold si giustifica dicendo che voleva solo fare una carezza a Pamela. Allora Miledi accusa Pamela: «Ha mancato di rispetto verso mio nipote e verso di me». Jevre manifesta stupore per il fatto che il cavaliere abbia dato scandalo in un casa d'altri; egli obietta con aria beffarda che tanto si tratta di prendersi gioco di una serva. Miledi esige che Pamela parta con lei, e chiede a Jevre di perorare la sua causa. La governante chiede a Miledi di aspettare sino al ritorno fratello, ma Miledi dice che se Pamela non partirà subito di buon grado, darà ordine di portarla via con la forza. Miledi comincia a chiamare i suoi servitori. Entra Isacco e annuncia che i suoi servitori sono usciti, ma Milord è tornato a casa. Tutti si meravigliano per l'inaspettata notizia, mentre Pamela si rallegra dicendo a Ernold che se si permette ancora di offenderla si appellerà alla giustizia, e poi esce.

Ernold ammette che davvero Pamela «ha chiuso con lui». Miledi afferma di non stupirsi per le parole della fanciulla, e che il nipote ha avuto pazienza e per questo non le ha dato uno schiaffo. Poi Miledi manifesta il timore che il fratello, amando appassionatamente Pamela, si sposi con lei, e ha paura che ciò sia un disonore per la loro stirpe. «Che assurdità! Non ci sarà nessun disonore. Esistono delle convenzioni! È chiaro che non faranno molta strada!».

*

Atto 3

Jevre riferisce a Bonfil della sfacciataggine del cavaliere Ernold; Milord si indigna molto, vorrebbe chiedere soddisfazione a Ernold, ma questi non è già più in casa. Prendendo le difese di Pamela, egli viene a sapere che la fanciulla si è rallegrata per il suo ritorno, poiché ciò ha determinato la sua liberazione dalle

molestie del cavaliere. Artur consiglia a Bonfil di punire il bellimbusto unicamente con il disprezzo: l'amico vede che questa rabbia si sta trasformando in vendetta e non approva. Jevre comunica l'arrivo del padre di Pamela. Bonfil manifesta il desiderio di avere un colloquio con il vecchio, che è intenzionato a portar via la figlia. Una volta uscito Milord Bonfil, Jevre comincia a fare la predica ad Artur, che perciò decide di andarsene subito via. Lord Artur dice che lascerà quella casa, Bonfil tira un bel sospiro ma, raggiunte le porte della dimora, cade svenuto. A causa di tutto ciò, Artur decide di non tornare a casa sua; cerca di aiutare Bonfil a riprendere conoscenza con del profumo, ma questi rinviene solo nel momento in cui è riportato nella sua dimora. Jevre nota che per questo tipo di malattie tutte le medicine sono inefficaci, e che Milord ama appassionatamente Pamela, ricambiato; ella è un'onorata fanciulla, e sarebbe meglio che Milord Bonfil la sposasse. Artur deduce che Pamela non ama il suo padrone e che personalmente non ammette questi sentimentalismi; egli preferirebbe morire, piuttosto che disonorare la stirpe con un riprovevole matrimonio.

Artur se ne va, e Jevre dice che preferirebbe morire per salvare l'onore, ma che non crede che questo tipo di matrimoni potrebbero umiliare una povera onorata fanciulla.

Pamela è molto contenta per la visita del padre, che la informa che la madre si è ammalata a causa della povertà delle privazioni e della vecchiaia, e che contano i giorni e le ore nell'attesa di rivederla. Pamela gli dice che ha raccolto tutte le sue cose per partire insieme a lui e non si separeranno più. Il padre le accenna involontariamente a un segreto di famiglia ma, nonostante le richieste della figlia, non racconta nulla di quel che sino ad ora le ha taciuto. Arriva Milord Bonfil; il vecchio gli si presenta dicendo che è arrivato per chiedere di portare via con sé la figlia, poiché lui e la moglie sono molto anziani e necessitano molto di aiuto e sostegno. Milord ordina a Pamela di uscire. «Perché volete proprio che mia figlia viva presso di voi? Temo molto per il suo buon nome; a casa c'è più bisogno di lei, per aiutare l'anziana madre». Milord promette di dare una buona ricompensa per il servizio svolto da Pamela, ma chiede di lasciarla in casa sua ancora per qualche giorno. Il vecchio obietta che sua moglie è malata, sola, e aspetta con impazienza la figlia. Convinto del fatto che Milord ami Pamela, il vecchio chiede con franchezza se Bonfil avrebbe intenzione di sposarla, una volta accertato che ella è una nobildonna. Milord risponde che la sposerebbe, e che non c'è affatto bisogno della dote. Il vecchio dice: «Vi rivelo un segreto che potrebbe costarmi la vita: il mio casato è quello dei d'Andreuve, sono il conte d'Auspingh e appartengo da generazioni all'ultima famiglia aristocratica di Scozia. Trenta anni fa, durante l'ultima rivoluzione, sono stato uno dei primi ribelli. Mi nascosi nelle montagne e poi, dopo dieci anni, quando l'agitazione si placò, giunsi in questo paese sotto le mentite spoglie di un contadino di nome Andreuve; comprai un

pezzo di terra dalla quale, con il duro lavoro, guadagnai di che vivere per la mia famigliola. Scrisi alla mia cara moglie in Scozia, invitandola a condividere con me questo pezzo di pane. Quando ella arrivò, la terribile solitudine mi aveva reso affascinante. Dopo un anno nacque nostra figlia. La nostra adorata Pamela. Miledi vostra madre, vivendo per qualche tempo non molto distante da noi, finì per prenderla con sé quando aveva dieci anni. Giudicate voi stesso come sia stato difficile cedere l'unica nostra figlia, l'unico nostro bene prezioso. Ma il timore che una povera nobile creatura potesse vivere a stento nei boschi, senza aiuto, vinse il sentimento di egoismo e ora solo l'amore verso di lei e la fiducia nel vostro lignaggio mi hanno indotto a rivelarvi il segreto».

Senza rispondere al vecchio, Bonfil chiama Isacco ordinandogli di condurre lì Pamela, e poi si reca da Miledi Daure, dicendole di fare lo sforzo di presentarsi dinanzi a suo fratello. Alle domande del vecchio, Bonfil risponde che è felice di aver appreso il suo segreto, e che intercederà presso il re per fargli ottenere il perdono e per sposare Pamela, ma gli chiede di presentare le prove sulla veridicità di quel che gli ha rivelato. Il padre di Pamela gli mostra alcuni documenti e due lettere scritte da uno dei suoi amici, Wilhelm Artur, che ha chiesto la grazia per lei presso il re ma, forse, senza successo. I documenti comprovano che il casato del conte d'Auspingh è tra i più antichi e, all'epoca, tra i più ricchi e aristocratici di Scozia. Milord assicura che tutti farà ogni sforzo affinché siano concessi di nuovo al vecchio i diritti di un tempo, e garantisce che il conte potrà restare in casa sua in piena sicurezza. Entrambi escono. Nel frattempo Longman dichiara il suo amore a Pamela, aggiungendo che se ella se ne andrà, il suo animo si smarrirà. Anche Jevre è convinta che Pamela, andandosene, porterà via il suo cuore. Bonfil, avvicinandosi a loro, ordina a Madama Jevre di preparare la stanza per sua moglie. Pamela, sentendo questo ordine, pensa che ciò sia dovuto al fatto che Milord voglia allontanarla al più presto. Jevre chiede: «Chi sarà la vostra futura moglie?». «La contessa d'Auspingh, figlia di un nobile scozzese». Congedata Madama Jevre, Milord si rivolge a Pamela dicendo: «Il nome della mia futura moglie è... Pamela!». «Voi scherzate in modo troppo crudele, Milord!», esclama la fanciulla. «No, non sto scherzando: voi sarete mia moglie! Datemi la mano!». In quel momento entra Andreuve, e Pamela gli chiede di affrettare la loro partenza, in quanto Milord si sta beffando di lei. «No – ribatte il vecchio – Milord Bonfil sarà tuo marito! Io sono il conte d'Auspingh; circostanze infelici mi hanno mandato in rovina, ma non mi sono state tolte le nobili origini». Pamela ha ascoltato tutto guardando Milord, piena di gioia e di felicità, e per poco non perde i sensi. La fanciulla chiede il permesso di congedarsi per riprendersi, cercando di riaversi da quella inaspettata emozione.

Poco dopo arriva Artur e, vista la lettera del padre e ascoltato il racconto dell'amico, comunica che suo padre ha ottenuto la grazia per il conte, ma la comunicazione non è potuta pervenire a quest'ultimo poiché è giunta qualche giorno dopo la morte del padre di Artur, dato che non conosceva l'indirizzo di d'Auspingh. Bonfil si rallegra per questa notizia. Anche Artur è felice, poiché tutto si è risolto nel migliore dei modi. Arriva Miledi Daure, e il fratello le dice che l'ha mandata a chiamare per il suo fidanzamento con una nobile scozzese del casato dei conti d'Auspingh. Miledi manifesta il desiderio di vedere la fanciulla e Bonfil chiede all'amico di introdurre la contessa sua promessa sposa. Miledi dice che è molto contenta per le nozze del fratello, così come per la partenza di quell'insolente fanciulla che è Pamela. Il fratello le chiede di comportarsi rispettosamente nei confronti di Pamela. Entrano Pamela e Milord Artur. Quest'ultimo annuncia che la fanciulla non accetta di camminare tenendogli la mano. «Come?! – esclama Miledi Daure – Pamela è la vostra promessa sposa!?». «Sì, nel suo volto vedete la contessa d'Auspingh». «Siete già diventata contessa?». «No, ella è contessa per nascita, come può attestare Milord Artur». Infine Miledi arriva a convincersi del fatto che il padre di Pamela, caduto in miseria trenta anni fa, è un conte. Allora Miledi si rivolge a Pamela chiedendole di perdonarla per l'impertinenza che le ha dimostrato, non sapendo nulla di tutto ciò. Pamela risponde che non deve avere pretese; inoltre pensa che la semplice fanciulla di nome Pamela sia sembrata una nullità ai suoi occhi aristocratici, ma è orgogliosa delle sue origini e spera che, in quanto nobile, godrà della sua simpatia. Miledi chiama Pamela con il suo titolo nobiliare e spera che la fanciulla diventi sua amica. Pamela obietta che ancora non ha diritto a portare quel lusinghiero titolo.

Miledi Daure e Pamela supplicano Milord di non vendicarsi sul nipote. Infine arriva quest'ultimo, che si scusa e chiede a Pamela di poterle baciare la mano. Jevre, saputo che la sua protetta è una contessa ed è la promessa sposa di Bonfil, vorrebbe pure baciarle la mano, ma è Pamela a baciarla, dicendole che le vorrà sempre bene come se fosse sua madre. In conclusione, Pamela dice che non permetterà mai a se stessa di inorgogliersi, e che non dimenticherà mai che la virtù può vacillare e indebolirsi, ma che alla fine trionfa su tutto.

Fine

(Traduzione dal russo di Maria Pia Pagani)

L'autore

Maria Pia Pagani è una studiosa dell'Università di Pavia, traduttrice e autrice di parecchi saggi scientifici sul teatro nell'Europa Orientale, i "folli in Cristo" della tradizione bizantino-slava, i rapporti teatrali italo-russi, la figura e l'arte di Eleonora Duse. Dottore di ricerca in Filologia Moderna, ha partecipato a molti convegni internazionali e ha al suo attivo docenze per i corsi di laurea magistrale degli atenei di Pavia, Parma, Venezia. Ha ricevuto, tra gli altri, il Premio Giovani Ricercatori in ricordo di Maria Corti (2003), il Premio Cesare Angelini (2004), il Premio "Foyer des Artistes" (2006) per gli studi e le traduzioni di letteratura teatrale dell'Europa Orientale. È la traduttrice italiana del medico scrittore Michail Berman-Cikinovskij.

Web: pagina personale in www.academia.edu
E-mail: paganimariapia@hotmail.com

Riferimenti bibliografici

Alberti, C 2001, 'L'anima in luce di Eleonora: l'avventura teatrale, in *Divina Eleonora. Eleonora Duse nella vita e nell'arte*', catalogo della mostra (Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 1 ottobre 2001 - 6 gennaio 2002), Marsilio, Venezia, 2001, pp. 21-41.

Ašmarin, V 1920, 'Pamela-služanka', *Izvestija*, 4 marzo.

Bacchelli, R 1924, 'Ricordo di Eleonora Duse', *Il Convegno*, V, n. 4, pp. 163-176.

Biggi, M I 2010 (a cura di), *Eleonora Duse. Viaggio intorno al mondo*, catalogo della mostra (Roma, Complesso Monumentale del Vittoriano, 2 dicembre 2010 – 23 gennaio 2011 e Firenze, Teatro della Pergola, 3 marzo – 25 aprile 2011), Skira, Milano, 2010.

Brunelli, B 1928, 'Il nonno della Duse', *La Lettura*, XXVII, n. 4, pp. 299-304.

Bušueva, S K 1992, 'Il «grande attore» italiano in Russia' (trad. di M. Lenzi), *Baubo*, n. 12, pp. 2-13.

Bušueva, S K 1993, *Gol'doni v Rossii. Komedii Gol'doni na scene russkich dramatičeskich teatrov*, RIII, Sankt-Peterburg.

Dzjuba, T V 1959 (a cura di), *Karlo Gol'doni. Bio-bibliografičeskij ukazatel'*, Vsesojuznaja Knižnaja Palata, Moskva.

Goldoni, C 1995, *Pamela fanciulla. Pamela maritata*, a cura di I. Crotti, Marsilio, Venezia.

Lenzi, M 1993, *L'istrione iperboreo: le figurazioni sceniche di Adelaide Ristori ed Ernesto Rossi nel prisma della critica russa contemporanea (1860-1896)*, ETS, Pisa.

Lo Gatto, E 1993, *Storia del teatro russo*, 2 voll., Sansoni, Firenze.

Mangini, N 1974, 'Note sulla famiglia Duse e sul debutto di Eleonora a Venezia', *Archivio Veneto*, CIII, ser. V, pp. 117-129.

Molinari, C 1987, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Bulzoni, Roma.

Musatti, C 1907, 'Il nonno della Duse e Carlo Goldoni', *Rivista Teatrale Italiana*, VII, fasc. 4, pp. 97-100.

O. A. 1924, 'Eleonora Duse e suo nonno', *Il Gazzettino*, 11 maggio [Venezia, Biblioteca Casa di Carlo Goldoni, Miscellanea Musatti, "Comici" n. 5, p. 101].

Orecchia, D 2007, *La prima Duse. Nascita di un'attrice moderna*, Artemide, Roma.

Pagani, M P 2006, 'Mirandolina e Vasilisa. Due volti di Eleonora Duse', *Viglevanum*, Miscellanea di Studi Storici e Artistici della Società Storica Vigevanese, XVI, pp. 92-99.

Pagani, M P 2008, 'Rose russe per Eleonora', *Silarus*, XLVIII, nn. 257-258, pp. 41-51.

Pagani, M P 2010, 'La gloria russa della grande Eleonora', in *Eleonora Duse. Viaggio intorno al mondo* cit., pp. 65-71.

Pagani, M P 2011/a, 'Il teatro italiano nelle traduzioni di Aleksej Karpovič Dživelegov (1875-1952)', *Testo a Fronte*, n. 44, giugno 2011, pp. 87-96.

Pagani, M P 2011/b, 'The Spiritual Lesson of Eleonora Duse', *World Literary Review*, vol. 1, n. 1, edited by M. D. Sollars (Texas Southern University), pp. 84-93.

Pamela nubile. Komedija v 3 dejstvijach Karla Gol'doni, Sankt Peterburg 1891 [Venezia, Biblioteca Casa di Carlo Goldoni, Miscellanea Goldoniana di Edgardo Maddalena, vol. 19, pp. 588-600].

Rajskij, P 1891, 'La Duse a Pietroburgo' (trad. di M. Di Giulio), *Ariel*, IV, n. 1-2, pp. 41-54.

Sadko, 1920, 'Gosudarstvennyj Pokazatel'nyj Teatr: "Pamela-služanka, komedija Gol'doni"', *Vestnik Teatra*, n. 56, 1920, p. 8.

Schino, M 2008, *Il teatro di Eleonora Duse*, Nuova edizione riveduta e ampliata, Bulzoni, Roma.

Serao, M 1927, 'Ricordi personali sulla famiglia della Duse', *Gazzetta del Popolo*, 22 luglio [Venezia, Biblioteca Casa di Carlo Goldoni, Miscellanea Musatti, "Comici" n. 38, pp. 32-39].

Signorelli, O 1962, *Eleonora Duse*, Cappelli, Bologna.

Simoncini, F 2011, *Eleonora Duse capocomica*, Le Lettere, Firenze.

Sinjavskij, A D 1993, *Ivan lo Scemo. Paganesimo, magia e religione del popolo russo*, a cura di S. Rapetti, Guida, Napoli.

V. T. 1923, "'Pamela nubile" al Politeama', *Il Piccolo*, 4 maggio [Venezia, Biblioteca Casa di Carlo Goldoni, Miscellanea Goldoniana di Edgardo Maddalena, vol. 82, pp. 205-206].

Ringraziamenti

Si ringraziano la Fondazione Giorgio Cini e la Biblioteca Casa di Carlo Goldoni di Venezia per aver cortesemente fornito le preziose immagini d'epoca qui riprodotte.



Vanja Strukelj

Dentro, fuori, sulla soglia. Itinerari dello sguardo in *Tableau de Paris* (1852-1853)



Abstract

I due volumi del *Tableau de Paris* (1852-1853) di Edmond Texier, riccamente illustrati da immagini già comparse su "L'illustration", propongono un esemplare repertorio iconografico, capace di visualizzare e commentare gli itinerari proposti dallo scrittore negli spazi della capitale parigina, dando vita ad un significativo esempio di letteratura panoramique. L'articolo cerca di mettere in luce i diversi modelli di rappresentazione, che entrano in gioco nella analitica messa in pagina degli spazi esterni ed interni (dal vedutismo settecentesco all'illustrazione dell'*Encyclopédie*, dallo spettacolo dei panorami al disegno delle *Physiologies*) di una Parigi di cui si vogliono testimoniare tutti gli aspetti pubblici e privati e il multiforme processo di continua trasformazione. Vera palestra che allena il lettore all'osservazione, alla elaborazione di una topografia della città che lega i tipi a precisi contesti urbani, *Tableau de Paris* condensa il racconto per immagini offerto negli anni dai giornali illustrati, registrando uno spaccato della capitale, nel momento in cui prendono avvio gli sventramenti haussmanniani. Non possiamo sottovalutare l'impatto di questo esercizio alla "gastronomie de l'œil" su di un pubblico, che pur non acquisendo la consapevolezza e il distacco del *flâneur*, quanto meno viene addestrato a leggere e riconoscere l'iconografia della modernità, né d'altra parte ignorare l'attenzione di Walter Benjamin a queste fonti iconiche e letterarie nella sua rivitalizzazione della figura del *flâneur* baudelairiano.

The two volumes of the *Tableau de Paris* (1852-1853) by Edmond Texier, richly illustrated with images that already appeared on "L'illustration", offer an exemplary iconographic repertoire, able to view and comment on the routes proposed by the writer inside the Parisian spaces, resulting in a significant example of *literature panoramique*. The article wants to highlight the different models of representation, which come into play in the analytic layout of the external and internal spaces (from the eighteenth-century landscape painting to the illustration of the *Encyclopédie*, from the spectacle of the panoramas to the drawings of the *Physiologies*) a Paris described in all its aspects of public and private life, and in the multifaceted process of continuous transformation. A real training for the reader to the observation, the elaboration of a topography of the city that binds types to specific urban contexts, *Tableau de Paris* condenses the story in pictures from illustrated papers offered over the years, recording a cross-section of the capital, when they take the boot haussmannian demolition. We can not underestimate the impact of this exercise to "gastronomie de l'œil" on an audience that, not having acquired the knowledge and detachment of the *flâneur*, at least, is trained to read and recognize the iconography of modernity, nor on the other hand ignore the attention of Walter Benjamin to these iconic and literary sources in its revitalization of the figure of the Baudelairian *flâneur*.



«La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent,
la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable»
(Baudelaire 1863)

Tra il 1852-53 vengono pubblicati da Paulin et Le Chevalier [i due volumi di Tableau de Paris di Edmond Texier](#), illustrati da mille e cinquecento incisioni tratte dai disegni dei più famosi professionisti contemporanei: «Blancha, Cham, Champin, Forest, Français, Gérard-Séguin, Grandville, Lami, Pauquet, Renard, Roussel, Valentin, Vernet, etc., etc..». Si tratta di un'opera di grande interesse, perché in qualche modo si può considerare l'esito maturo della stagione della cosiddetta letteratura *panoramique*, per usare il termine utilizzato da Walter Benjamin, proprio nello stretto rapporto tra racconto letterario e apparato iconografico. Fin dal titolo il riferimento alla precedente "summa" di Louis Sébastien Mercier, i dodici tomi che escono dal 1782 al 1789 (Mercier 1872-1879) è, più che esplicito, programmatico, tuttavia gli itinerari proposti dal «feuilletoniste anglo-maniaque», come viene definitivo Texier dal "Punch", nella capitale acquistano un rinnovato risalto proprio grazie al rilievo e allo spazio che in questo nuovo racconto assumono le immagini.

Encore un livre sur Paris!- Oui. Et tant que Paris sera Paris, c'est-à-dire le centre du beau et de l'horrible, du sublime et du ridicule, de l'élégant, du gracieux, du pittoresque, du bizarre, du grotesque, de l'impossible et de l'absurde; tant que Paris restera ce qu'il est, l'œil de l'intelligence, le cerveau du monde, l'abrégé de l'univers, le commentaire de l'homme, l'humanité faite ville, Paris fournira matière aux recherches du philosophe, aux élucubrations du moraliste, aux charges bouffonnes du caricaturiste, aux portraits du peintre de genre, aux reproductions, aux copies, aux tableaux, aux daguerréotypes dans toutes les plus infinies variétés. Vous réussirez plus facilement à fixer sur la toile, sur la plaque argentée ou sur le papier les vagues changeantes de la mer au plus fort de ses orages et de ses colères, que vous ne saisirez au vol les aspects de cet océan d'individus, d'intérêts, de modes, de fantaisies, de passions aux éternelles tempêtes, aux innombrables courants, aux changements soudains comme le caprice, aux caractères multiples comme la nature et diversifiés comme elle (Texier 1852-53, I, p. I).

L'attacco non potrebbe essere più esplicito. Texier enfatizza i topoi delle *physiologies*, la centralità e l'unicità di Parigi, «ville cosmopolite», capace di racchiudere in sé l'universo intero, inesauribile territorio di esplorazione di artisti e letterati, dalla natura multiforme, in continuo, inarrestabile mutamento:

à Paris tout change, tout se transforme, tout passe, tout disparaît pour reparaître. Le mythe de Protée peut seul donner une définition complète de cette ville fabuleuse comme la mythologie et variable comme l'atmosphère (Texier 1852-53, I, p.II).

Figura delegata a cogliere e registrare questa rapida trasformazione della città è del resto proprio il *flâneur*, figlio e testimone di Parigi, osservatore privilegiato ed allo stesso tempo elemento integrante e irrinunciabile del panorama urbano (Tester 1994, Nuvolati 2006, Hollevoet 2001, Strukelj 2008). E possiamo immaginare che anche Texier, come altri giornalisti e scrittori che si appropriano di questa maschera tanto da avvalersi di questo pseudonimo, voglia proporsi in veste di *flâneur* al lettore, facendogli scoprire non solo il corpo - le architetture, i muri - ma anche l'anima della capitale, perché

toutes les variétés de la race voyageuse comprise entre Alexandre de Humboldt et Alexandre Dumas, entre la haute science e la haute fantaisie, n'ont rien à opposer à cet éternel voyage du Parisien, à la *flânerie*, cette *flânerie* féconde, instructive, piquante, animée, riche d'émotions, de souvenir, d'enseignement (Texier 1852-1853, I, p. IV).

Al di là della formula retorica, il richiamo al punto di vista del naturalista e del romanziere, alla "alta scienza" e alla "alta fantasia" ci fornisce un'utile chiave per affrontare la lettura dell'opera, proprio all'interno della produzione editoriale dei decenni precedenti. Di fronte al «transitoire», al «fugitif», al «contingent», che, per citare Baudelaire, caratterizzano la «modernité», letteratura e illustrazione, testo e immagine delle *physiologies* rispondono con una ambizione catalogica, che sembra proporsi una vera e propria mappatura sistematica del panorama urbano, degli spazi esterni ed interni, delle nuove figure che caratterizzano via via la società parigina. In questa prospettiva l'apparato iconico del *Tableau de Paris*, proprio nella sua complessità ed eterogeneità, può fornire un'utile testimonianza, capace di esemplificare un rinnovato repertorio iconografico ed allo stesso tempo modalità di rappresentazione fortemente differenziate. Il fatto che le incisioni siano riprese dalle annate precedenti de "L'illustration" e rimontate in questo nuovo racconto rendono ancora più emblematica quest'opera, anche rispetto al sistema dei giornali illustrati, che proprio a partire dai primi anni Quaranta pone le sue basi (nel 1843 esce il primo numero de "L'illustration" ma anche dell' "Illustrierte Zeitung" di Lipsia, mentre l'anno prima era apparso l' "Illustrated London News"): un modello a cui programmaticamente si rifà ad esempio nel 1847 Giuseppe Pomba a Torino nel suo

“Mondo illustrato”.

Se teniamo conto del fatto che tra il 1840-42 escono gli otto volumi de *Les Français peints par eux-mêmes*, che a partire dalle stesse date Charles Philipon con la sua Maison Aubert dà avvio alla serie delle *physiologies* (Sieburth 1985), che vengono pubblicati *Scènes de la vie privée et publique des animaux* tra 1841-42, *La Grande Ville*, nel 1843, *Diable à Paris*, tra 1845-1846, comprendiamo quanto questo decennio sia cruciale nella costruzione e diffusione di una nuova iconografia della modernità: un “laboratorio” i cui esiti e le cui ripercussioni non possono essere ignorati anche in relazione al più ampio contesto europeo. Non possiamo in questa sede se non rimandare a studi precedenti, in particolare ai numerosi interventi di Ségolène Le Men (*Les Français* 1993, *Le Men* 2001, *Le Men* 2002), che pongono l’accento proprio sul problema del riuso e della circolazione dei disegni e dei clichés, in relazione al tema della diffusione dei modelli iconografici, e alle riflessioni di Philippe Hamon, che a partire dal suo *Expositions. Littérature et architecture au XIXème siècle* (Hamon 1989, Hamon 1994, Hamon 2007) ha indagato nella sua complessità il rapporto tra testo letterario e immagine in una prospettiva intersemiotica, che mette in luce i differenti piani di intreccio nel quadro di una «mise en spectacle généralisé de la ville par une architecture industrielle et pour des objets industriels». Anche nei *Tableau de Paris* la città “espone” e “si espone”; lo stesso [frontespizio](#) mette in scena e assembla architetture, rigogliosi *bois* e giardini, e la folla degli abitanti che, man mano che si avvicinano al primo piano, si caratterizzano e delineano. Il nesso tra luoghi, spazi e “tipi” della società contemporanea è strettissimo, indissolubile: nel racconto letterario e nell’apparato illustrativo i nuovi protagonisti si muovono e agiscono entro scenari ben definiti, anche se trascritti con modalità differenti. Come nel testo ci troviamo di fronte ad una sorta di montaggio tra modelli narrativi, generi letterari diversi - quasi una contaminazione tra la “guida”, le voci dell’*Encyclopédie* e la *Comédie humaine* di Balzac - così nelle tavole alle riprese a volo d’uccello, alle vedute che riattualizzano la tradizione settecentesca, alle analitiche inquadrature degli interni, si accompagnano i disegni dei “tipi”, le vignette stilizzate di Daumier, Gavarni o Damourette. Proprio questa eterogeneità, questa compresenza di registri, che è quella che caratterizza poi i giornali illustrati, ci permette di focalizzare il confronto tra un’illustrazione descrittiva e minuziosa che ha come ambizione la registrazione esatta del paesaggio urbano e degli spazi della socialità contemporanea (Sennett 1976), una valenza descrittiva e cronachistica, documentaria e dall’altra parte il riferimento a quegli stessi spazi nell’iconografia del disegno satirico, nell’illustrazione delle *physiologies*.

Sono due polarità, che sono state messe in evidenza sul piano letterario (Lyon-Caen 2006), implicitamente denunciate dallo stesso Texier:

Et pourtant le crayon du statisticien nous serait aussi utile, pour le moins, que la lorgnette du flâneur, s'il entraît dans notre plan de donner un daguerréotype minutieux de ce boulevard du Temple si riche en détails; mais nous sommes, avant tout, peintres de mœurs (Texier 1852-1853, I, p. 68).

Fuori. La strada.

Texier segue una struttura ad itinerari, interrotta da capitoli tematici, secondo un'organizzazione che non sembra rispettare nemmeno nella sua articolazione generale un ordine gerarchico. La *promenade*, che assume spesso il carattere della *flânerie*, ha inizio [dall'Arc de triomphe de la barriere de l'Étoile](#), così colossale da sembrare "la porte d'une ville de géants" (Texier 1852-1853, I, p. 1), per poi seguire [gli Champs Elysées e Les Boulevards](#), arrivare a Place de la Bastille, passare a Palais Royal e ancora percorrere le due rive della Senna, per concludersi infine nei dintorni di Parigi. Rispetto ai pur differenti modelli delle guide (Les guides imprimées 2000), che segnalano ed enfatizzano emergenze architettoniche, luoghi simbolici, qui il percorso è programmaticamente per così dire "paratattico", uniforme: il lettore è sollecitato a fermarsi davanti ad ogni edificio, ad entrare negli spazi pubblici e privati, a passare dall'[Hippodrome](#) al [Circo](#), dai [caffè](#) ai [teatri](#) dai [negozi](#) ai [collegi](#), dalle chiese agli ateliers degli artisti, dalle scuole ai mercati, dal [jardin des plantes](#) alle prigioni, dalle fabbriche alle piscine dei *Bains*, a «voir et regarder», come fa il *flâneur*. Una sorta di allenamento all'osservazione, per fare del lettore un testimone oculare della vitalità camaleontica di Parigi, della trasformazione di un paesaggio urbano che è ancora vista come valore positivo. Le date, 1852-53, sono quanto mai significative, perché in qualche modo segnano uno spartiacque, rispetto alla fase delle demolizioni e degli sventramenti haussmanniani e delle reazioni che immediatamente suscitano (Pinon 1991): a cui Benjamin riconduce lo straniamento dei parigini, che «non si trovano più a loro agio, e cominciano a prendere coscienza dell'umanità della metropoli» (Benjamin 2000, I, p. 16), uno straniamento di cui il *flâneur* diventa, secondo la definizione baudelairiana, testimone e interprete critico.

Imparare a guardare, dunque, la «capitale del XIX secolo», il laboratorio della modernità, ma non limitandosi a girovagare per le strade - *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* (1858) di Victor Fournel è un altro classico della letteratura *panoramique* - osservando i manifesti, le insegne, le vetrine, oltre al repertorio umano che offre la società urbana, abituandosi invece ad entrare nelle *boutiques*, nei

magazins de nouveauté, nelle *habitations modernes*, nelle sale espositive, con lo stesso occhio attento, con la stessa ambizione catalogica. Per il lettore contemporaneo, ogni pagina si rivela una scoperta, un documento prezioso, e non soltanto in quanto può fornire informazioni che difficilmente potrebbe recuperare da altre fonti. Pensiamo ad esempio a quella «promenade longue de cinq kilomètres», che ci porta dalla Madeleine alla Bastille attraversando i boulevards des Capucines, des Italiens, boulevard Poissonnière, boulevard du Temple, quello che Texier definisce un viaggio attraverso «une Europe au petit pied»: che riusciamo ad immaginare grazie alle descrizioni accurate e vivaci dello scrittore, ma soprattutto grazie alle illustrazioni che rivitalizzano la tradizione del vedutismo settecentesco.

Proprio nella ricomposizione di questi due volumi cogliamo, meglio che nelle pagine dei giornali illustrati, il rapporto stretto delle incisioni con le diverse messe in scena e prospettive dei panorami, ed allo stesso tempo con le matrici storiche delle rappresentazioni di città, sperimentate e ormai pienamente codificate nei nuovi popolari spettacoli della visione (Bordini 1984).

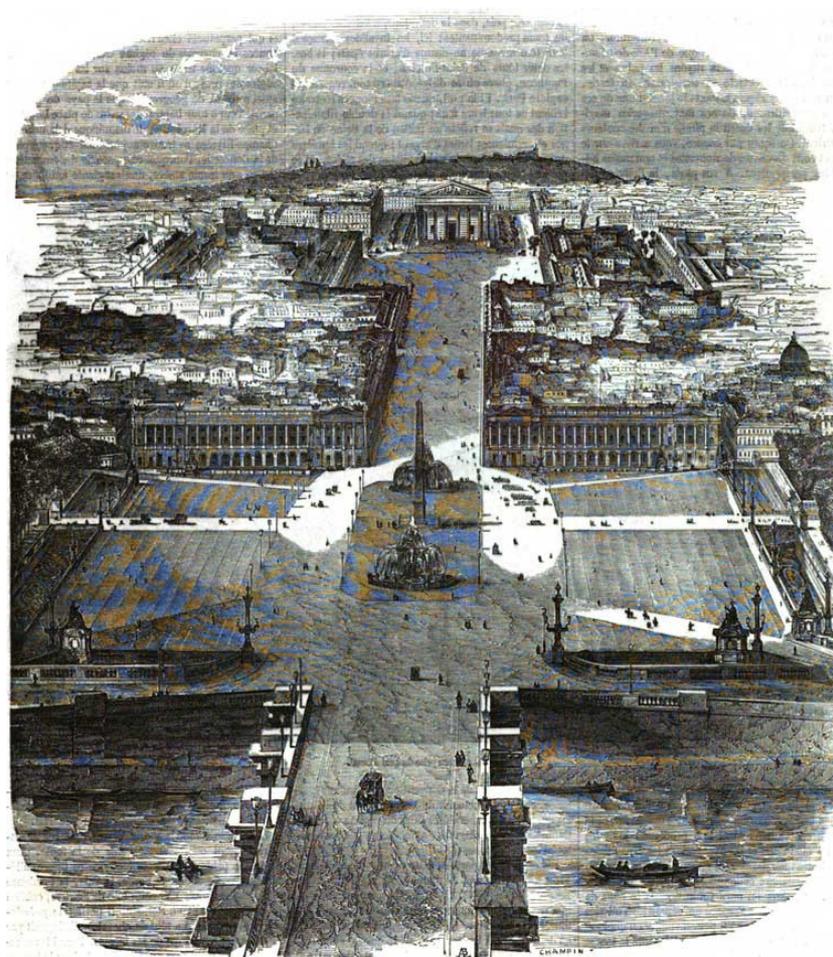


Fig. 1: Jean-Jacques Champin, *Paris à vol d'oiseau*, MDCCCLII. *Vue prise du clocher de Saint-Louis en l'Île*, in E. Texier, *Tableau de Paris* (1852-1853).

Da una parte quindi le vedute a volo d'uccello, di cui uno specialista come Jean-Jacques Champin dà prova nel *suo Paris à vol d'oiseau, MDCCCLII. Vue prise du clocher de Saint-Louis en l'Île* e in molte altre tavole, inevitabilmente finiscono per evocare al lettore l'analoga esperienza della città vista dall'alto, a perdita d'occhio, dalla pedana del panorama. Anche se le illustrazioni non possono nemmeno lontanamente concorrere con l'avvolgente visione circolare, analoga è l'ambizione al controllo topografico, alla attendibilità descrittiva.

Dall'altra invece l'estensione del campo visivo attraverso il montaggio orizzontale di vedute successive suggerisce più che uno spostamento a trecento sessanta gradi dello spettatore, una lettura lineare, che ripropone un modello ampiamente diffuso in «immagini panoramiche di piccolo formato [...] per esempio le moltissime vedute panoramiche delle Alpi [...] o le vedute di città o di loro parti, come la sequenza della Nievki Prospect di Pietroburgo» (Bordini 1984, p. 52). Con l'effetto di panorami mobili, che scorrono davanti allo sguardo dell'osservatore, magari racchiusi in piccole scatole portatili, come avviene per *A Panoramic View round Regent's Park* di Richard Morris (Comment 1999). Inutile rimarcare quanto contemporaneamente queste due tipologie di ripresa siano state oggetto delle sperimentazioni in ambito fotografico.

Se prendiamo ad esempio le illustrazioni dei capitoli dedicati a [“Les Boulevards”](#), troviamo una [trentina di incisioni](#), che sezionano in successive vedute i due fronti dei viali, dando modo al lettore di rimontare idealmente una sequenza simile a quella riproposta ad esempio nella lunga litografia edita da Aubert, *Panorama intérieur de Paris*, disegnata da A. Prevost, dei primi anni Quaranta, coté nord de la Madeleine à la Bastille, di cui si conservano edizioni di vario formato.



Fig. 2: A. Prevost, *Panorama intérieur de Paris* (Museo Revoltella, Trieste).

Proprio il confronto tra queste riproduzioni “esatte” del paesaggio urbano, che possiamo considerare più o meno contemporanee, tutt'al più distanti di qualche anno, ci fa riflettere sulle modalità di montaggio dei diversi elementi in gioco: le quinte architettoniche, le vetture, per non parlare delle numerosissime “comparse”, che affollano la strada. Le colonne pubblicitarie, così come gli alberi, sono del tutto assenti nelle illustrazioni qui analizzate, mentre scandiscono invece la striscia litografata, esibite come elementi fondamentali dell'iconografia della modernità, lasciando spazio a quell'autopromozione che è consuetudine costante per la casa editrice fondata da Philipon.



Fig. 3: *Boulevard Saint-Denis, côté nord*, in E. Texier, *Tableau de Paris* (1852-1853).

Al di là della codificazione e della attendibilità sul piano documentario di queste immagini, sia nella versione segmentata delle pagine di *Tableau de Paris* - e prima de “L’Illustration”- che nello sviluppo continuo proposto dal disegno di Prevost, si prospetta da parte dell’osservatore/lettore una visione itinerante, mobile: una passeggiata nella quale, a differenza di quanto si prospetta nella visione parcellizzata del *flâneur*, sembra proprio enfatizzata la continuità del tessuto urbano. Allo stesso tempo, la minuziosa definizione delle facciate, con le vetrine, le insegne, le scritte che precisano l’identità dei singoli spazi - caffè, teatro, passage, bazar - offre allo sguardo una superficie tutta da “leggere”.

Potremmo chiederci, d’altra parte, quanto questa modalità di attraversamento della città rispecchi o a sua volta incida anche nella costruzione e nella trasformazione del genere della guida turistica ed a questo proposito dobbiamo ricordare che Adolphe-Laurent Joanne, il “padre” delle “Guides Joanne”, le future “Guides Bleu”, è tra i fondatori, con Charton et Paulin, de “L’Illustration”.

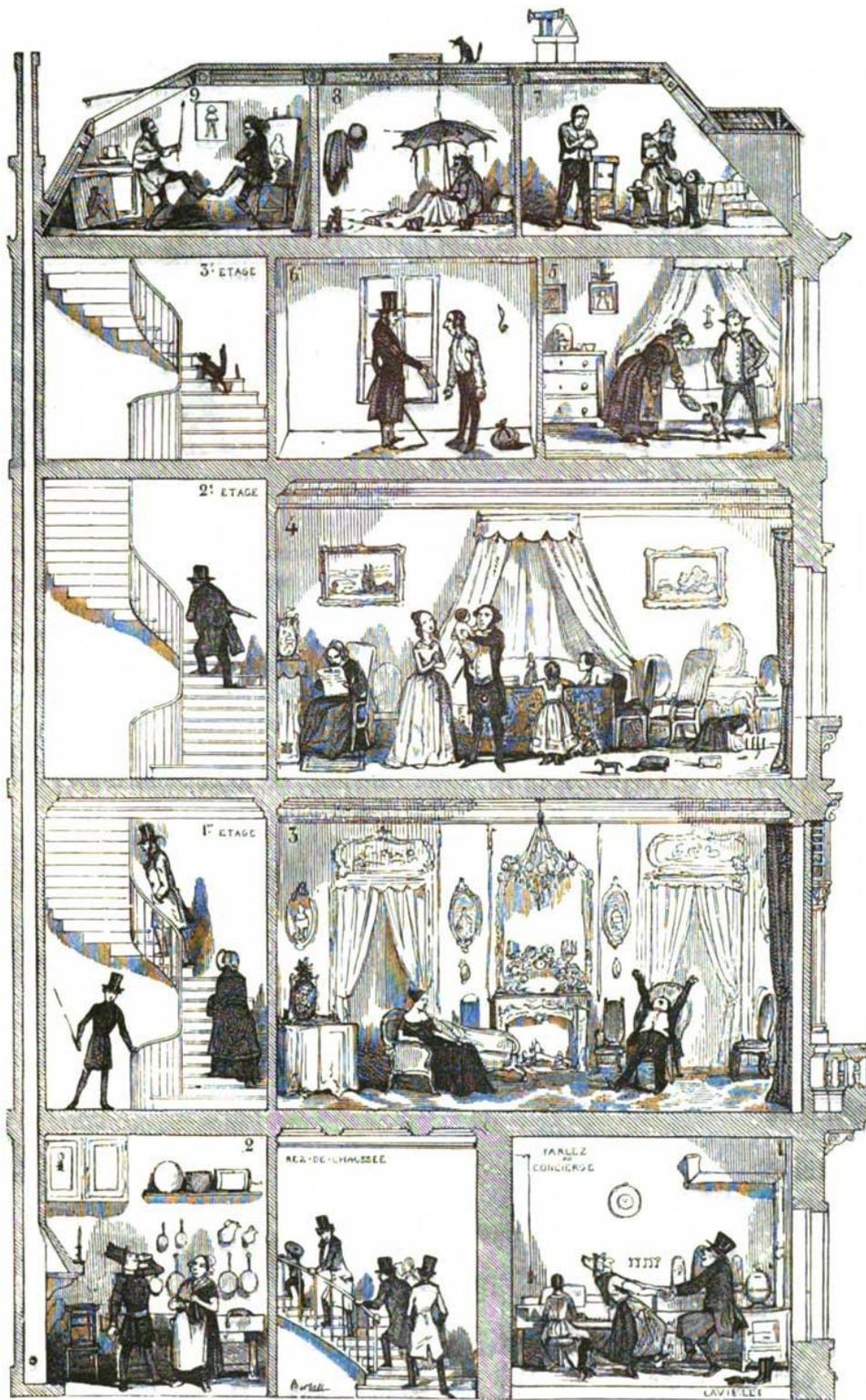


Fig. 4: *Cinq étages du monde parisien*, in E. Texier, *Tableau de Paris* (1852-1853).

Dentro. Interni pubblici e privati.

Alla promenade si affianca tuttavia un altro percorso, che porta al di là, oltre le quinte delle facciate, così come sotto il pavé della strada. Ci troviamo ad esempio di fronte ai *Cinq étages du monde parisien* (Texier 1852-1853, I, p. 65), grazie alla sezione di un edificio dei boulevards, che scopre in contemporanea gli interni degli appartamenti: con al piano terra «madame la consierge» che danza al suono del piano, al primo le figure annoiate dei raffinati borghesi circondati dal loro lussuoso arredamento, al secondo una rassicurante «floraison des vertus domestiques», al terzo il «locataire» a cui il proprietario sta chiedendo la pigione, nella mansarda ««'ouvrier sans argent, sa femme en pleurs et ses enfants sans pain» e «l'artiste qui bat la semelle pour réchauffer l'inspiration». Si tratta quasi di una visualizzazione di uno spaccato sociale, che al di là della sua efficacia “retorica”, conferma quell'attitudine a collocare, per così dire topograficamente i “tipi”, «inséparables de leurs ‘écosystème’ et de leurs ‘sites’» (Hamon 1994, p. 7). In questo senso, la capillare insistenza nella descrizione degli spazi interni a sua volta corrisponde all'ambizione catalogica ed allo stesso tempo allo stretto rapporto tra le diverse figure della contemporaneità ed i luoghi della capitale nei quali si muovono. Non può sfuggire d'altra parte nella efficace semplificazione di questa vignetta la volontà di rimarcare quella stratificazione e quella varietà sociale, su cui gli interventi haussmanniani si propongono di intervenire attraverso un processo di omogeneizzazione.

I volumi di Texier propongono un itinerario nella città contemporanea che ci conduce in spazi pubblici e privati, che dà un volto definito ai palazzi del potere, così come agli affollati interni dei teatri, dei negozi, dei caffè, che ci consente di entrare anche in luoghi solitamente “negati” - penso alle carceri o agli [«ateliers de travail des aliénés la Salpêtrière»](#) - o esclusivi, come i lussuosi ambienti delle [«habitations modernes»](#). Il lettore del *Tableau*, così come quello de “L'illustration”, è in grado di costruirsi, anche in questa prospettiva, un repertorio amplissimo e vario di immagini, che amplificano a tutto campo la sua esperienza, una sorta di esplorazione che corre parallela a quella scoperta dei territori e delle culture lontane che va compiendo sulle stesse pagine dei giornali illustrati. Le rappresentazioni seguono modelli di volta in volta differenti. Evidente e quasi programmatico appare il riferimento alle tavole dell'*Encyclopédie*, soprattutto quando l'attenzione si rivolge ai processi esecutivi e di produzione, un esempio la [Manufacture nationale des tabacs](#) o la [sequenza degli uffici delle poste](#): se siamo lontani dall'analitico approccio nei confronti degli strumenti e delle macchine delle *planches*, non sembra ancora predominante quella spettacolarizzazione del lavoro, che proprio in quegli anni era stata proposta dalla

Great Exhibition. Anzi, paradossalmente proprio il teatro, viene svelato nei suoi “meccanismi” interni, [dietro le quinte](#) (Texier 1852-1853, I, pp. 105, 119), in un’operazione di smontaggio che mette a confronto nelle illustrazioni architettura, spettatori, attori, messa in scena: un insieme di elementi, solo saltuariamente integrati in visioni d’insieme, che ricostruiscono e visualizzano con grande evidenza i differenti contesti socio-culturali delle diverse realtà teatrali. C’è una precisa volontà di dar conto non solo dei “protagonisti”, ma anche del contributo di chi non compare, di descrivere gli spazi nei quali si svolge un’attività nascosta, ma fondamentale: come è quella ad esempio dei [peintres décorateurs](#)” che dipingono le gigantesche tele delle scene nei vasti hangars di Menus-Plaisirs. Ed è significativo il fatto che la tavola che presenta la «exacte et sincère image» (Texier 1852-1853, II, p. 47) di questa enorme struttura sia inserita nella serie degli ateliers dei pittori e scultori, che illustrano il capitolo dedicato a «une de ces nombreuses colonies parisiennes dont la population se recrute sur tous les points de la France et de l’étrangers», a quella «race à part» che è la «famille des peintres et des sculpteurs» (Texier 1852-1853, II, p. 36). Senza dilungarci sulla ripresa, ma anche sulla presa di distanza da parte dello scrittore, di tutti i *clichés* sugli artisti (Strukelj 2011), già ampiamente consolidati dalle *physiologies* su canovacci elaborati nei primi anni Trenta sulle pagine di “Le Charivari”, sarà sufficiente ricordare come accanto al già citato stereotipo dell’artista bohémien, inevitabilmente collocato sotto il tetto della sua mansarda nello spaccato dei Cinq étages du monde parisien, il *Tableau*, sulle orme de “L’Illustration”, ci presenti gli studi in cui operano alcuni artisti di successo: da [Eugène Delacroix](#) a [Paul Delaroche](#), da Horace Vernet [fig. 5] a Eugène Giraud o Jollivet, per arrivare al curioso caso di [Rosa Bonheur](#), la pittrice d’animali che trasforma il suo ambiente di lavoro in una sorta di scuderia-stalla, per poter dipingere dal vero i suoi modelli . Rispetto alla tradizione degli autoritratti nello studio, qui la figura dell’artista è relegata sullo sfondo, quasi inghiottita dalla resa dettagliata dell’arredo, del repertorio di oggetti, copie e opere che consentono di restituire l’ambiente in cui opera, il suo gusto, ma anche l’efficacia della messa in scena in funzione del “cliente” o del visitatore: gli ateliers sono del resto da tempo, come confermano le guide, tappe segnalate negli itinerari dei viaggiatori e dei turisti. A ribadire questo approccio non gerarchico e d’altra parte il gusto per il particolare curioso, Edmond Texier ricorda anche la «[cellule n.14 ou des artistes](#)» una cella della Prison de la garde nationale, sulle pareti della quale pittori e letterati recalcitranti all’impegno militare hanno disegnato caricature, pensieri e memorie trasformandola in un vero e proprio piccolo museo (Texier 1852-1853, I, p. 190).

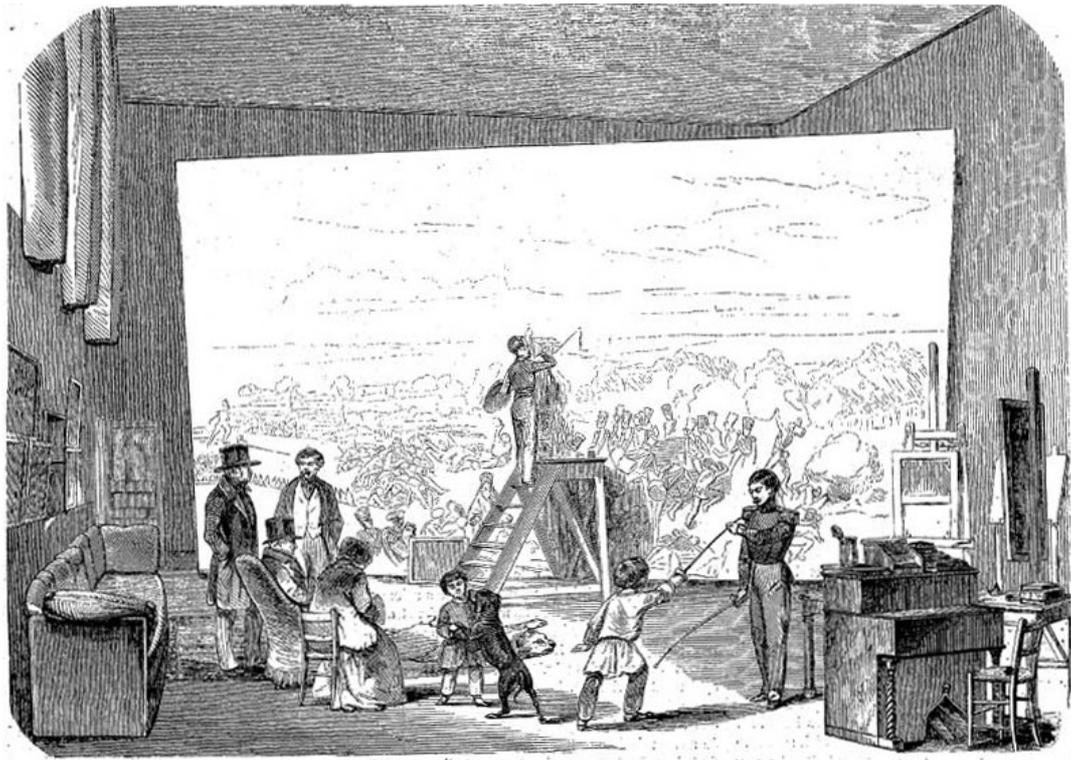


Fig. 5: *Atelier de Horace Vernet*, in E. Texier, *Tableau de Paris* (1852-1853).

Sulla soglia.

È forzato forse leggere il *Tableau de Paris* come una sorta di opera di divulgazione di quella «gastronomie de l'œil» che per Balzac è la scienza della *flânerie* (Loubier 2001), certo è che l'ipertrofia oculare dei parigini di cui parla Hamon (Hamon 2007) sembra trovare qui un soddisfacente campo di esercitazione.

Potremmo chiederci invece se e quanto questo testo, di cui Benjamin cita un passo ma attraverso un'altra fonte, e le relative illustrazioni, da lui probabilmente conosciute attraverso le pagine de "L'illustration", possano aiutarci a comprendere, accanto alla miriade di testimonianze letterarie ed iconiche raccolte nei materiali dei *Passages*, l'elaborazione di alcuni concetti chiave del pensiero del filosofo tedesco e quanto d'altra parte la nostra lettura sia a sua volta fortemente marcata dalle chiavi interpretative benjaminiane: *l'intérieur*, lo spazio della strada, l'ambiguità del passage, e vorrei qui implicitamente ricollegarmi all'intervento di Rita Messori nel numero precedente di "Ricerche di S/confine" (Messori 2011). In questa "esposizione" sistematica di ciò che si cela dietro le facciate, in questo "interno" che viene analiticamente esibito al lettore, topograficamente misurato e ricostruito, in cui la "stanza" si apre e specularmente il paesaggio diventa quinta teatrale trovano

verifica e conferma alcuni passi dei Passages, facendoci riflettere sulle valenze che questa pedagogia degli spazi urbani può assumere.

Il *flâneur* è ancora sulla soglia, sia della grande città che della classe borghese. Né l'una né l'altra lo hanno ancora travolto. Egli non si sente a suo agio in nessuna delle due; e cerca un asilo nella folla [...] La folla è il velo attraverso il quale la città familiare appare al *flâneur* come fantasmagoria. In questa fantasmagoria essa è ora paesaggio, ora stanza. Entrambi sono poi realizzati nel grande magazzino, che rende la *flânerie* stessa funzionale alle vendite. Il grande magazzino è l'ultimo marciapiede del *flâneur* (Benjamin 2000, I, p. 13).

la città per lui si scinde nei suoi poli dialettici. Gli si apre come paesaggio e lo racchiude come stanza (Benjamin 2000, I, p. 467).

Del resto, proprio nel narcisistico rispecchiamento della letteratura panoramique, visualizzato dall'illustrazione, nell'ossessione "riproduttiva" degli spazi, nella frammentazione narrativa di ogni impianto gerarchico si mette in gioco, anche attraverso lo scardinamento del rapporto interno/esterno, l'opposizione pubblico/privato, di cui parla Richard Sennett nei suoi studi (Sennett 1976). Anche in questa prospettiva quindi lo spaccato offerto da Texier, dal teatro alla strada, dalla casa borghese al caffè, dal grande magazzino al Palais de justice, dall'atelier al Louvre ci offre un panorama della capitale nel quale il «declino dell'uomo pubblico», per citare ancora il sociologo statunitense, trova uno scenario adeguato.

L'autore

Vanja Strukelj, ricercatrice presso il Dipartimento dei Beni Culturali e dello Spettacolo dell'Università di Parma, dal 1990/91 insegna "Storia della critica d'arte" e "Fonti per la storia dell'arte moderna e contemporanea" nella Facoltà di Lettere e Filosofia.

Nei suoi studi ha indagato numerosi aspetti della cultura figurativa italiana del Novecento in saggi dedicati alla pittura (*Carlo Mattioli*, 1983, *Giosetta Fioroni* 1984, *Goliardo Padova*, 1989, *Pittura e opus alchemico in Zigaina*, 1989, Livio Schiozzi, 2007, Bogdan Grom, 2008, *Leonor Fini vista dall'Italia. Ricostruzione di un dibattito*, 2009, *Carmelich guarda Černigoj. Note, a margine, sul costruttivismo triestino*, 2010), al manifesto pubblicitario (*Dudovich & C. I triestini nel cartellonismo italiano*, 1977, *Sepo*, 1979, *Adolf Hohenstein*, 2003, *Luci fantasmagoriche*, 2008), al fumetto (*Renato Calligaro*, 1985), alla satira (*Anticlericalismo e satira risorgimentale in Italia: circolazione di modelli e fonti iconografiche ne "Il Fischietto"*, 2008) e all'illustrazione (*Guido Marussig. Il mestiere della arti*, 2004). Negli ultimi anni le ricerche si sono mosse su altri temi quali le guide locali (*Le guide postunitarie di "Reggio nell'Emilia": il racconto della città tra miti e stereotipi*, 2003), la formazione artistica (*Progettare una scuola. L'Istituto per l'arredamento e la decorazione della nave e degli interni di Trieste dalla fondazione al 1968*, 2005), mentre centrale è stata l'attenzione al dibattito critico europeo tra Ottocento e Novecento, in particolare all'ambito della cultura preraffaellita e simbolista (G. P. Minardi, G. Silvani, V. Strukelj, *La trama delle arti*, 2004; *Il pittore, la lettera, il viaggio. La corrispondance di Eugène Fromentin e il progetto de Les*

Maîtres d'autrefois, 2005; *Nel segno di Polifilo*, 2010; D. G. Rossetti, *Lettere scelte*, a cura di G. Silvani e V. Strukelj, 2010). Tra le ricerche in corso va segnalata un'ampia indagine sul sistema delle esposizioni italiane postunitarie, che prende in esame il tema dei salons caricaturaux e del sistema editoriale e pubblicitario (*Città in mostra. Parma 1870, immagine debole di un potere in crisi*, 2010; V. Strukelj, F. Zanella, *Dal progetto al consumo. Le arti in mostra nell'Italia dell'Ottocento*, 2011) .

E-mail: vanja.strukelj@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Barilli, R 2005, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano.

Baudelaire, C 1863, 'Peintre de la vie moderne', *Figaro*, 26 novembre, trad it. in Id, *Scritti sull'arte*, Prefazione di E. Raimondi, Einaudi, Torino, 1992, pp. 278-313.

Benjamin, W 2000, *Das Passagenwerk*, eds R Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982; trad. it. eds E Ganni, *I "passages" di Parigi*, 2 voll., Einaudi, Torino.

Bordini, S 1984, *Storia del panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Officina, Roma.

Chabaud, G, Cohen, É, Coquery, N & Penez, J (ed.) 2000, *Les guides imprimés du XVI^e au XX^e siècle. Villes, paysages, voyages*, Belin, Paris.

Comment, B 1999, *The Panorama*, Reaktion books, London.

Diable à Paris 1845-1846, 2 voll., Hetzel, Paris.

Hamon, P 1989, *Expositions: littérature et architecture au XIX^e siècle*, Corti, Paris, ed. it. eds M Giuffredi, Clueb, Bologna, 1995.

Hamon, P 1994, 'Voir la ville', *Romantisme*, n. 83, pp. 5-7.

Hamon, P 2007, *Imageries: littérature et images au XIX^e siècle*, Corti, Paris.

Hollevoet, C 2001, *The flâneur: Genealogy of a modernist icon*, Ph. D., City University of New York.

La Grande Ville. Nouveau tableau de Paris, comique, critique et philosophique 1843, au Bureau central des publications nouvelles, Paris.

Le Men, S 2001, 'Les ressources d'un corpus', in *Les périodiques d'architecture. XVIII^e-XX^e siècle. Recherche d'une méthode critique d'analyse*, dir. ed. B. Bovier, J. M. Leniaud, Droz, Etudes et rencontres de l'École des Chartres, École des chartes, Paris, pp. 40-66.

Le Men, S 2002, 'La "littérature panoramique" dans la genèse de "La Comédie humaine": Balzac et "Les Français peints par eux-mêmes"', in *L'Année balzacienne*, III, 3, pp. 73-100.

Les Français peints par eux-mêmes 1840-1842, 8 voll., Curmer, Paris.

Les Français peints par eux-mêmes. Panorama social du XIX^e siècle 1993, catalogue rédigé par Ségolène Le Men et Luce Abélès, avec la participation de Nathalie Preiss-Basset, Musée d'Orsay, 25 mars-13 juin 1993, Paris, Réunion des musées nationaux, Paris.

Les guides imprimés du XVI^e au XX^e siècle. Ville, paysages, voyages 2000, textes réunis et publiés par G. Chabaud, É. Cohen, N. Coquery, J. Penez, Belin, Paris.

Loubier, P 2001, 'Balzac et le flâneur', in *L'Année balzacienne*, 2001/1, n° 2, pp. 141-166.

Lyon-Caen, B 2006, '«L'énonciation piétonnière». Le boulevard au crible de l'Étude de mœurs (1821-1867)', *Romantisme*, 134 [Les Grands Boulevards], pp.19-31.

Mercier, L-S 1782-1783, 1788, *Tableau de Paris*, s.e., Amsterdam.

Messori, R 2001, 'La porosità dei muri. Su alcune analogie tra Walter Benjamin e Maurice Merleau-Ponty', *Ricerche di S/Confine*, II, 1, pp. 273-286.

Nuvolati, G 2006, *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, Il Mulino, Bologna.

Pinon, P 1991, 'L'éventrement du "Vieux Paris"', in Des Cars, J & Pinon, P 1991, *Paris Haussmann*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition Paris, Papillon de l'Arsenal, septembre, Papillon de l'Arsenal, Paris, pp. 126-134.

Scènes de la vie privée et publique des animaux 1841-1842, 2 voll., Hetzel et Paulin, Paris.

Sennett, R 1976, *The fall of Public Man*, Knopf, New York.

Sieburth, R 1985, 'Une idéologie du lisible: le phénomène des "Physiologies"', *Romantisme*, XV, 47, pp. 39-60.

Strukelj, V 2008, 'Promenade tra artificio e natura', in *Pensieri viandanti. Antropologia ed estetica del camminare 2007*, eds I Testa, Diabasis, Reggio Emilia.

Strukelj, V & Zanella, F 2011, *Dal progetto al consumo. Le arti in mostra nell'Italia dell'Ottocento*, MUP, Parma.

Tester, K (ed.) 1994, *The flâneur*, Routledge, London.

Texier, E 1852-53, *Tableau de Paris*, 2 voll., Paulin et Le Chevalier, Paris.



Cristina Casero

Nuove “possibilità di relazione”: l'Informale oltre l'Informale



Abstract

La mostra *Possibilità di relazione*, allestita nel maggio del 1960 presso la galleria L'Attico di Roma e curata da Enrico Crispolti, Roberto Sanesi ed Emilio Tadini, ha un valore significativo rispetto al tessuto culturale italiano tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio del decennio seguente. In occasione di quella esposizione, infatti, emergono, anche sul piano teorico grazie agli interventi in catalogo dei curatori e di alcuni degli artisti che vi partecipano, questioni importanti, relative ai caratteri precipui di una pittura che potremmo ascrivere all'area della Nuova Figurazione e al suo rapporto con il linguaggio Informale, che non viene rifiutato *tout court*, ma aggiornato rispetto a nuove esigenze comunicative, sentite ormai come ineludibili per gli artisti attivi all'aprirsi degli anni sessanta. Ponendosi in linea con le più avanzate ricerche artistiche internazionali, questa mostra si propone una nuova interpretazione dell'atto artistico, che va oltre l' Informale, senza rinnegarlo ma aprendolo a maggiori “possibilità di relazione”.

The exhibition *Possibilità di relazione*, organized by curators Enrico Crispolti, Roberto Sanesi and Emilio Tadini at Galleria L'Attico in Rome in May 1960, is a valuable document of the cultural turmoil in Italy in the late Fifties and Early Sixties. On that occasion, important questions are raised, also on a theoretical level, by the curators and some of the artists who published their point of view in the catalogue: first of all, the specific characters of New Figuration painting and its relationship with the language of Informale, which is not entirely rejected, but rather brought up to date with the new need for communication artists are now feeling as inescapable. While erasing the gap with the most progressive statements of international art, the exhibit suggests a new interpretation of the very act of art-making, and goes past the Informale not by denying it, but by giving it better “possibilities of relationship”.



Intorno al 1960 la cultura visiva italiana è attraversata da una serie di rivolgimenti che comportano profondi cambiamenti nel panorama artistico nazionale.

In quegli anni salgono alla ribalta alcuni giovani autori i quali con le loro ricerche si pongono, in un modo o nell'altro, “oltre” l'Informale: non contrastando radicalmente quella pittura, intendono superarla proprio confrontandosi con essa. Anche sul piano critico e teorico, si sente l'esigenza di definire queste nuove tensioni, tutte ancora in fieri, in relazione ai modi espressivi ormai diffusi in Europa e negli Stati Uniti che, pur nelle loro diversità, vengono ricondotti in base ad alcuni comuni presupposti alla

definizione di Informale. Nel 1963 Renato Barilli nota come «il cambio della guardia dall' Informale alla diversa situazione appena nata non è di quelli che si attuano nel segno della rivolta iconoclasta e sanguinosa; si tratta anzi di un'evoluzione, di una crescita interna, di un fenomeno cioè tanto ben accordato all'altro precedente, da apparire, visto ora, con sguardo retrospettivo, come uno sviluppo affatto naturale di quello» (Barilli 1978b, p. 148). Egli procede definendo con chiarezza la traiettoria lungo cui si sviluppa tale maturazione: il mondo, che prima veniva «avvicinato come al momento zero della sua genesi [...], un mondo primordiale, allo stato fluido, massa informe e vischiosa, [...] ora si è come rappreso e coagulato, spaccandosi in una miriade di elementi; questi hanno indurito spigoli e contorni, si sono irrigiditi in uno stampo fisso; i germi hanno svolto le loro potenzialità, mettendo fuori certe caratteristiche aneddotiche, certi tratti fisionomici che in precedenza erano sacrificati, come troppo privati e idiomati, all'unità indivisa di tutte le specie e di tutti i generi» (Barilli 1978b, pp. 148-149). Potremmo affermare che all'interesse per la materia si sia sostituito l'interesse per l'oggetto e per il mondo che, prima ridotto «alla sola natura», ora si offre agli occhi dell'artista in tutta la sua complessità, nell'articolarsi del contingente.

In questo frangente, la situazione è particolarmente vivace a Milano, ove a partire dall'alveo linguistico che possiamo ascrivere all'Informale, che a quell'epoca pure in Italia sta divenendo in molti casi una omologante accademia, fioriscono una serie di nuove soluzioni espressive. Esse, secondo varie declinazioni, ne recuperano molti aspetti, sviluppandoli in nuove direzioni e coniugandoli con le mutate esigenze espressive, derivanti anche dai cambiamenti che investono la società e la cultura italiane all'aprirsi del nuovo decennio. Ne respingono, invece, con più decisione altri: in particolare, il carattere che viene espressamente rifiutato dai protagonisti di questa congiuntura consiste nel soggettivismo estremo spesso sotteso a quella poetica; tale inclinazione in alcuni casi portava l'artista a chiudersi nella misura, ormai sentita come claustrofobica, della propria dimensione esistenziale, secondo un atteggiamento che voleva essere specchio di una collettiva condizione umana di isolamento, segnata dalla incapacità di andare oltre quella che Crispolti definisce «parete dell'angoscia» (Possibilità di relazione 1963, s.p.). È, infatti, sostanzialmente in questi termini che vengono sentite la tesa gestualità e l'opaca matericità da cui traggono forza la pittura di Jackson Pollock, di Jean Fautrier, Hans Hartung o Wols, sin da allora identificati come i campioni di quel *milieu*.

Molti giovani artisti rifiutano di concepire il senso dell'esistere in termini strettamente inerenti alla loro individualità e, conseguentemente, l'atto artistico come esito di un confronto personale con l'essenza della realtà: sentono come ineluttabile la necessità di mettersi in gioco nella contingenza del reale, passo dopo passo, in

quella dimensione dell'esistenza che si esperisce quotidianamente e si condivide, necessariamente, con gli altri. Essi non vogliono tradurre l'opera in un atto di pura asserzione e si pongono, al contrario, in una prospettiva di massima apertura rispetto alla vita, dalla quale non devono e non possono fuggire chiudendosi in una mera constatazione di esistenza, ma con la quale si vogliono misurare.

La prima conseguenza di questa dimensione più "collettiva" in cui l'operazione artistica si pone, è una programmatica esigenza di narrazione, di racconto, di comunicazione. Gillo Dorfles nel suo intervento che apre il primo numero di "Azimuth", intitolato "*Comunicazione e consumo nell'arte oggi*", sostiene che «è soprattutto una funzione comunicativa quella che può permettere il sopravvivere di un'arte che ha rotto ogni ponte con la rappresentatività e la figuralità tradizionalmente intese. Solo una funzione comunicativa – che non ha bisogno di essere figurativa o aneddotica, che potrà essere segnica, gestuale, semantica – ma che dovrà pure, in qualche maniera permettere quella particolare osmosi dell'evento artistico tra creatore e pubblico» (Dorfles 1959, s.p.). Non siamo di fronte ad una negazione dell'Informale, bensì all'esigenza di una recuperata volontà di comunicazione che deve essere sottesa anche a quello stesso linguaggio. Un carattere che viene messo in evidenza pure da un intervento di Umberto Eco pubblicato nel 1961 su "Il Verri", in un numero monografico dedicato all'Informale, quasi una sorta di primo consuntivo dell'esperienza. In quel testo, anticipando le riflessioni che daranno vita al celebre libro *Opera aperta*, edito nel 1962, e riprendendo considerazioni già espresse in articoli pubblicati tra il 1959 e il 1960, egli ragiona sulle caratteristiche specificatamente linguistiche della pittura Informale, notando anzitutto che essa «si collega decisamente a una condizione generale di tutte le opere aperte. Si tratta di strutture che appaiono come *metafore epistemologiche*, risoluzioni strutturali di una diffusa coscienza teoretica [...]» (Eco 1961, p. 103). Sempre restando all'interno della dialettica significato/informazione, Eco disserta a lungo, arrivando ad affermare che «Informale vuole dire negazione delle forme classiche a direzione univoca, non abbandono della forma come condizione base della comunicazione», ma adozione di una «più articolata nozione del concetto di forma, *la forma come campo di possibilità*», proponendo poi, ad esempio di questo atteggiamento, un quadro di Pollock.

Sul finire del decennio, quindi, si fanno strada alcune posizioni critico-teoriche che potrebbero essere intese, anch'esse, come "metafore epistemologiche", poiché reinterpretano l'Informale evidenziandone i caratteri che la cultura e la società contemporanee sembrano chiedere all'espressione artistica.

In questo clima culturale, accanto agli episodi più significativi che in quegli anni proprio a Milano prendono vita, in linea con le più avanzate vicende artistiche

europee, dall'esperienza di "Azimuth", alla nascita dei gruppi di arte cinetica e programmata, passando per il Nouveau Réalisme, per citare soltanto i più noti, meritano il giusto rilievo anche tutte quelle ricerche pittoriche, da collocarsi in un'area di "nuova figurazione", cui fa riferimento una esposizione tenutasi proprio in quell'anno-cerniera che fu il 1960: la mostra *Possibilità di relazione*, inaugurata il 25 maggio negli spazi della Galleria L'Attico a Roma e curata da Enrico Crispolti, Roberto Sanesi e Emilio Tadini. Da questa rassegna, infatti, emerge con chiarezza come fosse divenuta ineluttabile l'esigenza di misurarsi non tanto con un nuovo lessico, ma piuttosto con una diversa sintassi, in grado di costruire una "struttura", un racconto inteso come trascrizione della relazione, colta in atto, tra l'io e le cose, tra i vari aspetti della realtà, capace di restituire, per usare le parole di Romagnoni, «la complessità e la contraddittorietà del reale» (*Possibilità di relazione* 1963, s.p.). È proprio questa esigenza a riunire, come un catalizzatore, una serie di esperienze artistiche, per altri versi assai differenti, soprattutto se pensiamo a quelli che ne saranno gli sviluppi futuri. E tali ricerche sono protagoniste di *Possibilità di relazione*, il cui valore propositivo viene apertamente spiegato nella seconda di copertina del catalogo, in un testo, che ha valore di manifesto, in cui si dichiara: «Lo scopo di questa mostra è dialettico più che programmaticamente affermativo. Implicitamente sottolineando la presenza, inconfutabile, di nuove ricerche di figurazione, emerse in questi ultimi anni come fatti del maggior interesse nella giovane pittura italiana, del resto in sufficiente consonanza con ricerche in atto altrove, si propone infatti quasi un pubblico dibattito fra posizioni di prassi artistica come di consapevolezza critica distinte e tuttavia convergenti attorno ad un comune fondamentale nucleo problematico. Le tele come le dichiarazioni hanno quindi carattere individuale, precisando implicitamente o non anche limiti e riserve delle diverse partecipazioni» (*Possibilità di relazione* 1963, s.p.). La mostra assume per noi un valore emblematico, essendosi dichiaratamente proposta come occasione per ragionare intorno alla «presenza, inconfutabile, di nuove ricerche di figurazione», che rispondono alla voglia di vivere la pittura come una possibilità di scandaglio dell'io non inteso però come una statica monade, ma colto nel suo ineludibile definirsi in rapporto all'altro da sé, e conseguentemente come una testimonianza dell'esperienza della realtà, in tutta la sua organica dinamicità. Il denominatore comune di queste ricerche, quel «comune nucleo problematico» verso cui «convergono», è la volontà di scoprire «nuove strutturazioni figurative» nella direzione di una pittura che, secondo le parole dello stesso Crispolti, è caratterizzata da «un'apertura, una possibilità di comunicazione che rompa i vincoli del monologo confessionale, che si disponga nuovamente a strumento disponibile di conoscenza ed intervento nel reale, che è appunto anzitutto relazione» (*Possibilità di relazione*

1963, s.p.). Ma, aspetto ancor più interessante, la mostra si offre, sin dalle premesse teoriche, come una testimonianza di quale fosse la direzione in cui si sentiva necessario aggiornare la pittura Informale. Essa costituisce un primo momento di riflessione che avrà, in capo a pochi anni, ulteriori sviluppi: non pensiamo soltanto alla mostra *La Nuova Figurazione* (allestita a Firenze, negli spazi della Galleria La Strozzi, dall'11 giugno al 6 luglio 1963), ma anche alle tre mostre del ciclo *Alternative attuali* tenutesi a L'Aquila nel corso di quel decennio (1962,1965,1968) che, come ha ricordato lo stesso Crispolti, che ne fu il curatore, costituiscono una «eredità dialettica di *Possibilità di relazione*» (Crispolti 1970, s.p.).

Mi pare possa essere interessante ripensare a quell'episodio, a più di cinquant'anni di distanza, in un'ottica più apertamente storica, per evidenziare lo stretto rapporto esistente tra il modo di intendere la figurazione pittorica proposto in quella occasione e il tessuto artistico-culturale dell'epoca, rispetto al quale le basi teoriche su cui l'idea di una "pittura di relazione" si fonda sono in grande sintonia; al contempo, è interessante riflettere su come questa volontà di apertura verso la vita, comportando in primo luogo una rivalutazione dell'espressione artistica come atto comunicativo che si compie in uno spazio inteso come campo di relazioni, implichi una nuova coscienza semantica, in perfetta sintonia con lo sviluppo degli studi di semiotica che proprio allora fiorivano, anche nel nostro paese.

Rilevante, in questo senso, è anche il fatto che l'esposizione fosse sostenuta da una posizione critica acuta, ben articolata, definita con chiarezza nelle pagine introduttive del catalogo non soltanto dai testi dei tre curatori ma anche dagli interventi di alcuni degli artisti espositori (Adami, Aricò, Pozzati, Romagnoni, Strazza e Vacchi presentano dei testi inediti sul loro modo di interpretare il dipingere, mentre Ceretti e Vaglieri firmano due interventi già pubblicati nel catalogo della mostra *Vaglieri, Ceretti, Romagnoni* tenutasi alla Galleria Bergamini di Milano dal 4 al 17 aprile del 1959) le cui ricerche erano precedentemente già state seguite da Crispolti, Sanesi e Tadini; quest'ultimo, in particolare, molto attivo nella critica d'arte sul finire degli anni Cinquanta, non solo aveva già presentato le opere di alcuni di loro, in mostre personali o collettive, ma seguiva da tempo pittori che stavano cercando una propria strada in seno all'Informale, tra i quali dobbiamo almeno ricordare Alfredo Chighine, di cui Tadini fu uno tra i primi e più fini esegeti.

Nel maggio del 1960 alla Galleria L'Attico espongono tredici pittori: Valerio Adami, Rodolfo Aricò, Vasco Bendini, Mino Ceretti, Gianni Dova, Cesare Peverelli, Concetto Pozzati, Bepi Romagnoni, Piero Ruggeri, Emilio Scanavino, Sergio Vacchi e Tino Vaglieri. All'interno di questa compagine si possono facilmente identificare due gruppi di ben differente estrazione. Accanto ad una folta pattuglia di giovani autori, nati intorno al 1930, - Adami, Aricò, Ceretti, Pozzati, Romagnoni, Ruggeri e

Vaglieri, a cui si può accostare anche il meno giovane Strazza - espongono alcuni artisti, più anziani di circa una decina di anni e da tempo attivi sulla scena artistica con ricerche riferibili alla ricca stagione dell'Informale italiano, di cui sono stati protagonisti: Bendini, Dova, Peverelli, Scanavino e, seppur in chiave diversa, Vacchi. Risulta evidente che la mostra, nonostante sia stata allestita in una galleria romana, mette a fuoco, di fatto, una situazione più specificatamente milanese: infatti, essa era inizialmente stata pensata per essere realizzata a Milano e, come ricorda Crispolti, «il progetto di una mostra che sottolineasse un sufficientemente comune denominatore di ricerche nuove di una eventualità di strutturazioni figurative (subito qualcosa cioè di ben diverso da una ripristinata continuità di figurazione sull'inevitabile ceppo tradizione Espressionista – Neorealismo) nacque lungo il 1959 a Milano, discutendone in particolare con Romagnoni, all'inizio, quindi coinvolgendo un più ampio giro di pittori (più ampio di quanto non risultasse poi dalla mostra realizzata a Roma). Si discusse a casa di Tadini, e una volta nel Salone Annunciata di Carlo Grossetti (con la Galleria Bergamini sede di alcune delle mostre che costituivano il patrimonio dal quale nasceva il progetto)» (Crispolti 1970, s.p.).

Gli artisti che partecipano alla nostra mostra, pur in una loro ineludibile autonomia poetica, conducono ricerche che si collocano sul registro di una figurazione appena suggerita, molto dinamica, che pare davvero coagularsi spontaneamente sulla tela, organizzandosi in immagini allusive più che palesemente dichiarative, lasciate liberamente fluire sul supporto e organizzate secondo una sintassi che, non prestabilita, pare definirsi in fieri. Caratteri che risultano evidenti proprio nelle opere esposte e pubblicate in catalogo, tutte realizzate tra il 1957 e il 1960: *Vari stati del popolo indiano si sollevano usando la non violenza* di Adami (1960), *Pittura* di Bendini (1960), *Presenza* di Aricò (1960), *Immagine* di Dova (1958), *Nella stanza* di Ceretti (1960), *Coscienza di storia – nascita* di Peverelli (1959), *Una presenza nera che non conosco* di Pozzati (1959), *Organismo* di Romagnoni (1960), *Studio da Rembrandt* di Ruggeri (1957), *Pittura* di Scanavino (1958), *Figura nello spazio* di Strazza (1960), *Pittura* di Vaglieri (1959) e *Figure segregate* di Vacchi (1960). Questi lavori offrono dunque, secondo Crispolti, un saggio di una zona piuttosto omogenea della giovane pittura italiana, in particolare milanese, che «promuove [...] un nuovo riscatto del mezzo espressivo, della duttilità e disponibilità del linguaggio» (Possibilità di relazione 1963, s.p.).

In questo senso è molto significativa la presenza di alcuni artisti che potremmo definire della “vecchia guardia”, già consacrati protagonisti dello scenario culturale italiano, come Bendini, Dova, Peverelli e Scanavino le cui opere, sin dagli anni Cinquanta, si possono ascrivere a quell'area di ricerca cui sembra alludere lo stesso Crispolti quando puntualizza che «nell'ambito Informale, quanto agli episodi più

recenti, la parte più viva sembra una zona ove, in rinnovata connessione con matrici surrealiste, si ripropongono motivi magici, a volte quasi misterici, segnando un netto riscatto della funzionalità del mezzo espressivo di fronte alle determinazioni [...] di una specifica necessità» (*Possibilità di relazione* 1963, s.p.). È dunque chiaro, sin da quei primi anni Sessanta, quanto «la versatilità dell'immagine Informale» fosse «ampiamente verificabile»: se la ricerca di Vasco Bendini viene tradizionalmente riferita all'area naturalistica così ben delineata da Arcangeli (Arcangeli 1954; Arcangeli 1957), Calvesi sottolinea come proprio nei casi di Dova e Peverelli, e pure di Baj, Dangelo e Crippa, l'esperienza Informale poteva esser definita «spuria, [non] riferibile alle ragioni esistenziali che sono comuni all'ambito più organico e centrale dell'arte Informale» (Calvesi 1981, p. 246), collocando queste ricerche su una linea analoga a quella praticata da Scanavino, appunto, da Bergolli, Chighine, Carmassi. Una linea che, per certi aspetti, già preludeva agli immediati sviluppi che proprio la nostra mostra mette a fuoco, anticipando una figurazione appena accennata, una forma soltanto evocata, capace però di emergere dai meandri della materia, di prender sostanza da un intrico di segni, nell'intenzione di eludere il rischio dell'afonia della pittura e di dar voce, anzi, ad un racconto, per quanto declinato su di un registro spesso di matrice poetica e non di chiara marca narrativa. Un dipingere non autistico, di certo, che testimonia come una necessità, anche morale, di assunzione della realtà come elemento intrinseco, anche se in senso dialettico, nell'opera d'arte sia già vivo nella cultura italiana degli anni Cinquanta, quando, di fatto, non tutti gli artisti paiono condividere in maniera ortodossa le inclinazioni dell'Informale europeo e americano; al contrario, si intravede, già pulsante, quella tensione all'immagine, e latamente alla “struttura”, per quanto libera e aperta, che si rivela un elemento molto fertile per i suoi sviluppi nei termini di una “nuova figurazione” nell'immediato futuro, rappresentando anche un filo rosso, una traccia di continuità con il passato più recente. *Possibilità di relazione* viene così oggi ad offrirsi come uno sguardo su posizioni anche molto diverse, non necessariamente allineate nelle scelte espressive, ma tutte fondate sul presupposto, anche etico, dell'assunzione di quella «responsabilità del reale» (*Possibilità di relazione* 1963, s.p.) che, vissuta fino in fondo, è stata giustamente indicata da Crispolti come la più vera e più fertile eredità dell' Informale.

L'autore

Cristina Casero è storica dell'arte contemporanea e docente di Storia della Fotografia all'Università degli Studi di Parma, dove è ricercatrice. I suoi studi si sono concentrati sulla cultura figurativa italiana del secondo dopoguerra, approfondendo l'opera di alcuni protagonisti di quel frangente, tra cui Gianni Dova e Alfredo Chighine, del quale sta collaborando a realizzare il catalogo ragionato dell'opera

pittorica. Parallelamente ha condotto ricerche sulla scultura ottocentesca italiana interessandosi particolarmente alla articolata questione del realismo nella scultura della fine del XIX secolo con studi incentrati, soprattutto, sulle complesse relazioni tra gli artisti, le istituzioni, la critica e il pubblico, senza trascurare i legami della produzione visiva con le questioni politiche, sociali e civili dell'Italia del tempo. Su questa linea sono pure le indagini sull'immagine fotografica, nelle sue diverse accezioni. Recentemente ha curato con Elena Di Raddo il volume *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana* (Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, 2009) e con Michele Guerra, *Immagini tradotte. Usi Passaggi Trasformazioni* (Diabasis, Reggio Emilia, 2011).

E-mail: cristina.casero@unipr.it

Essenziali fonti bibliografiche di riferimento

Arcangeli, F 1954, 'Gli ultimi naturalisti', *Paragone*, n. 59, novembre, pp. 29 - 43.

Arcangeli, F 1957, 'Una situazione non improbabile', *Paragone*, n. 85, gennaio, pp. 3 - 45.

Barilli, R 1978a, 'Considerazioni sull' Informale', in *Informale Oggetto Comportamento*, vol. I, Feltrinelli, Milano, pp.38 – 54; già pubblicato in *Il Verri*, n. 2, 1961, pp. 43 - 62.

Barilli, R 1978b, 'Dall' "assemblage" allo spazio prospettico', in *Informale Oggetto Comportamento*, vol. I, Feltrinelli, Milano, pp. 148-159; già pubblicato in *Il Verri*, n. 12, 1963, pp. 84 - 87.

Calvesi, M 1981, *Le due avanguardie. Dal futurismo alla Pop art*, Laterza, Bari.

Crispolti, E 1976, *Fenomenologia di "nuova figurazione"*, Fiorentino, Napoli.

Crispolti, E 1961, 'Ipotesi attuali', *Il Verri*, n. 2, pp. 63 – 97.

Crispolti, E, Sanesi, R, Tadini E 1970, *Possibilità di relazione. Una mostra dieci anni dopo – Ferrara 1970*, catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 8 novembre – 8 dicembre.

Dorfles, G 1959, "'Comunicazione" e "consumo" nell'arte d'oggi', *Azimuth*, n.1, Milano, s.p.

Eco, U 1961, 'L' Informale come opera aperta', *Il Verri*, n. 2, pp. 98 – 125.

Possibilità di relazione 1963, catalogo della mostra, Roma, Galleria L'Attico, maggio 1960, Edizione della Galleria L'Attico, Roma (con testi di V. Adami, R. Aricò, M. Ceretti, C. Pozzati, B. Romagnoni, G. Strazza, S. Vacchi, T. Vaglieri e E. Crispolti, R. Sanesi, E. Tadini).



Elisabetta Longari

I *Plurimi* di Emilio Vedova. Un'esperienza singolare e plurale



Abstract

Con i *Plurimi*, che datano dal 1961 al 1965, Vedova stacca il quadro dalla parete e lo installa nello spazio tridimensionale, smembrando la superficie pittorica in un insieme di elementi frammentati che, diversamente distribuiti nello spazio, separati, eppure connessi e aggregati a formare "nuclei di energia attiva", potrebbero erroneamente essere rubricati come ibridi appartenenti tanto al regno della pittura quanto a quello della scultura e dell'architettura; ma non è così: la loro intima natura è squisitamente e spettacolarmente pittorica.

La pittura gestuale di Vedova nei *Plurimi* si radicalizza fino al contagio dell'osservatore di cui richiama direttamente il gesto. Il pubblico è pertanto obbligato a non limitarsi esclusivamente alla pratica dello sguardo, ma è sollecitato a impegnare il proprio corpo in un'esplorazione che può comportare un'azione ulteriore rispetto all'attraversamento delle opere come se fossero quinte teatrali. Adescato da alcuni elementi preposti al movimento, tra cui principalmente la cerniera, il pubblico è invitato a intervenire nella formazione della relativa e momentanea morfologia dell'esperienza artistica. Questo articolo è teso a sottolineare l'unicità dei *Plurimi* nel panorama dell'arte contemporanea.

With the *Plurimi*, dating from 1961 to 1965, Vedova separates the picture from the wall and installs it in a three dimensional space, by splitting up the painted surface in a fragmented collection of items that, differently distributed in space, results separated but yet related and aggregated to form "nuclei of active energy ", they may wrongly be collected together as hybrids belonging to the realm of painting so much as to that of sculpture and architecture, but it isn't so: their nature is exquisitely intimate and spectacularly pictorial.

The gestural painting of Vedova in the *Plurimi* series was taken to the contagion of the observer which directly recalls the gesture. The public is therefore not obliged to confine itself exclusively to the practice of looking, but is encouraged to engage their bodies in an exploration that may lead to further action with respect to the crossing of the art works like a dramatic background. Enticed by some elements dedicated to the movement, mainly including the hinge, the public is invited to intervene in the formation of its morphology and momentary experience of art. This article aims to highlight the uniqueness of *Plurimi* in contemporary art.



«Visto oggi, dal dopo, tutto il lavoro nella vita di questo pittore sembra aver mirato diritto a questo scopo»
(Haftmann, 1964, 1984 p. 198)

I primi *Plurimi* nascono nell'atelier di Venezia, dove nel 1963 Vedova dà inizio anche all'inserimento nei dipinti di alcune cerniere, elementi che comportano uno

scarto spaziale e concettuale notevole. Werner Haftmann nel 1998 insiste sulla loro importanza: «Con questo semplice mezzo “il quadro” si lasciava articolare, cambiare, spazialmente attivare» (Emilio Vedova 1998, p. 201).

Nella presentazione della prima mostra di *Plurimi* alla Galleria Marlborough di Roma nel dicembre del 1963, Giulio Carlo Argan (Vedova 1935-1984 1984, p. 163) ne individuava la più autentica natura: «non sono scultura né pittura ridotta all’oggetto: sono pittura strutturalmente nuova, condotta su molti piani, con molte eventualità di visione».

I *Plurimi* rappresentano certamente l’apoteosi espressiva di Vedova e nel contempo sono anche uno dei più coinvolgenti e ampi raggiungimenti della pittura gestuale europea. Essi funzionano in maniera paradossale: tanto più costituiscono una via d’uscita dalla pittura tradizionale quanto più immettono, anzi, si fanno strumento e testimonianza di una *plongée* nella pittura. Essi rappresentano gli esiti di una ricerca che si muove inglobando lo spazio spurio della vita; ciò avviene attraverso l’acquisizione di un profondo livello di consapevolezza della prassi e del linguaggio pittorici, portata all’estremo e all’esterno da un’esuberante espansione gestuale che si spinge al di là dello spazio convenzionale segnato dalla cornice, dal telaio e dalla parete. I *Plurimi* si configurano come ambienti attraversabili, talmente distanti dalla concezione del quadro/finestra da rappresentarne il superamento nel loro occupare materialmente, a volte quasi ingombrando e rendendolo difficilmente praticabile, lo spazio reale dello spettatore, creandogli attorno una selva di pittura viva, energetica, accidentata, fatta di contrasti, conflitti, fughe, nodi e snodi, trazioni spaziali, scontri, allentamenti e rarefazioni. Alto è l’effetto di destabilizzandone del senso di equilibrio, ottenuto a volte anche attraverso la collocazione dei pezzi a pavimento, pronti per essere concretamente calpestati dai visitatori. Ma i *Plurimi*, come si sa, non si limitano a un’unica “faccia” e a una sola “dimensione”: con la presenza delle cerniere, in un primo tempo, e, successivamente, per via del montaggio su binari, richiedono espressamente un intervento partecipativo diretto del pubblico alla fruizione dell’opera, che è oggetto complesso e “plurimo” proprio in quanto rappresenta la summa di una serie di possibilità diverse di lettura. Come dichiara l’artista stesso nel 1962, si tratta di «[...] Portare possibilmente, alla luce nell’opera, questi “quanti”» (Vedova 1935-1984 1984, p. 85). I *Plurimi* sono il corpo della relatività, incarnatasi attraverso il «segno trovato dentro al gesto» (Vedova 1935-1984 1984, p. 119), per dirlo con le parole del 1954 di Vedova, in uno spazio multiplo che dà conto delle spinte contrastanti e delle contraddizioni, anche tramite la declinazione della poetica del frammento. Ancora il pittore, sempre nel 1954 parla di «Aprire forse ancora una porta, o solo una fessura, per infinite altre porte da aprire» (Vedova 1935-1984 1984, p. 90).

Riconoscere nei *Plurimi* una delle esperienze più innovative del secondo dopoguerra è ancora più facile oggi, con la prospettiva data dal passaggio del tempo, ma, per quanto si scandagliano i numerosi testi autografi e le approfondite interpretazioni critiche, tra cui i tempestivi interventi italiani tra cui la già ricordata presentazione del 1963 di Giulio Carlo Argan (Vedova 1935-1984 1984, p. 163) e di Maurizio Calvesi (1963) e l'analisi acuta di Renato Barilli (1975), decifrare compiutamente i molteplici fattori che hanno portato al concepimento e alla realizzazione dei *Plurimi* non è cosa semplice.

Certamente in principio è il Barocco, gli interni delle architetture delle chiese veneziane, spazi mossi e inquieti disegnati con impeto e segni tumultuosi negli anni Trenta. Come dichiara l'artista stesso «[...] il barocco è l'arte più vicina alla mia sensibilità, al mondo contemporaneo» (Emilio Vedova 1998, p. 8).

Un ruolo centrale è certamente giocato anche da Venezia, dalla sua conformazione fisica, la laguna, che rende mobile la luce trasformando ogni cosa in fuggevole riflesso, e dalla sua grande pittura, specialmente dai teleri di Tintoretto. Poi bisogna dire della drammaturgia del nero: gli spazi "sbarrati e scontrati", a perpendicolo di Piranesi, il magma dell'ultimo Goya e lo spazio lacerato di *Guernica*, imprescindibile. Fondamentale il Futurismo tanto per le linee forza e le compenetrazioni quanto per le manifeste intenzioni: «metteremo lo spettatore al centro del quadro».

La via d'accesso ai *Plurimi* ha avuto anche bisogno dell'esempio di Dada, del Dada più duro e "politico", fatto di tagli, cesure, incastri e fotomontaggi; per dichiarare apertamente il proprio debito Vedova ha dedicato al movimento uno dei *Plurimi* del 1964/65: *Omaggio a Dada/Berlin*.

Certo erano tempi, quelli in cui nacquero i *Plurimi*, in cui si avvertiva con urgenza e abbastanza diffusamente l'insufficienza del quadro, dello spazio virtuale del dipinto. Il grande formato che bastava a Pollock però non soddisfaceva appieno Vedova, che dava prova di volere rompere radicalmente con lo spazio convenzionale della pittura per avventurarsi in modo incisivo nello spazio reale dello spettatore. Prendono quindi forma i *Plurimi* - pitture bifrontali su legno articolate nello spazio, fuori dalla parete, trattate con tecniche varie tra cui *collage*, *décollage*, bruciature, incisioni e graffiti - ; essi si pongono come dispositivi spaziali complessi, capaci di mettere in movimento l'ambiente in cui sono collocati, centrifugandolo, attivandolo, squadernandolo e squassandolo con lotte di forze avverse e opposte trazioni.



Fig. 1: Emilio Vedova nello studio a Berlino, 1964. Foto Uwe Rau. *Courtesy* Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, Venezia.

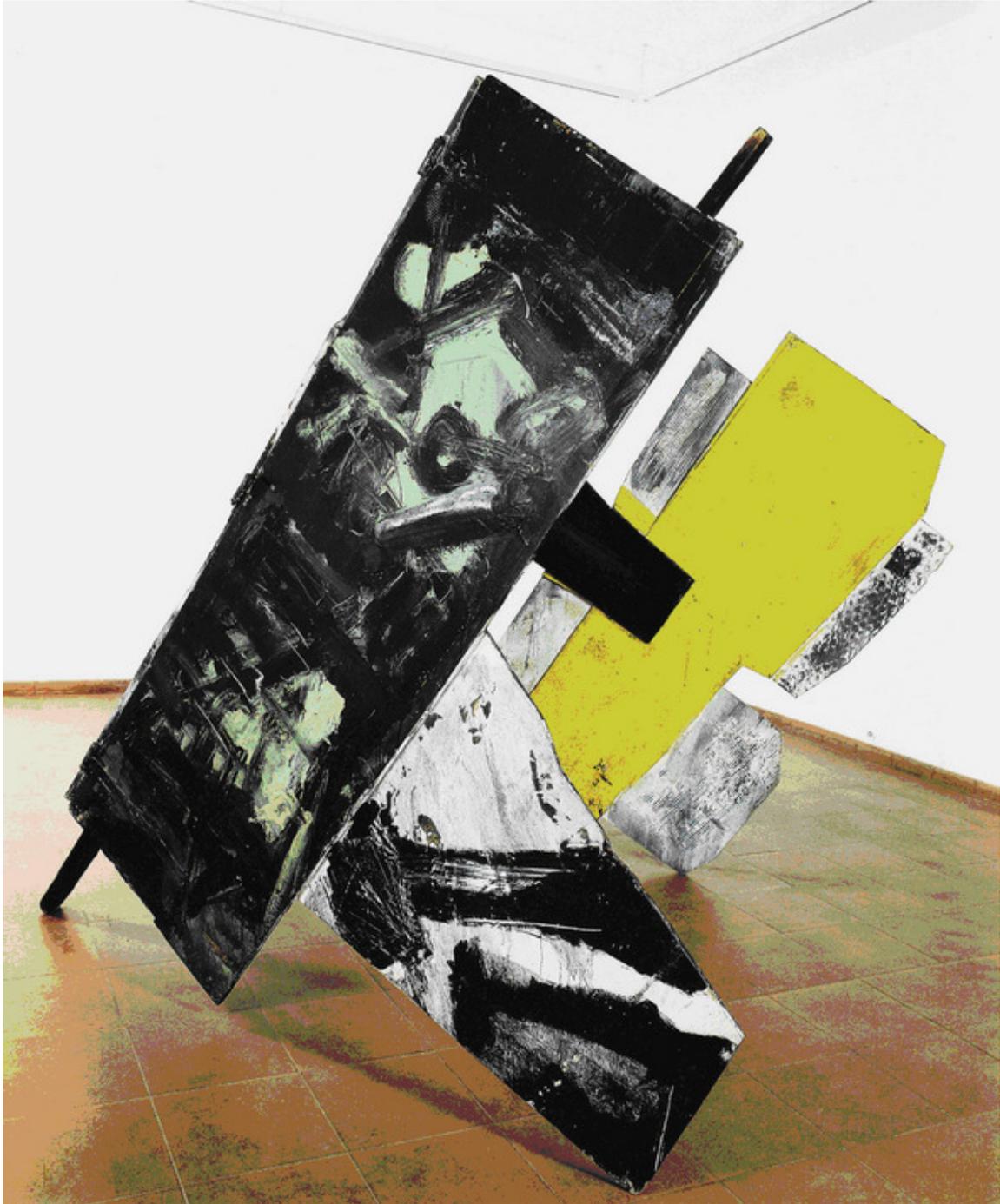


Fig. 2: Emilio Vedova, *Omaggio a Dada/Berlin*, 1964-65. Courtesy Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, Venezia.

L'esperienza è forte: i corpi - quello del pittore *in primis*, ed è testimoniato da bellissime fotografie di Vedova in azione tra tele e pennelli, e, conseguentemente, quello dello spettatore - vengono irretiti e inglobati in un percorso pittorico accidentale accidentato e sensuale, pericoloso e sublime. Una sorta di Naufragio che richiama, con le evidenti differenze, il campo di energia mobile del *dripping* di Pollock, cui spesso Vedova è stato accostato proprio per la prossimità fra il segno e il gesto prorompente che è del corpo intero - tra gli altri Giulio Carlo Argan che nel 1981 scrive: «Evidentemente Vedova è un action painter, il fratello veneziano di Pollock e dei Kline [...]» (Vedova Compresenze 1946-1981 1981, p. 11); poiché nel caso di Vedova, ugualmente come in quello di Pollock, è il corpo intero a essere coinvolto nella liturgia della pittura. Il loro corpo agisce in una sorta di *trance*, dipingendo come se partecipasse a un rito dionisiaco.

Ma mentre Pollock stava “dentro la pittura” e al suo spazio convenzionale, seppure dislocato sul pavimento e dilatato in modo impressionante, Vedova, anch'egli immerso nella pittura si avventura più liberamente nell'ambiente dello spettatore. «Puoi entrarci, trasformarla, esserci con [...]. È realizzare tutto lo spazio in partecipazione attiva».

I *Plurimi*, questa sorprendente “invenzione stereovisiva”, vedono un ulteriore articolato sviluppo a Berlino, dove Vedova trascorse un periodo che va dalla fine di novembre del 1963 e alla metà di maggio del 1965, ospite del Senato per Scienze ed Arti (*Artist in residence*): qui egli realizza i sette *Plurimi dell'Absurdes Berliner Tagebuch '64* -presentati a Kassel. Qui essi furono al centro di numerose polemiche, come ricorda Werner Haftmann nel 1964: «Nella *Documenta III* gli fu messo a disposizione un intero grande spazio [...] Fu proprio questo grande spazio - trasformato, sbarrato, con opere pittoriche molto particolari, attraverso le cui pareti il visitatore poteva addirittura perdersi -, a dar occasione a tante discussioni. E già subito l'allestimento entusiasmava o irritava l'osservatore [...]. Era veramente uno “spazio in azione”» (Emilio Vedova 1998, p. 201). E ancora Haftmann nel 1993 «La pittura dinamizzava non solo la superficie del quadro, bensì lo spazio stesso, facendone una componente integrale del dipinto» (Emilio Vedova 1998, p. 311).

In questo spazio il pubblico si trova immerso in flussi di energia contrastanti che lo fanno sentire in una situazione di pericolo e allarme. Il gioco serio dell'autore consiste nel fare uso della pittura come un'arma, come egli stesso dichiara: «[...] “plurimi” [...], nati come armi dinamiche, di un segno aggressivo che non poteva più rimanere nella dimensione statica, precostituita del quadro (superficie passiva) determinata da uno = 1= il pittore. Gestualità che aveva bisogno di farsi corpo in un suo spazio, articolato, tentacolare, diventa corpo aggressivo, provocatore».

Una volta in mezzo ai *Plurimi*, si immagina facilmente il pennello, come una sciabola fendente, mosso dal pittore con la rapidità e la sicurezza di un maestro delle arti marziali, se ne può quasi percepire l'effetto degli spostamenti d'aria e udirne i relativi sibili, come se si fosse improvvisamente risucchiati dentro a una di quelle pellicole di Kung Fu o immessi nel bel mezzo del travolgente ritmo del tarantiniano *Kill Bill*. Ma che questa immagine valga solo per la sicurezza e il coinvolgimento globale del corpo e non si immagini una tenzone giocata sulla velocità, lontana da Vedova che infatti era critico nei confronti dell'arte del compagno Georges Mathieu, anch'egli incluso da Tapié nell'avventura dell'Art Autre (1952), come pure nutriva delle riserve verso l'opera di Henri Michaux.

I *Plurimi* centrano perfettamente l'obiettivo: nessuno può restare indifferente a tale coinvolgimento sensoriale che investe e interessa tutto il corpo. Del corpo in tale modo Vedova riesce a raggiungere anche la parte più sottile e sfuggente: egli individua, potenza e "lavora" l'area della coscienza.

In particolare Rudi Fuchs coglie nel segno quando sottolinea il carattere prevalente intimo di questi quadri che, al di là di ogni aspetto spettacolare suggerito dalla vastità dei formati e dall'ingegnosità delle installazioni, «[...] ci appaiono stranamente segreti, malgrado siano molto grandi: intimi, penso, perché lavorati a diretto contatto [...]» (Vedova 1935-1984 1984).

Questa pittura che è forma di eloquente empirismo ostensivo, nasce, e prende forza, dalla temperie estetica e filosofica europea legata all'esistenzialismo di Sartre e Merleau-Ponty; in poche parole potremmo dire che per Vedova la pittura è come lo specchio della struttura, reattiva e fluida, della coscienza. «Quando si vedono le mie tensioni di segni, ove tutto scoppia, subito sono etichettato: *informel!* Questo è superficiale. I miei lavori sono pieni di strutture- queste strutture sono strutture della mia coscienza» (Vedova 1935-1984 1984, p.77) scriveva il pittore nel 1962.

L'*engage* traspare anche dall'eloquenza dei titoli: *Ciclo della protesta* (1953), *Manifesto universale* (1957), *Le mani addosso* (1962-63), *Emergenze* e in particolare *Scontri di situazioni*. Quest'ultimo, talmente calzante da essere estensibile come efficace didascalia all'intero *corpus* dell'opera di Emilio Vedova, è il titolo della prima realizzazione di uno spazio/ambiente a Palazzo Grassi a Venezia in occasione della mostra *Vitalità dell'arte* (1959). Proprio questa installazione, con elementi orientati in modo diverso a cercare varie incidenze della luce, si pone come diretto antecedente dei *Plurimi*.

L'elenco dei titoli significativi comprende anche *Absurdes Berliner Tagebuch '64* (Assurdo diario di Berlino 1964), che designa l'impressionante insieme di *Plurimi* concepito durante il lungo soggiorno/residenza nella città tedesca durante gli anni che seguirono la costruzione del Muro. L'autore aveva lavorato con furore al ciclo

nell'enorme spazio che gli era stato destinato, l'ex atelier dello scultore nazista Arno Breker, quasi mosso da una reazione fisica tesa alla cancellazione di un passato doloroso e vergognoso. Ancora una volta fondamentale la testimonianza di Werner Haftmann che nel 1993 scrive: «Con i *Plurimi* Vedova abbandona radicalmente tutte le estetiche della pittura tradizionale [...] Ma a Berlino la sua produzione subisce una svolta impensata [...]. Vedova occupò questo spazio con una moltitudine di *Plurimi* - a terra, staccati dalla parete, in posizione verticale, di traverso...- talvolta legati insieme da gomene. L'*Absurdes Berliner Tagebuch* crebbe fino a occupare ogni angolo dell'imponente atelier. [...] Vedova pensò di portare questo caos della pittura in mezzo al caos della città, nelle strade di Berlino» (Emilio Vedova 1998, p. 311), pensò quindi ai *Plurimi* come standardi, ma non gli fu permesso di mettere in atto il suo intento.

Il ciclo quando fu esposto per la prima volta a *Documenta III* nel 1964 a Kassel era disposto in modo da dare vita a un ambiente la cui particolare carica di suggestione era dovuta anche al fatto che per tutta la durata della mostra veniva riprodotto il sonoro, composto da voci, rumori e musiche, delle registrazioni effettuate durante il lavoro nell'atelier berlinese. Questa installazione polisensoriale porta con sé, insieme a una spiccata spinta verso l'opera d'arte totale, la sottolineatura dell'importanza del processo creativo.

Tornando ai titoli, anche se non sono sempre esplicitamente rappresentativi dello slancio etico, si rivelano immediatamente comunque intrisi del *pathos* con cui Vedova affrontava la pittura (*Aggressività*, 1950; *Sbarramento*, 1951; *Spazio inquieto*, 1953; *Compresenze*, 1946/81).

Una pittura, quella di Vedova, unico vero pittore d'azione italiano, radicata nella vita, una pittura che deriva direttamente dal «corpo a corpo che Vedova ha sempre sostenuto col presente», come scrive Claudio Spadoni (*Vedova 1935-1984* 1984, p. 246).

« [...] il reale è imprevedibile – sprofondare nel reale è sprofondare in un *presente* di *compresenze infinite*» di cui egli tenta l'equivalente attraverso il gesto e il segno.

Con gli occhi di oggi appare chiaro che, scavalcando il tema/problema della riproduzione e della rappresentazione illusoria, la pittura d'installazione dei *Plurimi* contiene anche il presentimento dei percorsi interattivi a venire, e questa componente, assieme alla sua matrice politica che si traduce in una forma di lotta contro ogni acquiescenza, anche stilistica, rende il suo autore uno dei giganti del secolo scorso.

Certamente non esistono esperienze italiane, ma neppure europee, paragonabili per quanto concerne il coinvolgimento dello spazio e dello spettatore, se

non forse la *Caverna dell'antimateria* (1958/59) di Pinot Gallizio, nata però con intendimenti per certi versi opposti, frutto di una sorta di volontà di *détournement*: l'installazione è realizzata con l'utilizzo a guisa di carta da parati, in modo da tappezzare l'intero l'ambiente, di grandi porzioni di "Pittura Industriale", che costituisce una vera e propria polemica parodia dell'arte gestuale che l'autore sentiva ormai come accademica.

Viceversa è evidente che Vedova credeva che la pittura fosse il veicolo essenziale: «La nostra esigenza sarà di riscattare i segni, i colori da tutte le pigriezze, da tutti i vizi, per la grande avventura, per la nascita espressiva di una nuova condizione umana» (Vedova 1954, 1984, p. 88). Questa affermazione esprime con tono messianico la carica utopica e la fede umanistica che alimentano la poetica dell'autore.

Se Katharina Hegewish è la più esplicita tra gli studiosi nell'asserire nel 1989 una diretta derivazione dei *Plurimi* dai *Collages* di Rauschenberg (Vedova 1989), riferendosi forse all'eventualità che Vedova, in occasione della sua prima mostra personale all'estero, alla Galleria Catherine Viviano di New York nel 1951 (05 febbraio/03 marzo), abbia potuto vedere i lavori dell'artista americano e restarne impressionato, ma il viaggio negli Stati Uniti non è mai stato documentato con certezza; Johannes Gachnang (Vedova 1935-1984 1984, p. 239) invece ne ribalta completamente l'ottica, affermando che i lavori gestuali di Vedova mettono in crisi la posizione di Franz Kline mentre sfidano gli ambienti di Fontana e gli esiti di Burri e di Rauschenberg.

Oltre che l'estraneità degli esiti, che fa fede più di ogni altra cosa, non di rado negli scritti Vedova si è espresso negativamente nei confronti del New Dada, come ad esempio nel 1962: «neo-dada il più delle volte si limiterà ad esporci situazioni edonistiche di artigianato. Montaggi polimaterici. Assemblages, senza nessuna grinta espressionista, senza l'unghia degli urgenti messaggi dada» (Vedova 1935-1984 1984, p. 83).



Fig. 3: Emilio Vedova, Venezia 1987. Foto Aurelio Amendola.
Courtesy Fondazione Marconi, Milano.

L'unica affinità che, sforzandosi di voler trovare qualcosa in comune tra i due artisti, si può rintracciare, è un condiviso amore per la pittura corposa e corsiva unitamente al sentimento d'insufficienza espressiva del quadro-finestra, ma mentre

l'americano ingloba, raggelandoli, gli oggetti tratti dal mondo quotidiano con modalità più vicine a Schwitters e soprattutto a Joseph Cornell, Vedova concepisce un sistema d'installazioni pittoriche articolate e complesse, composte di numerose tele di grandi dimensioni che fanno sempre i conti, oltre che tra loro, con lo spazio dell'ambiente in cui si distribuiscono in modo non rigidamente predeterminato, anzi, attraverso l'immissione delle cerniere e dei binari, la pittura si presenta altamente "mobile", figlia dell'esplosione nello spazio reale delle linee forza futuriste. Il raffronto va poco lontano: i *Combine paintings* costituiscono dei veri e propri "altarini" di oggetti, la cui enfaticizzazione denota una sensibilità pre-pop, i *Plurimi* amplificano il gesto pittorico, orchestrano la sua espansione nello spazio. Rauschenberg produce fragili e nostalgici monumenti dedicati agli oggetti quotidiani destinati alla discarica, Vedova coinvolge l'uomo che incontra i suoi lavori in un'avventura pittorica ad alta temperatura emozionale, mai scevra di intenti politici, aprendo a una dimensione della sensibilità che porta dritto almeno fino ai graffiti della *Street art*.

Un'occasione che dovette certamente contribuire a spronare Vedova verso l'esplorazione della dimensione dello spazio reale a cui l'aveva naturalmente orientato una concezione fenomenologica della pittura, fu l'incarico di collaborare per la scenografia, le luci e i costumi alla prima messa in scena mondiale di *Intolleranza '60*, opera di Luigi Nono, che ha debuttato sotto la direzione di Bruno Maderna alla Fenice di Venezia il 13 aprile del 1961. In questo caso l'artista si avvale anche di proiezioni luminose multiple programmate per un movimento che seguiva l'andamento musicale. «Ma quello che Vedova aveva raggiunto con mezzi immateriali – energia elettrica e proiezioni di luce- doveva ancora essere tradotto in pittura», come sostiene Werner Haftmann nel 1993 (Vedova 1935-1984 1984, p. 311).

Non è del tutto chiaro quale sia il peso di un approccio di ordine teorico, che a un primo sguardo appare quasi del tutto assente, nella formazione del concetto dei *Plurimi*. Forse si tratta principalmente davvero di una scelta istintiva con un primato d'ordine corporeo, fisico, dettata dal bisogno di muoversi espandendo la propria energia pittorica nello spazio. Come lo stesso Vedova scrive nel 1967, si tratta di «Spinte di debordamento, incontinenza dei perimetri», e di ragioni, per dirlo con una parola ricorrente nei suoi scritti, legate alla "chimica": «[...] incominciare "come per gioco e poi sei dentro" [...]. È una complessa chimica.... Una pratica ostinata [...]. I gesti si fisicizzano, in un "fuori" [...].» (Vedova 1935-1984 1984).

Nonostante la ricca messe degli scritti pubblicati e contenuti nei numerosi quaderni compilati dall'autore, il suo lato istrionico, che nella pittura si rivela tanto coinvolgente, nella scrittura sembra gettare fumo negli occhi, non tanto sulle ragioni intime, quanto piuttosto su gli eventuali debiti nei confronti di autori contemporanei, forse oggetto di censura, diversamente da quanto avviene con i maestri del passato. L'unico dei viventi di cui parla è Bacon.

Tra i debiti "antichi" dichiarati, oltre ai riferimenti in parte già ricordati (Tintoretto, il Barocco, il Goya "nero", Piranesi, Van Gogh, Orozco, il Picasso di *Guernica* e il cruciale Futurismo la cui proposta della simultaneità delle linee forza rappresenta l'embrione del gesto energetico della pennellata che Vedova svilupperà, più sontuoso e ampio, nella generazione di uno spazio particolarmente dinamico), i complessi polittici a scomparti come la pala di Issenheim di Mathias Grünewald conservata nel museo di Colmar hanno svolto un ruolo importante nella messa a punto del sistema formale dei *Plurimi*, come già rilevava tempestivamente Argan nel 1963 (Argan 1963; Vedova 1935-1984 1984). Ma mentre nella gestione dei polittici erano le gerarchie ecclesiastiche a decidere, in base alla liturgia religiosa, i cambiamenti d'assetto e di relazione tra parti visibili e invisibili, nei *Plurimi* ogni fruitore può sperimentare percettivamente i cambiamenti, contemplati e previsti dall'autore, scegliendone autonomamente tempi e modi.

Questa straordinaria intuizione, in fondo praticata per uno stretto giro di anni, rappresenta la punta di diamante della ricerca espressiva del suo autore, un punto di rottura innovativa fortissimo. In un secondo tempo, vennero i grandi *Plurimi/Binari* (1977/80) che, più macchinosi e macchinistici, consentivano un movimento più rigidamente preordinato, meno libero. Ne spiega il funzionamento Fabrizio Gazzarri, uno degli allievi prediletti, diventato poi suo assistente e quindi oggi Direttore della Fondazione Emilio e Annabianca Vedova: «I *Plurimi/Binari* [...] sono pannelli di forme diverse, dipinti e scorrevoli su binari (a gruppi di due o tre), stretti e bloccati da strutture di ferro poderose che ne limitano l'espansione fisica ma ne aumentano l'energia espressiva [...]» (Gazzarri 2007, p. 27) .

Della grandiosità dei *Plurimi*, esperienza di rottura radicale, sembra tornare il ricordo, anche se addomesticato, nei dischi *double face* degli ultimi anni, la cui pittura corsiva subisce un'accelerazione dinamica tanto in relazione alla forma del supporto quanto per la collocazione a pavimento e la distribuzione nell'ambiente.

Un altro aspetto affascinante del lavoro di Vedova consiste nel suo portato interrogativo. Tra le molte domande che i *Plurimi* pongono ve n'è una che cerca di stabilire in che misura gli studi di Vedova sono stati plasmati sulla falsariga dei lavori e invece fino a che punto le opere nate in quei determinati spazi fisici, ne sono state profondamente condizionate. Ogni descrizione degli *atelier* ne parla come epifania e

metafora dell'opera: «negli ingombri labirinti del suo studio, affollati di carte, di tele, di travi, di torchi come un castello piranesiano, vive prigioniero delle proprie ossessioni materializzate. Lavora alla loro decifrazione. Attraversa per intero il tunnel dell'oscurità» (Calvesi 1981, p. 18).

Già Maurizio Fagiolo nel 1975 si riferisce a uno degli sviluppi più interessanti dei *Plurimi*, che conferma la loro natura sperimentale e "futuribile", aperta alle nuove tecnologie e alle contaminazioni intermediali - *Spazio/plurimo/luce*, realizzato con una gestazione durata due anni per il Padiglione italiano all'Expo di Montréal, in Canada - quando scrive: «Vedova fa un quadro che è anche un'architettura, che è anche un oggetto, che è anche anatomia d'uno spazio interno, che è una metafora urbanistica, che è una sequenza filmica, che è un brano elettronico, che è una scena totale. E insieme qualcosa di diverso» (*Vedova 1935-1984* 1984, p. 194). Lo spazio era occupato da quella che tra i lavori di Vedova si avvicina maggiormente a un'opera d'arte totale, con tanto di proiezioni luminose nello spazio di vetrini realizzati nelle fornaci Venini a Murano appositamente per ovviare al problema del surriscaldamento delle diapositive, proiezioni che investivano e inglobavano letteralmente nei dinamici giochi di luci e ombre i corpi dei visitatori che attraversavano l'ambiente e vi si muovevano con l'accompagnamento della registrazione della musica elettronica composta da Marino Zuccheri dello Studio Fonologia RAI Milano.

«Se i "Plurimi" rappresentano il momento della massima pienezza, anzi della piena che ha rotto gli argini», a queste esperienze estreme segue una sorta di ripiegamento, come ha segnalato anche Maurizio Calvesi (Calvesi 1981, p. 17), in uno spazio più circoscritto e compresso ma anch'esso a suo modo inquieto, dinamico e indomito: quello dei dischi *double face*, cui è sottesa ancora e sempre la finalità di denunciare ciò che non è ammissibile, come nel caso di *Chi brucia un libro brucia un uomo*, realizzato per la biblioteca di Sarajevo, incendiata dallo scoppio di una bomba il 25 agosto 1992.

L'autore

Elisabetta Longari insegna Storia dell'arte contemporanea all' Accademia di Belle Arti di Brera a Milano dal 1991. Le sue principali pubblicazioni (per i tipi di Mazzotta, Fabbri, Electa, F. M. Ricci, Allemandi, Diabasis, Ilisso, Silvana editoriale) sono prevalentemente a carattere monografico e hanno per oggetto l'approfondimento dell'opera di alcuni artisti del secolo scorso, tra cui Sironi (*Sironi e la V Triennale di Milano*, 2006) e de Chirico, e i più "contemporanei" Chighine (di cui ha curato numerose esposizioni tra cui quelle a Palazzo Martinengo a Brescia nel 1993 e al Palazzo della Permanente a Milano nel 2000), Goldberg e Barrias (di quest'ultimo ha curato la personale alla Fondazione Gulbenkian di Lisbona nel 1996). Ha contribuito con diversi saggi a volumi curati da altri (tra cui di recente *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2009 e *Immagini tradotte. Usi Passaggi Trasformazioni*, Diabasis, Reggio Emilia 2011).

Dopo avere scritto per più di quindici anni sul "Terzoocchio" (Edizioni Bora, Bologna), adesso collabora ad alcune riviste specializzate tra cui "Meta", "Juliet" e la newyorkese "Artforum". È vicedirettore di "Academy of Fine Arts".

E-mail: elisabetalongari@ababrera.it

Essenziale bibliografia di riferimento

Barilli, R 1975, 'Emilio Vedova', *l'Espresso*, 17-8-1975; pubblicato anche in *Informale oggetto comportamento*, vol. 1, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 218-220.

Calvesi, M 1963, *L'informale in Italia fino al 1957*; pubblicato anche in *Le due Avanguardie*, Laterza, Bari 1981, pp. 260-263.

Cataloghi di mostre personali:

Vedova. Grafica e Didattica, Aosta, Tour Fromage, 21 giugno – 28 settembre 1975.

Vedova Compresenze 1946-1981 1981, Repubblica di S. Marino, Palazzo dei Congressi, 1 settembre - 7 ottobre 1981, Electa, Milano.

Vedova 1935-1984 1984, Venezia, Museo Correr, Ala Napoleonica e Magazzini del Sale, 12 maggio-30 settembre 1984, Electa, Milano.

Vedova 1987, Parma, Galleria Niccoli, 29 novembre 1986 – 30 gennaio 1987, Galleria Niccoli, Parma.

Vedova 1990, Milano, Galleria Arte Borgogna, 23 novembre 1989 - 23 gennaio 1990, Galleria Arte Borgogna, Milano 1990.

Vedova ...continuum... 1991, Milano, P.A.C., 9 maggio - 30 giugno 1991, Mazzotta, Milano.

Emilio Vedova 1998, Torino, Castello di Rivoli, 17 ottobre 1998 - 17 gennaio 1999, Charta, Milano.

Gazzarri, F (ed.) 2007, *Emilio Vedova*, Venezia, 10 giugno-30 settembre 2007, Marsilio, Venezia.



Francesca Zanella

Il «complesso di Louise»: la mostra *Tempo libero* (13. Triennale, Milano 1964), dentro e fuori dal Palazzo



Abstract

«Il “complesso di Louise” aleggia sulla Triennale: intendo ovviamente riferirmi a Louise Nevelson [...] per l'intero processo di “riempimento” operato dagli allestitori nei confronti del palazzo di Giovanni Muzio, sede ormai deprecata di questa manifestazione» (Tentori 1964, p. 49). Con queste parole Francesco Tentori leggeva il percorso espositivo della 13. Triennale di Milano (1964) dedicata al tema del *Tempo libero*, individuando nel dialogo tra l'allestimento, gli oggetti, le immagini e l'architettura, uno dei temi cruciali della mostra. Questa edizione rappresenta una tappa importante nella storia delle esposizioni sia per l'innovazione linguistica dell'allestimento della sezione introduttiva, sia per le declinazioni del tema nelle mostre nazionali. Fra queste quella della Gran Bretagna il cui progetto di allestimento di Theo Crosby costituisce una interessante riscrittura pop del tema proposto (con interventi di Joe Tilson, Eduardo Paolozzi, Peter Startup, Fletcher Forbes e Gill, Barnet Saidman, Roger Mayne, Johnny Scott, Harold Cohen, Natasha Kroll).

«Il “complesso di Louise” aleggia sulla Triennale: intendo ovviamente riferirmi a Louise Nevelson [...] per l'intero processo di ‘riempimento’ operato dagli allestitori nei confronti del palazzo di Giovanni Muzio, sede ormai deprecata di questa manifestazione» (Tentori 1964, p. 49).

This is the Francesco Tentori's review on the 13th Triennale exhibition in Milan on Leisure. The Louise Nevelson sculptures become a metaphor of the dialogue between layout, objects, images and Giovanni Muzio's architecture. This is one of the crucial themes of the exhibition that has been pointed out as one of the most significant experiment for the dialogue between visual arts and exhibit design in the main and theoretical area. An other element of interest is the interaction between the central section and national displays. The Great Britain section is one of the most interesting for the 'pop' visualization of the theme designed by Theo Crosby, with contributions of Natasha Kroll and Fletcher Forbes e Gill, and Joe Tilson, Eduardo Paolozzi, Peter Startup, Barnet Saidman, Roger Mayne, Johnny Scott, Harold Cohen.



Come raccontare il *Tempo libero*?

Angela Vettese (2011) nel recensire tre recenti contributi di studiosi italiani sul ruolo delle esposizioni (Negri 2011; Martini, Martini 2011; Obrist 2011) si interroga sul significato del crescente interesse nei confronti di questo fenomeno che caratterizza la cultura del Novecento, pur avendo radici più lontane. Se è indubbio che le mostre si sono trasformate in un luogo privilegiato della sperimentazione

artistica contemporanea e delle ipotesi critiche, proprio i tre studi di cui si dà conto riflettono la molteplicità di sguardi nei confronti di questa ormai imprescindibile componente sia della “industria culturale”, adornianamente intesa, sia della ricerca artistico-progettuale a partire dal XX secolo.

Oggi infatti è concorde il giudizio sui rituali spettacolari delle mostre industriali, artistiche e universali del XIX secolo quale luogo imprescindibile per una comprensione della cultura borghese occidentale; nello stesso tempo non si prescinde nell’analisi della ricerca visiva contemporanea dalla interpretazione dell’uso dello strumento espositivo da parte dell’artista.

Ma la mostra è un fenomeno molteplice, come dimostra la ricchezza di contributi critici: è il luogo del mercato, della divulgazione, della costruzione di miti, di storie collettive ed individuali.

L’esposizione inoltre, come dimostra Philippe Hamon (1989), è un testo, ma anche un luogo, uno spazio, un percorso in cui il rapporto tra oggetto e contenitore, tra itinerario e architettura è elemento costitutivo, tanto quanto la relazione con il pubblico (Morpurgo 1982b). Chi progetta e allestisce una mostra è consapevole e sfrutta, privilegiando di volta in volta una o più prospettive, questo gioco di scambi che possono essere letti secondo la chiave interpretativa proposta per questo numero di S/Confine: dentro e fuori gli spazi, dentro e fuori le culture.

Le modalità della messa in scena peraltro mutano a seconda dei contesti spaziali e temporali, dei soggetti assunti e dei linguaggi elaborati: tralasciando la stagione ottocentesca, pensiamo al ruolo delle esposizioni “di propaganda” che si sono moltiplicate negli anni Trenta del Novecento in Italia e al dibattito ad esse collegato sulla differenza tra progetto di allestimento e scenografico che caratterizza ad esempio una mostra di grande interesse come quella dell’Aeronautica (Palazzo dell’arte, Milano 1934). Sono numerose le fasi di questa storia che dovrebbero essere analizzate, una di queste coincide con la stagione delle rassegne degli anni Sessanta in cui, limitandoci alla realtà italiana, ancora una volta si ribadisce la necessità di confrontare i due generi delle mostre d’arte e di quelle “a tema”, riconoscendo al progetto del layout un ruolo cruciale anche in relazione agli indirizzi delle indagini artistiche di ambito cinetico-programmate o concettuali.

Forse non casualmente Cimoli (2007) chiude il suo studio sulle mostre italiane del secondo dopoguerra con *Paesaggi d’acqua* (1963): una rassegna che grazie all’intervento progettuale di Achille Castiglioni, affiancato da Luciano Damiani che proprio in questo anno aveva curato le scenografie de *La vita di Galileo* di Strehler, si presenta all’interno delle sale del Palazzo Reale di Milano come una sorta di messa in scena del racconto del territorio. L’anno dopo, ancora una volta con il contributo di Damiani, si allestisce la Tredicesima edizione della Triennale di Milano dedicata a //

tempo libero (1964), una edizione che a prescindere dalla ricostruzione del percorso e delle vicende relative alla definizione del programma da parte di Anty Pansera (1978) e dalla analisi di Morpurgo (1982a) è stata in un certo senso messa in ombra dalla mostra del *Grande numero* del 1968 curata da Giancarlo De Carlo. Uno dei nodi de *Il tempo libero* è quello della necessità di ‘comunicare’ un tema centrale del dibattito contemporaneo uscendo dalla specificità della disciplina del progetto architettonico e di design. La strada che la Giunta ed il Comitato internazionale investiti di questo compito individuano è quella di riattualizzare il rapporto tra le arti, terreno d’indagine dell’ente milanese a partire dagli anni Trenta, aprendo un colloquio con i nuovi mezzi di espressione e comunicazione.

È quindi utile ripartire da alcune recensioni contemporanee per comprendere il significato assunto da tale evento, ma rompendo gli schemi, e assumendo come iniziale chiave di lettura il reportage pubblicato dal periodico francese “L’Oeil”, documentato da foto di Ugo Mulas, in cui Enrichetta Ritter (1964) si sofferma sul ruolo degli artisti chiamati ad interpretare le varie “stazioni” del percorso espositivo. L’autrice coglie la complessità della XIII edizione che legge come una sorta di viaggio iniziatico imposto allo spettatore (dentro ai dispositivi costruiti nel Palazzo dell’arte) per condurlo alla conquista della consapevolezza del significato del tempo libero. Tuttavia si intravede il rischio di una eccessiva sollecitazione del visitatore che potrebbe perdere di vista il tema, vagando in spazi resi ambigui dalla moltiplicazione e deformazione delle immagini, dalla continua sovrapposizione di rappresentazioni, parole e suoni. Un pericolo segnalato, peraltro, anche da altri commentatori contemporanei (Zevi 1964a e b, Portoghesi 1964, Rogers 1964).

Tuttavia si apprezza, nonostante i sentimenti contrastanti sollecitati dall’allestimento, la formulazione di un linguaggio innovativo teso a indurre lo spettatore a riflettere:

un peu comme dans le film *Huit et Demi* on assiste à la recherche d’une invention cinématographique, des modes d’expression susceptibles de l’exprimer, puis au rejet, au refus de cette invention même, pou se rendre compte enfin qu’on a vu un spectacle d’un intérêt exceptionnel (Ritter 1964, p. 36).

Una analisi delle scelte "espressive" non rientra negli obiettivi primari della recensione de "L’Oeil", anche se è interessante il ricorso ad un paragone cinematografico, al codice della ‘immagine-movimento’, come chiave di lettura della esperienza visiva all’interno degli spazi espositivi.

Chi pone programmaticamente il problema del progetto di allestimento è Ernesto Nathan Rogers nel numero di “Casabella-Continuità” dedicato a *Il Tempo libero*: «la qualità [...] è di aver rotto ogni schema figurativo con le precedenti occasioni e di essere, cioè, significativa, perché si esprime con un linguaggio attuale e senza indugi» attraverso una «figurazione fantastica» (Rogers 1964, p. 1).

Sono quindi le scelte linguistiche ad interessare i collaboratori chiamati da Rogers a commentare la mostra. Non si entra nel merito delle modalità di analisi condotte secondo un taglio sociologico, indicato da Anty Pansera (1978) come un segno di rottura rispetto al passato; una valutazione dei contenuti è fatta solo in funzione di un giudizio sulla efficacia dell'allestimento. In questo numero speciale è infatti affiancata alla narrazione per immagini attentamente impaginate, una ricca e articolata analisi critica con cui le molteplici implicazioni di questa edizione sono messe sotto la lente d'ingrandimento. Così Dorfles, che più di altri si sofferma sulla mostra, riflette sull'immagine pop di questa edizione e sulle invenzioni ‘plastico-visuali’ che segnano il superamento di freddi schemi bauhausiani:

Approviamo incondizionatamente [...] l'abbandono delle stantie formule usate ed abusate delle passate Triennali: le dottissime (e criptiche, ed ermetiche) scritte, le filastrocche burbanzose e saccenti (di cui abbiamo malauguratamente, ancora qualche residuo anche questa volta), gli allestimenti “stile CIAM”, ma non crediamo che lo sfoggio di fantasia, di giocosità, di “popartismo” che sono stati profusi in questa Triennale, possano costituire un efficace strumento di insegnamento e di rinnovamento (Dorfles 1964, p. 6).

Tentori invece rivolge una particolare attenzione al rapporto con il palazzo di Muzio:

Nel suo complesso, il palazzo si può considerare un Nevelson alla rovescia: nelle sculture di Louise, infatti il ‘contenitore’ è in generale una cassetta usata in qualche processo seriale dell'industria – geometricamente riportabile sempre a un prisma vuoto mancante della faccia anteriore – e riempito alla rinfusa di oggetti e modanature classiche. Nel caso del palazzo dell'arte [...] è il contenitore stesso un grande ‘oggetto’ classico piuttosto tortuoso e riempito di oggetti più o meno di serie della produzione globale (Tentori 1964, p. 49).

La rivista di Rogers si distingue dal genere tradizionale della recensione per l'attenzione, significativa per queste date, alla fase progettuale della mostra. Ne è spia lo spazio riservato alle riflessioni di Canella, Mantero e Semerani che illustrano

la proposta di allestimento da loro formulata, ma, prescindendo dalle argomentazioni con cui si giustifica la dissociazione rispetto alle scelte finali di allestimento, sono interessanti gli schizzi e i disegni preparatori pubblicati in cui possiamo individuare significativi riferimenti alle forme primarie e ad alcune contemporanee ricerche di area austriaca. Si dà voce, così, anche al dissenso nei confronti delle scelte della Giunta della Triennale, arricchendo il dibattito che aveva accompagnato le fasi di ideazione e realizzazione dell'evento. Per inciso ci sembra importante sottolineare la scelta da parte del Centro Studi di pubblicare, a latere del catalogo ufficiale, un volume interamente dedicato alla fase della progettazione del programma e dell'allestimento: una significativa testimonianza del ruolo centrale assunto dal processo della messa in forma (Giunta esecutiva, cur., 1964).

Altri due periodici italiani dedicano ampio spazio alla mostra: uno è "Domus" che restituisce un racconto degli spazi nel Palazzo attraverso l'obiettivo di Casali, soffermandosi sul ruolo dell'allestimento e sottolineando un elemento importante:

L'allestimento non è quindi solo impaginazione ma è la sostanza stessa della mostra: con un impegno pieno di coraggio e di eleganza, si è riusciti a creare lo spettacolo di un ragionamento, che lo spettatore percorre, con la persona e il pensiero, condotto dalle immagini, dalle simmetrie e riflessioni, in corrispondenze semantiche sottili (anche se nel gioco di specchi, vengono quasi presi anche gli autori, e la mostra stessa, che benché si dica dialettica, par venir di continuo rimandata al suo primo termine, quello di negazione) (Domus 1964, p. 3).

In punta di penna si suggerisce così una "assenza" di messaggio.

Bruno Zevi invece affida a Paolo Portoghesi il compito di commentare l'esito del lavoro del Centro Studi della Triennale su "L'Architettura". L'architetto romano accusa l'ente milanese di avere abbandonato la sua specificità (la centralità di architettura e design) formulando ipotesi meramente utopistiche e di avere tracciato una sceneggiatura "di chiara estrazione cinematografica" (Portoghesi 1964, p. 44), sottolineando con l'analogia filmica la natura narrativa del racconto espositivo.

Programma e linguaggio sono analizzati congiuntamente negli'interventi sferzanti che Zevi scrive per "l'Espresso" ribadendo il suo disaccordo sullo "svolgimento" del programma, sul rapporto ricercato tra le discipline e sugli strumenti della comunicazione (rammentiamo che Zevi si era dissociato dalle scelte del tema già nella fase progettuale):

Il disfacimento è totale; al vuoto ideologico corrisponde un indirizzo architettonico insensato [...] le visualizzazioni, brillanti, sofisticate e astruse, comunicano il nulla, ingenerando nell'osservatore una sensazione di torpore. Se l'esito del tempo libero sta nel provocare nausea, la rappresentazione è riuscita (Zevi 1964a).

Gli interventi contemporanei riflettono con toni più o meno elogiativi sulla mostra milanese riconoscendo il superamento dell'eccessivo didascalismo delle precedenti edizioni e una marcata adesione al linguaggio pop, per altro trionfante nella contemporanea Biennale veneziana.

C'è anche chi apre lo sguardo al di fuori del contesto milanese per cogliere una coincidenza, non voluta, ma conseguente al rinvio di un anno della inaugurazione prevista per il 1963: il 1964 è l'anno di Documenta a Kassel, della Biennale di Venezia e anche di altri importanti eventi come l'International Fair di New York. È quanto sottolinea Pierre Restany sulle pagine di "Domus" affrontando il dibattito sul superamento della pittura bidimensionale esploso a Venezia:

Lo scacco della presentazione dell' "estetica di gruppo" (eccetto che per Julio Le Parc, nella sezione argentina) è relativo; queste realizzazioni collettive necessitano altri spazi, altri volumi, altra architettura che non quella del padiglione centrale italiano. Il loro posto è alla triennale di Milano. A meno che, nell'occasione di una risistemazione del palazzo ai Giardini, non si pensi ad accoppiare le due manifestazioni; e ciò sarebbe anche nella logica delle cose (Restany 1964, p. 41).

La relazione con lo spazio espositivo tradizionale è così entrata in crisi anche nei "luoghi dell'arte" ed è significativo questo suggerimento di scambio di ruoli (tra Biennale e Triennale) in un momento in cui invece entrambi gli enti difendono e riflettono sulla propria specificità. Non è inutile ricordare quanto questi fossero i temi ricorrenti nella attività critica di Bruno Zevi, particolarmente attento agli esiti del progetto espositivo e al confronto tra i due contesti lombardo e veneto. Ancora una volta a Milano si discute non solo su quale debba essere il livello di apertura internazionale, ma anche su quali possano essere le modalità con cui circoscrivere, precisare e quindi arricchire il campo d'indagine, le "arti decorative, arti industriali moderne e architettura moderna", e quale debba essere il ruolo delle ricerche visive.

Abbiamo verificato quanto la "svolta linguistica" rappresenti una delle novità della Tredicesima edizione, ma in cosa consiste esattamente questo cambiamento?

Uno dei principali mutamenti è individuato nella “rarefazione” degli oggetti non più deputati alla rappresentazione della realtà progettuale e produttiva, assegnata ad altri strumenti:

l'introduzione di un “tempo scenico” del percorso; la riduzione al minimo della didascalìa con il ricorrere il più possibile ad elementi di suggestione pittorica, grafica, scenica; l'introduzione di scelte alternative durante il percorso; la collocazione della lettura dei vari significati su diversi livelli così da assicurarsi l'attenzione del visitatore che alla Triennale è volto agli interessi più eterogenei (Domus 1964, p. 5).

Un cambiamento di rotta quindi nei modi di “presentare” il prodotto: dalla sua “sospensione” all'interno delle nitide griglie bauhausiane, alla mutuazione dei racconti pop, come sottolineato da Dorfles (1964) e Tentori (1964) sino alla analisi di Pansera (1978) la quale coglie il suggerimento di Tentori e si sofferma sulla “composizione” di pinne verniciate di bianco nella zona che segue la *Corsa al mare* nella sezione della “offerta della civiltà dei consumi” o sulla accumulazione di tanti prodotti nel IV settore con uno schema che si ricollega ancora una volta alla Nevelson.

La svolta avviene anche e soprattutto nell'impianto “narrativo” della sezione centrale a carattere internazionale, ordinata da Umberto Eco e da Vittorio Gregotti, in cui sono assunte le forme dello spettacolo, e in cui i confini tra l'operare dell'artista e quello dell'allestitore si confondono (allestimento di Peppo Brivio, Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino, grafica di Massimo Vignelli, comunicazioni sonore di Livio Castigliani e scenografo Luciano Damiani).

Negli spazi delle varie nazioni si verifica invece una frammentazione di linguaggi e si manifesta quella “crisi” o “assenza” dell'oggetto di cui parla Morpurgo (1982a), anche come conseguenza della centralità assunta dall'architettura nella ricerca condotta dall'ente milanese che porta i vari progettisti ad interrogarsi sulle modalità di ‘esposizione’ dell'architettura.

Così possiamo assumere le riflessioni di Morpurgo secondo il quale già negli anni Cinquanta:

L'allestimento non viene più considerato una architettura-contenitore ma vera e propria struttura semiotica dell'esposizione. Con la XIII e la XIV Triennale, rispettivamente nel 1964 e 1968, si consolida una tendenza interpretativa e suggestiva dell'allestimento che diventa chiave di lettura dell'intera

manifestazione, mentre i materiali esposti perdono progressivamente il loro ruolo prioritario (Morpurgo 1982a, p. 63).

Caso emblematico è l'invenzione della *Corsa al mare* della Sezione Italia, allestita da Gae Aulenti, Carlo Aymonino, Steno Paciello, Ezio Bonfanti, Jacopo Gardella e Cesare Macchi Cassia:

superata ogni contaminazione scenografico-prospettica l'allestimento non è più supporto di un percorso visivo ma 'messa in scena' in cui lo stesso fruitore interagisce con l'ambiente, luogo di esperienza (Morpurgo 1982a, p. 64).

Quella della Triennale è indubbiamente una storia cruciale per la cultura italiana, non solo per il dibattito sul design (Branzi 1996) ma anche per il progetto di allestimento che alcuni recenti studi stanno contribuendo a precisare: dallo studio delle prime edizioni del secondo dopoguerra (Modena 2009), all'affondo su singole mostre come la tanto discussa edizione del 1968 presentata da Nicolini (2011) come l'occasione del rinnovamento dell'ente milanese rispetto alle più recenti tendenze espositive, anticipata, comunque, dalla XIII Triennale a cui si riconosce il merito di aver rappresentato il primo tentativo di apertura nei confronti di nuove logiche rispetto all'impostazione delle mostre prevalentemente orientate al "prodotto". Un superamento che avviene non solo attraverso l'adozione di metodi di indagine propri della sociologia, ma soprattutto grazie all'attenzione alla fenomenologia percettiva.

Una tale affermazione ci riporta a una delle costanti del dibattito interno alla Triennale, quello delle relazioni tra le arti che sempre più incide sulle scelte allestitive, tema più volte affrontato, complesso, che meriterebbe una analisi puntuale e ad ampio raggio per cogliere il passaggio dalla tradizione Bauhaus alla applicazione delle teorie gestaltiche del progetto degli anni Cinquanta e Sessanta. Come abbiamo già accennato, è indubbio infatti che quella ricerca di "sintesi" delle arti costituisce l'altro versante della sperimentazione del 1964 che si traduce nell'assunzione non solo di pratiche proprie del progetto scenografico più tradizionale, ma anche delle contemporanee ricerche artistiche e in particolare il richiamo agli ambienti immersivi ad esempio nella costruzione del Caleidoscopio all'interno della Sezione Introduttiva internazionale.

La rassegna del 1964 costituisce pertanto un momento di transizione in cui convivono spazi sperimentali con altre installazioni riconducibili in diversa misura alla sfera delle mostre merceologiche nei confronti delle quali i programmi delle Triennali hanno sempre voluto rimarcare la distanza (Modena 2009), e ciò avviene soprattutto

agli ambienti destinati alle mostre straniere il cui ruolo proprio in questa edizione assume un peso significativo: innanzitutto perché in questi si manifesta la necessità di una internazionalizzazione delle attività dell'ente milanese come aveva messo già in luce Bruno Zevi (1960) nel suo bilancio sulla XII edizione.

A questo punto è forse bene cercare di affiancare al dibattito contemporaneo una restituzione della definizione del programma attraverso una ricognizione della documentazione conservata presso l'archivio storico della Triennale in cui possiamo rintracciare testimonianze che ci consentono di decodificare conflitti, scelte ed esiti del lavoro del Centro studi affiancato dal Comitato internazionale nominato per il coordinamento e progettazione della mostra introduttiva.

Uno dei dati che immediatamente emerge dalla sequenza di verbali delle riunioni di commissioni e delegati, della loro trascrizione e quindi del passaggio ai rapporti ufficiali è l'esigenza anche al di fuori dell'Italia di trasformare le rassegne milanesi in eventi a spiccato carattere internazionale; questo già a partire dai primi rapporti del 1960 in cui si compie il bilancio sulla mostra sulla Scuola (XII edizione, 1960) e si inizia a pensare al futuro appuntamento.

Una delle testimonianze di quanto fosse sentita la necessità di una definizione di nuovi rapporti all'interno del Palazzo dell'Arte può essere rintracciata nella lettera di Paul Reilly il quale a nome del Council of Industrial Design inglese (22 agosto 1961, ASTM, XIII. Faldone 6, b. 10, fasc. partecipazioni estere) invia il resoconto di un incontro svoltosi tra alcuni architetti e designer britannici l'11 agosto 1961 per iniziare a riflettere sulla futura partecipazione alla XIII Triennale. Le prime idee di questo nucleo di esperti che presumibilmente fanno parte della divisione esposizioni del Council of Industrial Design, o che appartengono a quella generazione di professionisti che si sono formati all'interno del Council for Art & Industry del Ministero del Commercio nato negli anni Trenta per potenziare la comunicazione interna ed esterna anche attraverso il mezzo espositivo, riguardano l'articolazione della rassegna in mostre nazionali e un nucleo centrale, il cui titolo proposto è *Movement and repose* o *Motion and rest*, che dovrebbe essere:

a theoretical, internationally organised and designed centre-piece on a major theme of large scale planning for modern life; and, second, individual national displays on different aspects of the centre-piece which would allow different countries to show their own products (lettera del 22 agosto 1961, ASTM, XIII. Faldone 6, b. 10, fasc. Partecipazioni straniere).

Se è interessante rilevare l'auspicio di una ampia partecipazione internazionale e un bilanciamento del ruolo italiano rispetto a quello dei partecipanti stranieri, e questo fattore è sicuramente significativo per la definizione del programma espositivo, una delle specificità del contributo inglese è tuttavia da rintracciare nell'attenzione alle necessità del pubblico, soprattutto alle modalità di lettura da parte della "ordinary people" di temi ampi e complessi come quelli affrontati in Triennale. Sono questi elementi significativi non solo perché segnano l'inizio di un superamento di quella sorta di snobismo di cui l'ente milanese è frequentemente accusato, ma anche perché la proposta inglese diventa una base di discussione per il Centro Studi, come si deduce dal rapporto del segretario della Triennale Ferraris del novembre 1961. Già da questo momento il titolo *Motion and rest* viene tradotto in *Tempo libero* e assunto come tema della edizione del 1963:

Dal Council of industrial design di Londra, che ha tenuto apposite riunioni, sono giunte proposte abbastanza concrete [...] La proposta inglese "attività e riposo" o "moto e quiete", intesa come "lavoro e tempo libero", è interessante ma occorre tener conto dello spazio che si ha a disposizione nel palazzo dell'arte. Gli inglesi hanno autorizzato di far conoscere la loro proposta agli altri paesi (Sintesi delle dichiarazioni del segretario della triennale il 13 novembre 1961, ASTM, XIII. Faldone 6, b. 10, fasc. Partecipazioni straniere).

Proprio sul ruolo da assegnare alle presenze internazionali si apre un dibattito: se concedere la possibilità di riproporre produzioni già note, secondo la proposta inglese non accolta ad esempio dai paesi scandinavi; oppure se frammentare anche la parte centrale in sezioni nazionali con mostre monografiche, lasciando il settore nazionale più libero, come proposto da alcuni delegati italiani.

Alla fine l'ipotesi inglese riscuote i maggiori consensi soprattutto perché si ritiene che eviti ripetizioni concentrando la parte teorica nella mostra principale. A questo proposito si suggerisce di assegnare ad ogni nazione uno dei temi individuati nell'analisi del tema del *loisir*: infanzia e adolescenza potrebbe essere affidato all'Inghilterra; vacanze, spettacoli, turismo, *loisir* all'Italia; la famiglia e la casa affidate a più nazioni come USA e URSS (che in questa fase si cerca di coinvolgere); infine sport e igiene ai paesi nordici.

Dopo questa fase iniziale, uno dei momenti più operativi in previsione della inaugurazione del 1963 cade nel mese di marzo 1962 quando il tema sembra essere acquisito nonostante le numerose perplessità nei confronti dell'ampiezza e complessità dell'argomento, perplessità acuite dalle dinamiche tra nazioni. Proprio la costruzione della mostra tematica rappresenta il principale scoglio: come suddividere

i ruoli tra le differenti rappresentanze estere (verbale della riunione del 23 marzo 1962, ASTM, XIII. Faldone 7), un lavoro che si basa sulle serie di relazioni prodotte dai comitati stranieri a questa data coinvolti (Austria, Belgio, Brasile, Cecoslovacchia, Cile, Danimarca, Finlandia, Francia, Germania, Giappone, Gran Bretagna, Grecia, Jugoslavia, Norvegia, USA, Svezia, Svizzera, Olanda)

A prescindere dall'interessante panorama che si delinea e che lascia trasparire le differenti culture, in questa sede ci interessa cercare di comprendere le dinamiche che portarono a riempire il grande contenitore di Muzio con tanti oggetti, ma soprattutto con tanti racconti, dal Messico, alla Jugoslavia, all'Australia. Infatti mentre si pensa al nucleo centrale, si formulano le prime ipotesi sul layout espositivo e sulla definizione dei percorsi. Così ad esempio a conclusione della riunione del 23 marzo 1962, Misha Black che in questa fase era uno dei referenti inglesi, e forse il più autorevole, nonché membro del comitato internazionale, sostiene che:

ogni nazione debba essere libera di dare un'immagine generale del tempo libero del proprio paese e a suo avviso non ha importanza se alcuni argomenti verranno ripetuti. Le isole saranno molto utili se si potranno realizzare [questo è un riferimento ad alcuni accenni di Rogers nel corso di una delle riunioni per il progetto della parte introduttiva], ma invece è contrario alla circolazione obbligatoria e vorrebbe che la Giunta si limitasse a consigliarla senza renderla obbligatoria (Dattiloscritto, ASTM, XIII. Faldone 32).

Riportiamo questo intervento perché dalla successione dei verbali conservati presso l'archivio storico della Triennale emerge il ruolo determinante della Gran Bretagna nella definizione del programma della sezione introduttiva; inoltre da tale documentazione si può desumere che, anche se i materiali conservati a Milano non permettono di provarlo, i lavori preparatori condotti dal Council of industrial design per le riunioni tra le varie rappresentanze straniere abbiano costituito la base per la stesura del programma della mostra nazionale.

La sezione inglese

Cerchiamo quindi di ricostruire le fasi della definizione della sezione inglese, evidenziando le prime tracce. In un messaggio a Misha Black il segretario della Triennale rivolge alcune domande in seguito ai lavori svolti a marzo 1962: cosa ne pensa della mostra internazionale centrale, quale dovrebbe essere il layout della mostra e quali materiali il suo paese potrebbe mettere a disposizione; quali soggetti la Gran Bretagna intende sviluppare nella sua sezione e quanti mq

approssimativamente ritiene necessari (ASTM, XIII. Faldone 13, fasc. Gran Bretagna).

La documentazione dei lavori riprende a settembre con l'annuncio dell'arrivo a Milano dell'architetto Theo Crosby in una lettera con cui si informa dell'invio di una pianta e la richiesta dello spazio necessario (lettera del 19 settembre 1962 a Philip Fellows da Ferraris, ASTM, XIII. Faldone 13, fasc. Philip Fellows).

A questo punto è bene restituire il quadro di riferimento: la Gran Bretagna aveva assegnato l'incarico per l'organizzazione della mostra nazionale al Council of Industrial Design, una istituzione a cui si deve la promozione del *Good design* in Gran Bretagna nel II dopoguerra (ricordiamo la fondamentale mostra *Britain Can Make It* che si svolge nel 1946 al Victoria & Albert Museum), e al Board of Trade (export publicity and fairs branch).

Come abbiamo potuto verificare, tra il 1961 e il 1962 uno dei principali referenti è Misha Black che viene inserito nel Comitato internazionale incaricato della pianificazione della mostra centrale. Autore del padiglione britannico all'International Fair di New York del 1939, fondatore del Design Research Unit nel 1943 e il primo a ricoprire l'insegnamento di Industrial Design al Royal College of Art; Misha Black è stato uno degli artefici del Festival of Britain del 1951: era indubbiamente una autorità indiscussa nell'ambito del progetto espositivo. L'altro protagonista è Paul Reilly, direttore del Council of industrial design, il quale partecipa alle riunioni iniziali e che sarà il Commissario della sezione affiancato da un vice-commissario J.K. Hanna. Infine ricordiamo Philip Fellows, capo della divisione esposizioni del Council of industrial design. L'incarico dell'allestimento era stato assegnato a Theo Crosby che a questa data aveva acquisito una significativa esperienza nell'ambito del progetto espositivo. Technical editor della rivista "AD" dal 1952 al 1963, la sua attività in questi anni era stata caratterizzata da un costante interesse nei confronti dei rapporti tra l'architettura e le altre arti, in questo vicino al gruppo che si era raccolto attorno all'ICA, e all'Independent Group (Massey 1995). La ricostruzione delle precedenti esperienze e della rete di rapporti è indubbiamente cruciale per inquadrare le scelte compiute da Crosby nell'ambiente progettato alla Triennale nel 1964, insignito della medaglia d'oro dell'ente milanese. Sua infatti è l'idea e in qualche modo la direzione di quella mostra da cui oggi si fa partire una delle strade del cambiamento rispetto all'estetica modernista, *This is Tomorrow*, presso la Whitechapel Art Gallery di Londra nel 1954, sia per quanto riguarda l'ideazione che la realizzazione (Grieve 1994, Schmidt-Wulffen 1998). Se questa esposizione è importante per la ricerca di un confronto a livello linguistico tra le arti, l'altra esperienza significativa, in quanto più vicina ai temi di primario interesse dell'ente

milanese, è la partecipazione al team che ha promosso e condotto a termine il Festival of Britain del 1951.

Probabile esito del viaggio a Milano di Crosby è la stesura della prima ipotesi per la collocazione della Gran Bretagna all'interno del palazzo, uno spazio quadrangolare (22,65 x 47,54 m) al secondo piano nel lato breve a nord-ovest, collocato, come si deduce già dai primi disegni, tra l'Austria e i paesi Scandinavi [fig. 1].

Ricordiamo che la delicata opera di coordinamento fra i lavori dei progettisti stranieri è affidato agli architetti milanesi Fulvio Raboni e Raffaella Crespi che sono incaricati anche di sovrintendere la definizione degli spazi di collegamento; sono loro che redigono gli elaborati grafici di base sui quali gli allestitori iniziano a lavorare (per inciso ricordiamo che il 7 maggio 1963 sono inviate 2 piante in scala 1:200 con l'indicazione dell'impianto generale e degli spazi delle sezioni nazionali, 2 sezioni e 1 pianta in scala 1:100 del palazzo dell'arte con indicazioni delle connessioni elettriche e fori anti-incendio. Successivamente sarà fornita la documentazione completa con piante pavimento e soffitti, prospetti interni dei muri e sezioni in scala 1:50 – ASTM, XIII: Faldone 13, fasc. Charles Fyfield; Council of industrial design-).

Il lavoro di Crosby prosegue con tempi serrati, per quanto possiamo desumere dalle copie conservate presso l'archivio della Triennale di Milano.

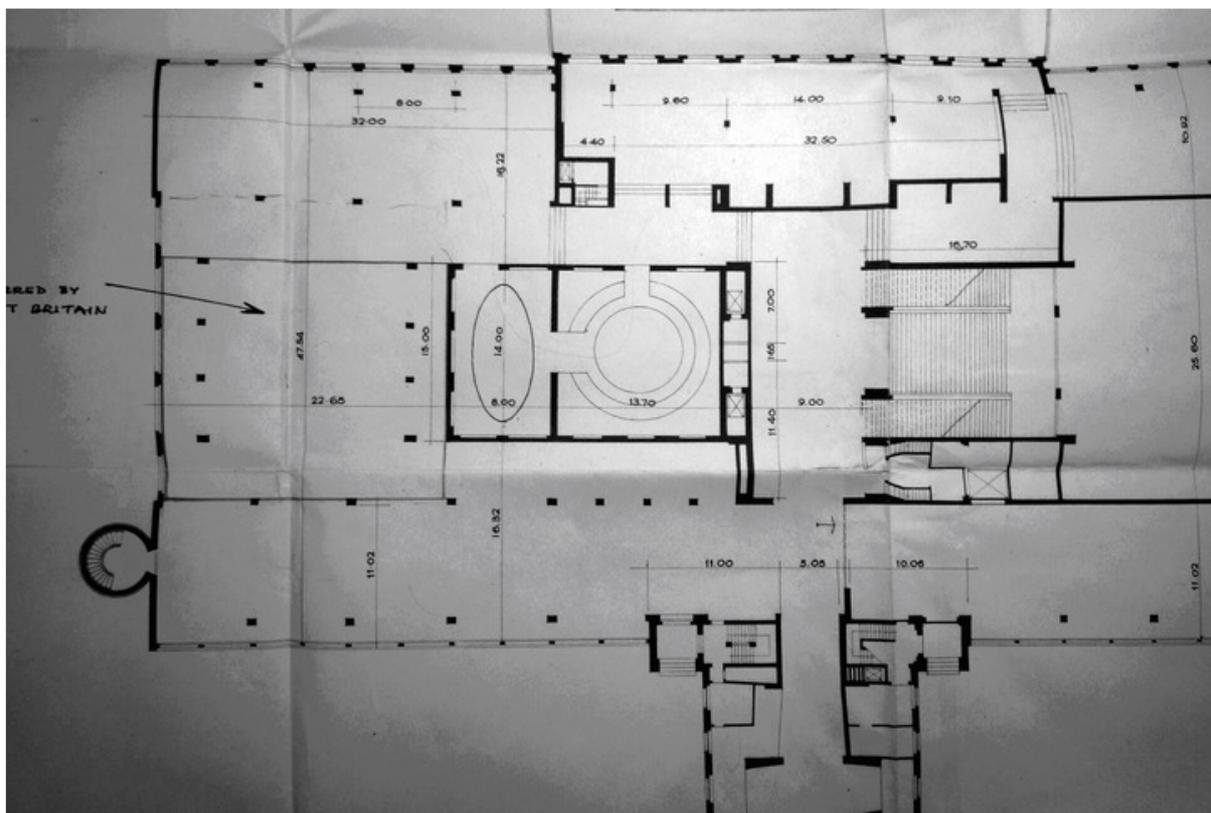


Fig. 1: Rilievo del II piano del palazzo dell'arte, part. ASTM. XIII. Faldone 46, fasc. Inghilterra. Courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di Milano.

Sono datati 3 ottobre 1962 due disegni in cui si definisce l'organizzazione e la conformazione dell'installazione, prevedendo due varianti che si differenziano per la collocazione dell'ingresso e dell'uscita (in una nota si scrive che la scelta tra le due opzioni dipenderà dalle indicazioni del comitato in merito alla definizione del piano di circolazione). In questa prima proposta Crosby traccia un corridoio che funge da percorso sia di entrata che di uscita. Lo spazio vero e proprio dell'installazione, a cui si accede dopo il punto informativo, è quindi organizzato attorno ad un nucleo centrale circolare che funge da punto di osservazione dell'area espositiva disposta tutt'attorno. L'elemento caratterizzante di questa ipotesi è la sequenza di nicchie ovali disposte lungo il lato opposto rispetto all'ingresso: una scelta in parte determinata dalla necessità di sfruttare al massimo l'area, risolvendo l'ostacolo dei pilastri del palazzo di Muzio che in questo modo fungono da perno della sequenza di nicchie [fig. 2].

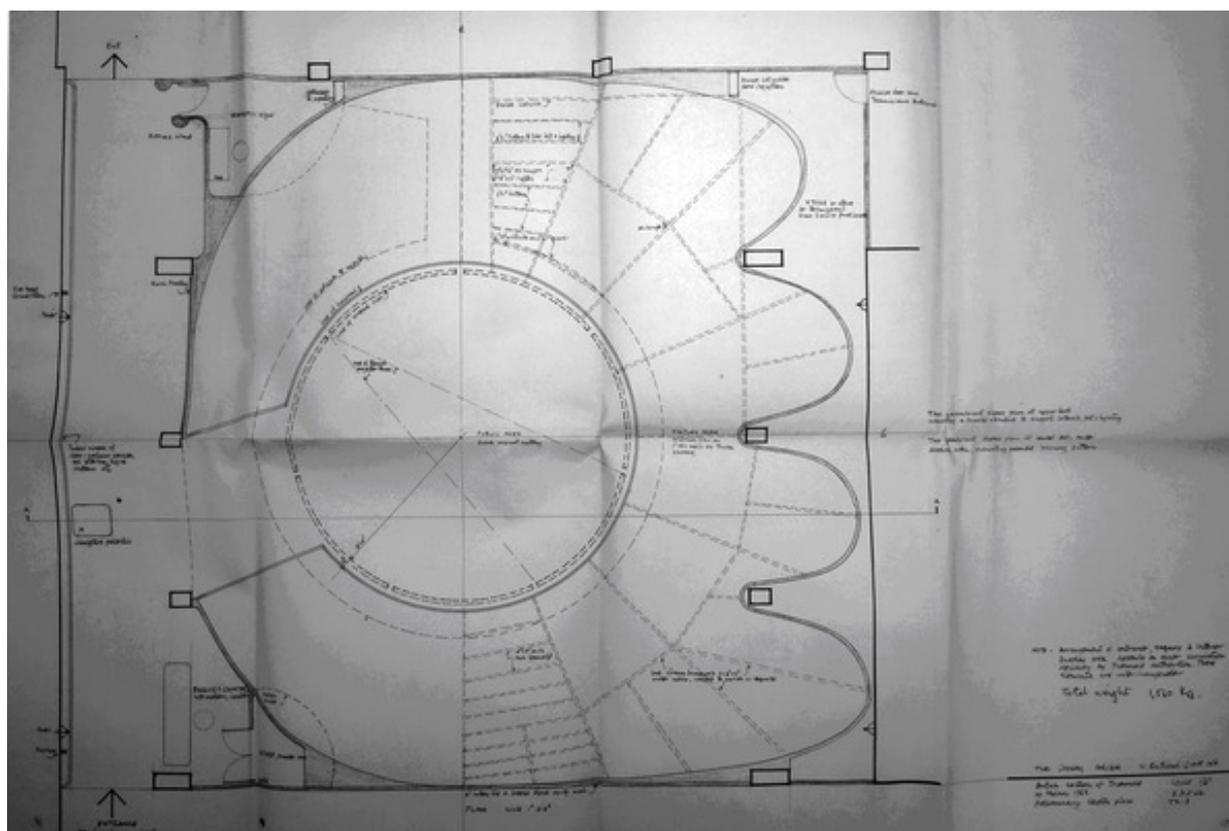


Fig. 2: T. Crosby, Preliminary sketch plan, part., TX 3, 3 ottobre 1962, ASTM. XIII. Faldone 46, fasc. Inghilterra. Courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di Milano.

Già in questa versione si pensa ad un piano inclinato da destinare alla disposizione dei prodotti, come si deduce dalle sezioni del 3 dicembre in cui si legge chiaramente una sorta di impalcato per sorreggere lo ‘scafo’ espositivo ideato da Crosby [fig. 3].

Queste prime sezioni ci lasciano intendere quanto alcune soluzioni dell’allestimento definitivo fossero già previste nel 1962: innanzitutto il sistema di proiettori collocati al di sopra dell’area espositiva; anche alcuni materiali di rivestimento sono già individuati, come l’erba artificiale per coprire il piano inclinato simulando così, in maniera descrittiva, la natura all’interno del Palazzo dell’arte. Si prevede un rivestimento del pavimento con cocco nero, mentre si pensa di coprire questo luogo di rappresentazione del *loisir* con un velario nero (Black Cheesecloth), una scelta in linea con una lunga tradizione allestitiva. (ASTM, XIII. Faldone 46, fasc. Gran Bretagna).

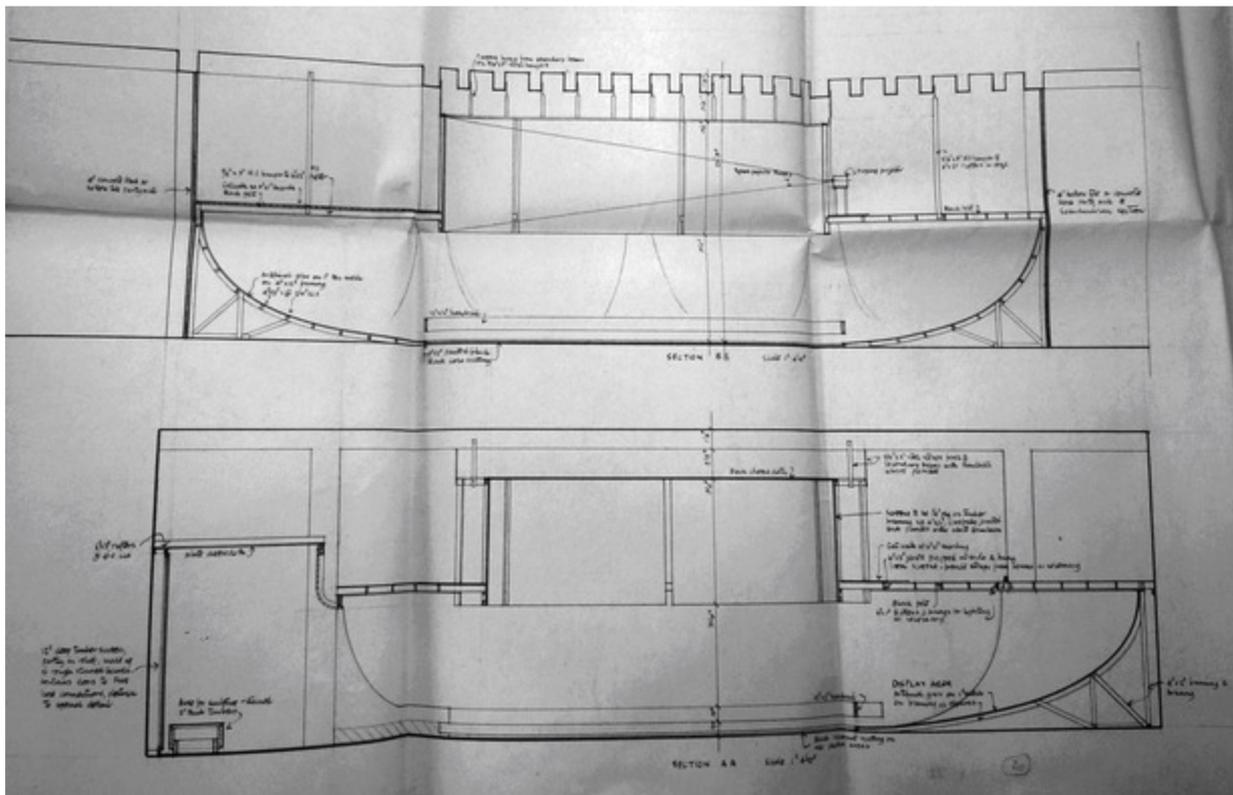


Fig. 3: T. Crosby, *Preliminary sketch sections*, TX 4, 3 dicembre 1962, ASTM. XIII. Faldone 46, fasc. Inghilterra. Courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di Milano.

Ricordiamo che in questi stessi mesi la Triennale stava attraversando una fase particolarmente difficile per il ritardo nella nomina del presidente e del consiglio di amministrazione; la mancanza del principale “organo direttivo” costringe quindi al

rinvio della XIII edizione, anche se i lavori da parte di alcune nazioni continuano a procedere. Lo dimostra ad esempio la copia di un disegno di Crosby del 12 marzo 1963 in cui è annotato a matita «ULTIMO» in cui rispetto all'ipotesi iniziale si separa la via d'accesso da quella d'uscita, posizionandole ai due lati dell'area espositiva a forma ovoidale [fig. 4].

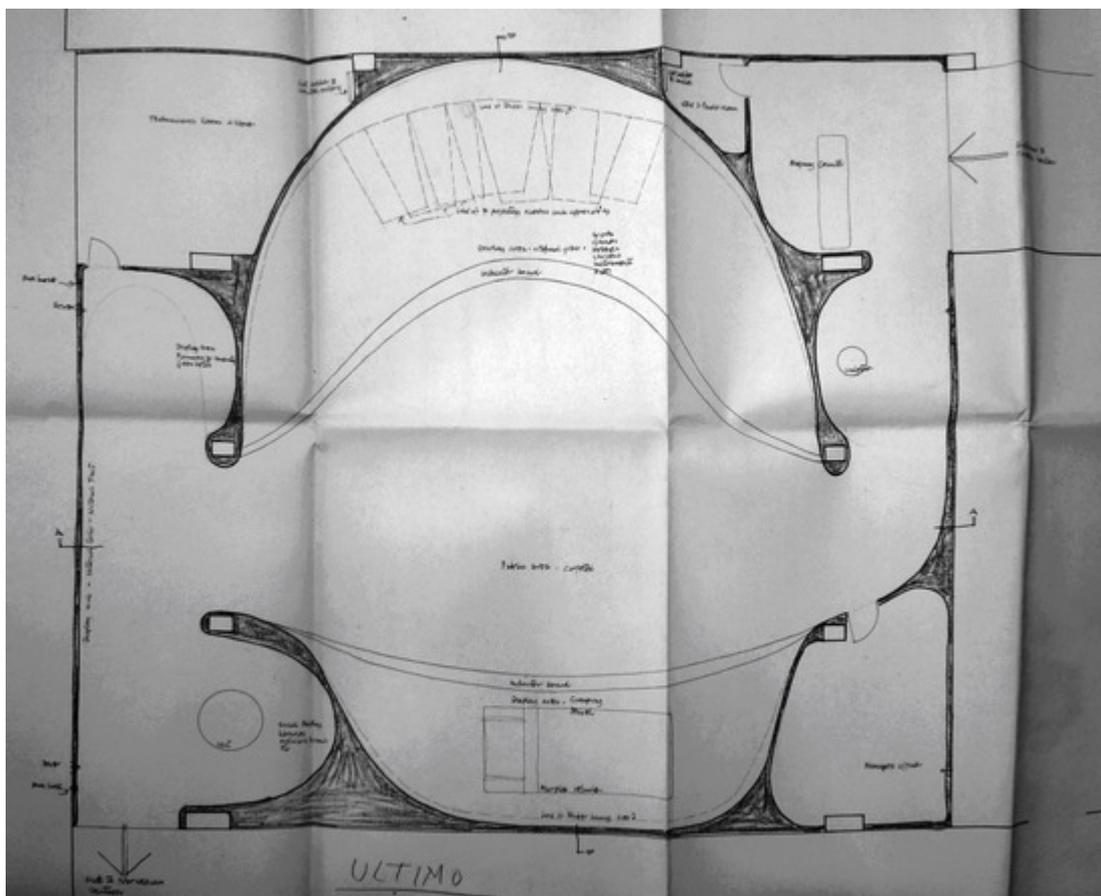


Fig. 4: T. Crosby, Preliminary sketch plan, TX 7, 12 marzo 1963, ASTM. XIII. Faldone 46, fasc. Inghilterra. Courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di Milano

In questa variante, che come si deduce da alcuni documenti era stata resa necessaria da alcune richieste del comitato austriaco, si perde la centralità del punto di vista dello spettatore che non è più “circondato” dalla pedana inclinata, ma da due semicerchi che si fronteggiano, ridimensionando così l'idea di una teoria di oggetti avvolgente. Nel disegno è già prevista anche una suddivisione dei temi: da un lato sport, hobbies, giardinaggio, giochi, strumenti, sull'altro camping e viaggi. Ritroviamo anche altre utili informazioni sull'allestimento: si pensa infatti di decorare i pannelli che circoscrivono lo spazio espositivo: «Stencilled signs occur everywhere – with all export slogans», come annotato a margine della tavole, mentre si pensa a «Small

display areas insert photos or transparencies in place of boarding» (tavola 7, 12.3.1963, ASTM, XIII. Faldone 46, fasc. Gran Bretagna).

Questo elaborato che con ogni probabilità aveva la funzione di verificare l'organizzazione spaziale della installazione all'interno della griglia del Palazzo dell'arte, senza affrontare problemi esecutivi nel dettaglio, lascia trasparire il dialogo tra il programma concettuale e quello della messa in forma. Un programma concettuale che era già stato definito nel corso del 1962, anche in relazione al dibattito sulla costruzione della mostra introduttiva, come dimostrano le relazioni iniziali, ma che viene ufficializzato solo nel 1963 da Philip Fellows, a luglio, su richiesta del segretario Ferraris: la mostra sarà costituita da un'area centrale nella quale saranno esposti oggetti legati alle attività all'aperto; in questa area saranno proiettate su schermi diapositive a colori sul tempo libero in Inghilterra, all'aperto e anche al chiuso; il resto della mostra conterrà particolari fotografici e documentari sulle soluzioni per conservare il paesaggio per le attività di tempo libero, edifici creativi e club, altre diapositive tratteranno agevolazioni per attività di tempo libero (lettera del 26 luglio 1963 di Philip Fellows del Council of industrial design di Londra a Ferraris- ASTM, XIII. Faldone 13, fasc. Gran Bretagna).

Dopo questa data tuttavia Crosby abbandona l'ipotesi di una conformazione curvilinea per riproporre lo spazio centrale destinato all'osservazione dell'area espositiva, sovrastata dai proiettori, ma con una struttura perimetrale e di copertura dell'intera area composta da pannelli di dimensioni e forme variate, creando così un guscio sfaccettato. Si entra quindi in una fase esecutiva in cui da luglio a novembre l'architetto produce una sequenza di tavole in cui si definiscono il sistema di illuminazione (tavola 42, 3 novembre 1963, ASTM, XIII. Faldone 46, fasc. Gran Bretagna) e di proiezione delle immagini e l'impaginazione della serie bacheche incassate destinate alla esposizione di oggetti di produzione industriale (tavola 40, ASTM, XIII. Faldone 46, fasc. Gran Bretagna).

Crosby predispone anche alcune tavole per esemplificare il metodo di montaggio di questa complessa struttura in carpenteria (tavola 37, 12 novembre 1963, ASTM, XIII. Faldone 46, fasc. Gran Bretagna), con indicazioni suscettibili di modifiche da parte dell'appaltatore che avrebbe eseguito i lavori (tavola 43 del 23 nov 1963 ASTM, XIII. faldone 46, fasc. Gran Bretagna): il guscio ligneo infatti avrebbe dovuto essere agganciato alla struttura in cemento armato dell'edificio, come già previsto, per altro, anche nella prima ipotesi del 1962.

Nel mese di novembre i lavori quindi procedono alacremente, sia da parte di Crosby che anche del comitato esecutivo della Triennale che chiede informazioni sulla conformazione delle sezioni per coordinare tutte le esigenze che si stavano manifestando all'interno del palazzo (ASTM, XIII. Faldone 13, fasc. Philip Fellows:

lettera a Fellows del 27 novembre 1963 in cui si risponde ai quesiti sull'assegnazione alla Gran Bretagna dello spazio, sui due muri divisorii, sulle installazioni elettriche e sull'uso di energia). Necessità che probabilmente determinano la richiesta da parte dell'ente milanese di una variante, come si deduce da una lettera di Paul Reilly che scrive a Ferraris di essere allibito dalla richiesta di cambiamento del sistema di circolazione richiesta a Crosby considerando il livello avanzato del progetto, auspicando quindi che si possa accettare la proposta di compromesso inviata il 6 dicembre dal progettista:

To change the circulation would involve re-planning the display entirely and a new set of working drawings would have to be prepared resulting in delays which would undoubtedly be reflected in increased constructional costs, and in this event we would have to re-consider the whole position as far as the British contribution is concerned (12 dicembre 1963, ASTM, XIII. Faldone 6, fasc. Partecipazioni estere).

L'analisi dei documenti grafici conservati a Milano ci ha permesso quindi di comprendere le dinamiche complesse della progettazione di una delle tante "isole" all'interno del palazzo di Muzio, assunta come caso esemplificativo per il ruolo che la cultura progettuale inglese sta assumendo (come abbiamo appena verificato), proponendosi come un modello di riferimento.

I lavori sembrano concludersi nel mese di dicembre con l'approvazione del progetto di Crosby dalla Triennale. Tuttavia se confrontiamo le informazioni riportate nella tavola 44 del 6 novembre 1963 (ASTM, XIII. faldone 46, fasc. Gran Bretagna) [fig. 5], notiamo una discrepanza tra l'installazione finale e quanto previsto a questa data.

Mentre nella pianta sono indicati nel corridoio d'accesso il piedistallo per una scultura di Eduardo Paolozzi, e immediatamente dopo l'estensione di parete per un tappeto di Harold Cohen, mentre sul lato di fronte il rivestimento con un pannello che dovrebbe essere realizzato da Joe Tilson (come annotato nel disegno), nel punto di passaggio verso l'ultimo segmento del percorso costituito da grandi pannelli di ingrandimenti fotografici dedicati ad alcune fra le principali istituzioni anglosassoni nell'ambito del *leisure* si prevede un'opera di William Turnbull, scultore scozzese legato all'Independent Group, come per altro Paolozzi. Nella versione finale invece la scultura di introduzione del corridoio fotografico è la *Figura orizzontale* di Peter Startup «composta da elementi di legno di diversa qualità di cui vengono sfruttati venature e colori contrastanti» (Tredicesima Triennale di Milano 1964, p. 102) [fig. 6].

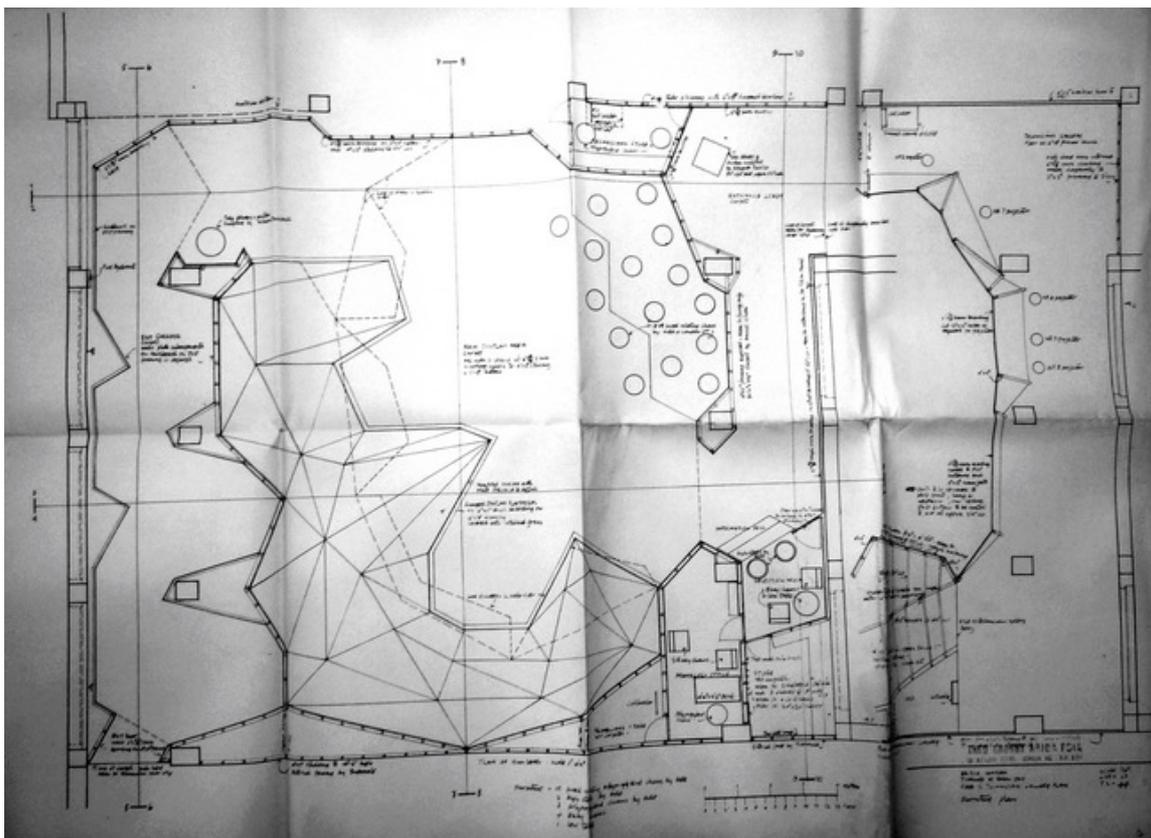


Fig. 5: T. Crosby, Furniture plan, TX 44, 6 novembre 1963, ASTM. XIII. Faldone 46, fasc. Inghilterra. Courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di Milano.



Fig. 6: TRN_XIII_05_0217: XIII Triennale di Milano 1964. L'ambiente centrale della sezione della Gran Bretagna, allestimento di Theo Crosby - fotografo: Aldo Ballo. Courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di Milano.

A prescindere dalle ragioni di una tale variazione, ci interessa riflettere sul linguaggio e quindi sul significato assunto dalle opere dei due scultori all'interno dell'allestimento.

Lo *Studio per un nuovo Laocoonte* [fig. 7] di Paolozzi è esito del montaggio di componenti di alluminio fuso che rappresenta la moderna civiltà delle macchine, mentre la scultura di Startup prende le distanze dai residui industriali con il recupero di frammenti della realtà naturale, quasi come complemento della artificializzazione del paesaggio nell'area di disposizione di oggetti selezionati per raccontare luoghi e temi del tempo libero. Una tale disposizione diventa quindi una componente importante della definizione del percorso.



Fig. 7: TRN_XIII_05_0209: XIII Triennale di Milano 1964. Il corridoio d'ingresso alla sezione della Gran Bretagna, allestimento di Theo Crosby. Scultura in alluminio di Eduardo Paolozzi, tappeto di lana a parete disegnato da Harold Cohen – fotografo: Publifoto. Courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di

L'attenzione ai singoli elementi della sceneggiatura assume particolare significato nel momento in cui, ricostruendo le fasi del percorso ideativo, si riesce a mettere a fuoco che una delle principali conseguenze della variazione del progetto da parte di Crosby nel 1963 è quella della definizione di un percorso che inizia con il corridoio introdotto dal *Laocoonte* di Paolozzi e costruito con il pannello ligneo di Joe Tilson [fig. 10] ed il tappeto murale disegnato di Harold Cohen, per sfociare nella sala circolare illuminata dalle luci o anche solo dalle proiezioni di foto a colori di Roger

Mayne con commento musicale di Johnny Scott [fig. 8]. Questo regno degli oggetti è composto in modo da offrire molteplici livelli comunicativi: dai prodotti disposti per simboleggiare le aree del tempo libero inglese, un compito assegnato a Natasha Kroll, la cui competenza come allestitrice di vetrine e di set è a queste date indubbia (nel 1942 lavora da Simpson a Piccadilly come display manager, autrice del volume *Shop Window Display -1954-*, nel 1956 è chiamata nel design Department della BBC); alle più tradizionali teche incassate nella parete perimetrale sul lato del corridoio di uscita come light-boxes destinate alla produzione industriale; al racconto del caleidoscopio di musica e colori; all'immaginario pop disegnato da Joe Tilson che riproduce ingigantiti timbri e loghi che rimandano alle pratiche del commercio commerciale enfatizzando così la componente della diffusione dei prodotti.



Fig. 8: TRN_XIII_05_0218: XIII Triennale di Milano 1964. L'ambiente centrale della sezione della Gran Bretagna con gli schermi per le proiezioni, allestimento di Theo Crosby – fotografo Publifoto. Courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di Milano.

Il percorso si chiude con un ultimo corridoio che porta verso la luce, verso l'esterno, che è nello stesso tempo l'interno del palazzo dell'arte: è un percorso cadenzato da una sequenza di quinte, questa potrebbe essere la funzione dei pannelli fotografici che rappresentano le attività all'aperto, nella natura e le attività promosse da associazioni inglesi [fig. 9].

Si tratta quindi di un programma complesso, sapientemente diretto dal commissario Paul Reilly e da Theo Crosby a cui forse dobbiamo attribuire la selezione degli artisti e dal team progettuale di cui fanno parte anche Fletcher, Forbes e Gill, studio fondato nel 1962 da Alan Fletcher a cui nel 1965 si unirà lo stesso Crosby (Crosby Fletcher Forbes, dal 1972 Pentagram) a cui è assegnato il progetto grafico dell'intera installazione e in particolare la definizione del percorso conclusivo della sezione.



Fig. 9: TRN_XIII_05_0222: XIII Triennale di Milano 1964. Corridoio d'uscita della sezione della Gran Bretagna, allestimento di Crosby Theo - fotografo: Aldo Ballo. Courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di Milano.

Sono così coinvolti alcuni fra i principali esponenti del design britannico per rappresentare la nazione a Milano, nella *Mostra internazionale di arti decorative, industriali e d architettura*. In una edizione come la XIII improntata dalla ricerca di un lavoro condiviso fra tante culture del progetto e caratterizzata dalla dialettica tra un nucleo centrale impostato sulla rappresentazione del tema in termini più strettamente teorici e le tante voci delle nazioni maggiormente ancorate alla concretezza delle differenti realtà e prospettive. In una edizione in cui il design dei percorsi e degli spazi ha raggiunto livelli significativi cercando di proporre in una chiave nuova l'antico tema del rapporto tra le arti. In questo contesto quale è il ruolo della Gran Bretagna?

Confrontiamo ad esempio la lettura che ne dà Dorfles con quella di Portoghesi. Il primo apprezza la plasticità del percorso attento alle presenze di Paolozzi e di Tilson definito «uno degli artisti che ha meglio interpretato l'attuale connubio di pop-art e artigianato» (Dorfles 1964, p. 10). Il secondo si sofferma maggiormente su questa sezione in cui rintraccia riferimenti wrightiani, ma soprattutto rileva elementi utilizzati «in modo empirico a formare un'immagine priva di sussiego e ricca di efficacia comunicativa»; Portoghesi sottolinea l'antiretorica dell'allestimento dove gli oggetti sono «rovesciati in apparente disordine» con «sapiente disposizione casuale» assumendo un tono "aggressivo" grazie alla luce e ai colori brillanti dell'allestimento e del caleidoscopio di immagini e musica (Portoghesi 1964, p. 456).

Indubbiamente entrambi colgono alcune componenti di questa "isola" ancora una volta la centralità dell'apporto della ricerca artistica come chiave interpretativa del tema che se anche rischia di cadere nel didascalico, costituisce comunque una significativa testimonianza della cultura pop inglese, proprio per la 'doppia presenza' di Tilson che ci induce a riflettere sui confini tra progetto grafico e interpretazione dello spazio (ricordando l'artista inglese è chiamato in questo stesso anno a rappresentare la Gran Bretagna alla Biennale di Venezia).

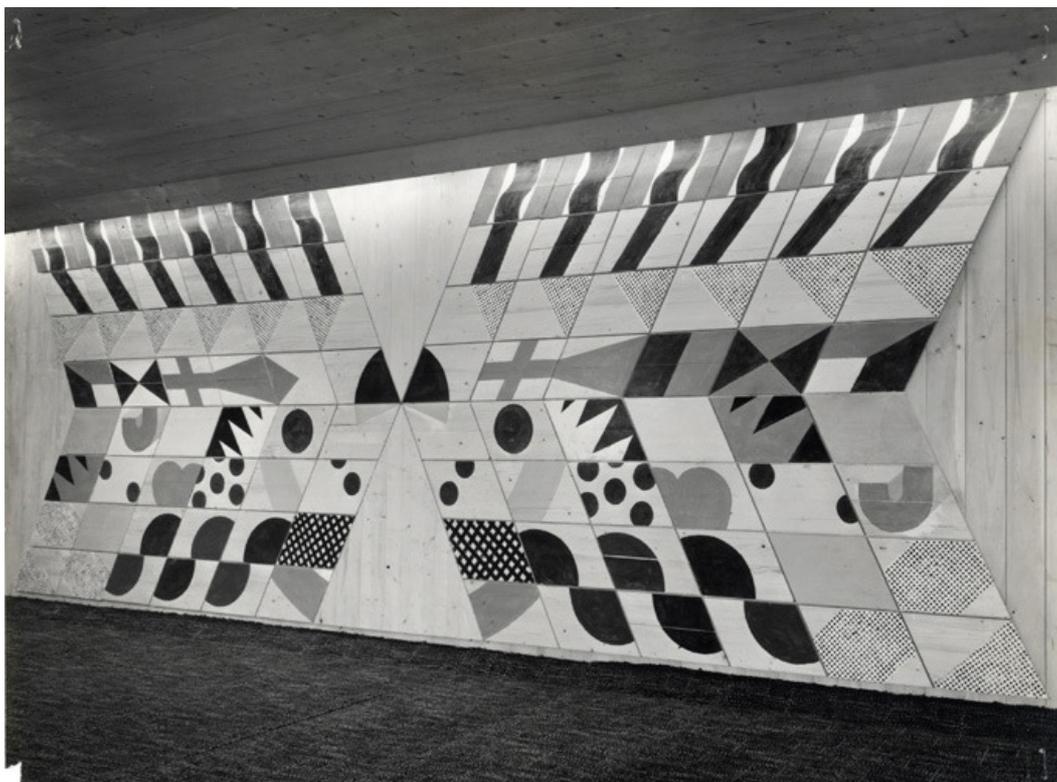


Fig. 10: TRN_XIII_05_0213: XIII Triennale di Milano 1964. Il corridoio d'ingresso alla sezione della Gran Bretagna, allestimento di Theo Crosby. Elaborazione grafica di marchi, bandiere e contrassegni del commercio britannico di Joe Tilson - fotografo: Aldo Ballo. Courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di Milano.

L'altro aspetto importante è quello del ruolo degli oggetti nel programma espositivo. Ancora una volta è duplice la proposta: la tradizionale bacheca è affiancata, forse messa in secondo piano, dal grande prato verde su cui sono "gettati" alla rinfusa oggetti che rappresentano le attività del tempo libero inglese: una contaminazione tra l'allestimento di una vetrina di un grande magazzino e quello di un museo etnografico. Tutto questo dentro ad un percorso che si svolge all'interno di un grande guscio sfaccettato che per questo si isola all'interno del palazzo di Giovanni Muzio. In questo sta la specificità della declinazione anglosassone del «complesso di Louise» individuato da Tentori.

L'apprezzamento dei contemporanei nei confronti dell'"isola" inglese è indubbiamente riconducibile al riconoscimento del livello di professionalità raggiunta nell'ambito dell'exhibit design anche grazie al ruolo di istituzioni come il Council of industrial design, alla definizione di protocolli progettuali e al riconoscimento dei differenti profili e competenze professionali.

La presenza anglosassone oggi dovrebbe anche essere riesaminata alla luce del dibattito critico sulla Pop art (allargando quindi lo sguardo a quanto stava avvenendo in ambito artistico) e all'interno di una ricostruzione della fitta rete di relazioni tra Italia e Gran Bretagna grazie al ruolo di figure come De Carlo, Dorfles, e all'attenzione dei più giovani nei confronti delle ricerche "radicali".

L'autore

Ricercatore universitario confermato presso il Dipartimento dei beni culturali e dello spettacolo, insegna presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Parma Storia dell'architettura e del design e Storia e teorie delle esposizioni e degli allestimenti. Le linee principali della ricerca svolta riguardano alcuni momenti del dibattito progettuale in Italia, design, architettura e progetto urbano, con particolare attenzione alla cultura artistica italiana nei primi decenni del novecento tra Ritorno all'ordine e Razionalismo (*Alpago Novello e Cabiati e Ferrazza. 1912-1935*, Milano, Electa 2001; *Guido Marussig e la 'decorazione'*, in *Guido Marussig. Il mestiere delle arti*, catalogo della mostra, Trieste, Museo Revoltella, luglio – ottobre 2004, Trieste, Museo Revoltella, pp. 36-49.). Altro tema è quello della storia delle esposizioni e del ruolo dell'allestimento (V. Strukelj – F. Zanella, *Dal progetto al Consumo. Le arti in mostra nell'Italia dell'Ottocento*, Parma, MUP 2011)

Dal 2005 ha iniziato un progetto di ricerca Architettura / Progetto / Media, nell'ambito del quale ha curato le mostre *Architettura e pubblicità* (2005), *Torre Agbar, progetto comunicazione e consenso* (2006), *Città e luce, fenomenologia del paesaggio illuminato* (2008) (*La torre Agbar. Progetto comunicazione consenso*, a cura di F. Zanella, Parma, Festival dell'architettura 2006; *Città e luce. Fenomenologia del paesaggio illuminato*, a cura di F. Zanella, Parma, Festival Architettura Edizioni, 2008).

E-mail: francesca.zanella@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Branzi, A 1996, *Il design italiano, 1964-1990*, Electa, Milano.

Cimoli, M 2007, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949-1963*, Saggiatore, Milano.

- Crosby, T 1964, 'British Section, Milan Triennale 1963; Designed by: Fletcher, Forbes & Gill', *Architectural Design*, Aug., pp. 399-400.
- Domus 1964, 'Prime immagini della tredicesima triennale', *Domus*, n. 417, pp. 3-14.
- Dorfles, G 1964, 'La XIII Triennale', *Casabella-Continuità*, n. 290, pp. 2-17.
- Giunta esecutiva (ed.) 1964, *Tempo libero, tempo di vita. Note, studi, disegni sulla preparazione della 13. Triennale*, Giordano Editore, Milano.
- Grieve, A 1994 "This Is Tomorrow, a Remarkable Exhibition Born from Contention", *The Burlington Magazine*, Vol. 136, n. 1093, pp. 225-232.
- Hamon, P 1989, *Expositions. Littérature et architecture au X^e siècle*, Librairie José Corti, Paris.
- Martini, F, Martini, V 2011, *Just Another Exhibition*, Postmediabooks, Milano
- Massey, A 1995, *The independent group. Modernism and mass culture in Britain, 1945-59*, Manchester University press, Manchester
- Modena, E 2009, *La Triennale di Milano in mostra: 1947-1954. Allestimenti nelle carte dell'archivio storico*, Tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'arte e dello spettacolo, ciclo XII 2007-2009, Tutor A.C.O. Quintavalle, Università degli Studi di Parma.
- Morpurgo, G 1982a, 'L'assenza dell'oggetto. Allestimenti alla triennale 1947-1968', *Rassegna* (Allestimenti/Exhibit design), n. 10, pp. 62-63.
- Morpurgo, G 1982b, 'Lo spettacolo da visitare. Allestimento e comunicazione visiva', *Rassegna* (Allestimenti/Exhibit design), n. 10, pp. 64-65.
- Negri, A 2011, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Bruno Mondadori, Milano.
- Obrist, H U 2011, *Breve storia della curatela*, Postmediabooks, Milano.
- Pansera, A 1978, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano.
- Portoghesi, P 1964, 'L'anticatalogo della XIII Triennale di Milano', *L'Architettura*, n. 439, pp. 439-466.
- Restany, P 1964, 'La XXXII biennale di Venezia, biennale della irregolarità. Anatema della chiesa. Mutamento di spirito', *Domus*, n. 417, pp. 27-41.
- Ritter, E 1964, 'À la Triennale de Milan des artistes italiens invitent le public à résoudre avec eux un des grands problèmes contemporains', *L'Oeil*, n. 117, pp. 33-41.
- Rogers, E N 1964, 'La Triennale uscita dal coma', *Casabella-Continuità*, n. 290, p. 1.
- Schmidt-Wulffen, S 1998, 'Le futur à l'épreuve: This is Tomorrow, London, Whitechapel Gallery, 1956', *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle*, Éditions du regard, Paris, pp. 227-241.
- Tentori, F 1964 'Unità delle arti', *Casabella-Continuità*, n. 290, pp. 48-50.
- Tredicesima Triennale di Milano 1964, *Tempo libero. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna* (Palazzo dell'Arte al Parco, Milano, 12 giugno-27 settembre 1964), Arti Grafiche Crespi, Milano.
- Vettese, A 2011, 'Il benessere si è messo in mostra', *il Sole 24 ore. Cultura Domenica*, 4 dicembre 2011.

Zevi, B 1964a, 'XIII Triennale di Milano. Tempo sprecato sul tempo libero', *l'Espresso*, 16 agosto 1964.

Zevi, B 1964b, 'Carnevale triste milanese. Sbadiglio per divertimento eccessivo', *l'Espresso*, 23 agosto 1964.

Documenti d'archivio citati conservati presso:

Archivio storico Triennale Milano, 13. Triennale 1964, abbreviato in ASTM, XIII.

Archivio storico Triennale Milano, Fototeca, 13. Triennale 1964, abbreviato in ASTM, Fototeca, XIII.



Elena Di Raddo

Un'esperienza al femminile: il gruppo "Metamorfosi" 1977-1984



Abstract

Nell'ambito delle ricerche artistiche degli anni Settanta e Ottanta il gruppo Metamorfosi costituisce un caso esemplare dell'azione esercitata dagli artisti e in particolare da quattro artiste donne (Gabriella Benedini, Alessandra Bonelli, Lucia Pescador e Alessandra Sterlocchi) per far fronte a un panorama culturale dominato da alcuni gruppi, come la Transavanguardia, che svolsero un ruolo di attrattiva internazionale ma allo stesso tempo non favorirono l'emergere di altre realtà culturali. Metamorfosi, inoltre, essendo costituito esclusivamente da donne, offre l'occasione per riflettere sul ruolo della donna nell'arte di quegli anni, in particolare nel territorio italiano dove a tematiche più decisamente femministe si preferivano riflessioni sul contesto naturale e sociale. L'aspetto peculiare e caratterizzante le opere di tutte le artiste del gruppo infatti, pur nella diversità dei linguaggi, è un'indagine poetica e allo stesso tempo parascientifica sulla realtà naturale e sui meccanismi che regolano l'esistenza, che si è tradotta in alcuni interessanti episodi espositivi quali la mostra *Dalla natura alla ragione* al Palazzo dei Diamanti di Ferrara o la mostra sul *Deserto. Aspetti della condizione umana attraverso l'arte* presso la chiesa di S. Agostino a Bergamo.

In the artistic context of the Seventies and Eighties, the Metamorfosi group is a significant example of the commitment by artists – and particularly by four women (Gabriella Benedini, Alessandra Bonelli, Lucia Pescador and Alessandra Sterlocchi) – to oppose a cultural system dominated by few formations, such as Transavanguardia, which had an undeniable international appeal, but also hindered the development of true alternatives. Since it only included female artists, Metamorfosi also constitutes an important case study on the role of women in the art milieu of those days, particularly in Italy, where considerations on the natural and social context were more frequent than subjects openly connected with Feminism. Despite the variety of languages, there is a common element in the works of all these artists, that is a poetic and yet pseudoscientific inquiry on nature and the processes of life, as shown in several interesting exhibitions like *From Nature to Reason* at Palazzo dei Diamanti in Ferrara or *Desert: Aspects of the Human Condition Seen Through Art* at the church of Sant'Agostino in Bergamo.



Nel 1978, alla galleria Porta Ticinese di Milano, lunghe carte trasparenti elencavano i nomi di artiste dimenticate dalla storia, ribadendo la presenza femminile nel mondo dell'arte attraverso il ricordo di quelle poche protagoniste sopravvissute all'oblio come Sonia, Frida, Meret, Florence, ma evocandone, al contempo, la vicinanza, in qualità di mogli o compagne, ai maggiori artisti del tempo: il titolo della

mostra era, appunto, *Mezzo Cielo*. I fogli, lunghi quanto l'altezza della galleria ed opalini come la carta da lucidi, erano appoggiati alle pareti dando l'impressione che le scritte fossero impresse nel marmo.

Le conquiste femminili hanno origine storicamente in quel periodo - tra la metà degli anni Sessanta e i Settanta - animato da lotte per la ridefinizione del ruolo della donna sia a livello sociale e politico, sia a livello artistico. Quegli anni in Italia sono contrassegnati anche da una presa di coscienza più profonda del ruolo delle donne nell'arte e Lea Vergine puntualmente lo registra in un articolo della fine del 1975: «Di nuovo c'è che le artiste (e le intellettuali in genere) hanno smesso di schivare i "problemi femminili", accorgimento e atteggiamento finora necessari per poter conservare una posizione faticosamente raggiunta nel mondo degli uomini; oggi cominciano a violare la separatezza delle donne (e la separatezza nella sfera del far cultura) solidarizzando nei riguardi del movimento con meno angoscia di ledere la propria componente personale» (Vergine 1975a, s.p.). Anche Romana Loda, in occasione della mostra *Magma* alla Fortezza Oldofredi di Iseo, nel 1975 si premura di prendere le distanze dai «sottili pericoli che si possono annidare in quelle manifestazioni che rischiano, come minimo, di creare ghetti rosa, all'interno dei quali l'esile soddisfazione di abbandonare momentaneamente il limbo dell'emarginazione, impedisce loro di incidere su una realtà di fatto» (Vergine 1975b, s.p.) e pone le basi per una riflessione sul corretto modo di porre la questione femminile nell'arte, esprimendo anche una posizione che è stata specificatamente italiana e che è emersa in quel lasso di anni. Le artiste si sono accorte infatti che per affermarsi autonomamente nel mondo dell'arte bisognava innanzitutto slegarsi dai pregiudizi e da una mentalità maschilista, che vedeva la donna come portatrice di valori esclusivamente intimi e familiari. Era necessario, quindi, non competere con il mondo maschile con i suoi mezzi, assimilandosi ad esso, ma ribadire una specificità tutta femminile. Nel momento in cui si risvegliava la coscienza femminile, dopo le esperienze "gridate" e talvolta brutali delle femministe, si è innescato nella cultura un dibattito più profondo intorno al senso dell'essere donna e al ruolo che essa, come artista, poteva svolgere non solo nella società, ma all'interno dello stesso mondo dell'arte, apportando contenuti propri di una sfera prettamente femminile; e ciò al di sopra di ogni distinzione qualitativa tra arte realizzata da uomini e arte realizzata da donne. Proprio quando il movimento femminista internazionale era già in pieno sviluppo, molte donne hanno così dimostrato di saper uscire dal ghetto in cui altre si erano rifugiate alla ricerca di una specificità artistica.

Un caso esemplare di questa nuova consapevolezza è rappresentato dal gruppo *Metamorfosi*. Tra le artiste invitate a lasciare con la propria grafia sui fogli della galleria di Porta Ticinese i nomi delle pittrici e delle scultrici della storia dell'arte,

vi erano anche le protagoniste di un sodalizio, rimasto anch'esso per troppo tempo nell'oblio, sorto intorno a Gabriella Benedini, Alessandra Bonelli, Lucia Pescador e Lucia Sterlocchi. Nato nel 1977, il gruppo ha scelto come nome *Metamorfosi*, alludendo al comune desiderio di indagare attraverso l'arte il mistero e la ricchezza della realtà naturale. Nonostante il clima femminista di quegli anni possa aver incentivato l'unione di ben quattro donne, certamente non ne è stato il motivo ispiratore, dal momento che nelle artiste coinvolte non c'è stato alcun pregiudizio in un'eventuale partecipazione maschile. La peculiarità di questo gruppo e anche probabilmente la motivazione che ha fatto in modo che rimanesse attivo per diversi anni, fino al 1985, è che ciascuna individualità al suo interno ha mantenuto una propria autonomia: pur partecipando a mostre collettive e personali, le artiste si sono riconosciute unite da un punto di vista creativo e si sono presentate insieme in occasione di esposizioni pensate specificatamente attorno a un tema condiviso. Aurelio Natali nella presentazione a una mostra alla galleria L'Angolo di Piacenza individua bene l'aspetto che univa il lavoro delle quattro artiste definendone il comune denominatore nel bisogno di «allargare, oltre uno spazio immediato, la loro ricerca non solo poetica ma mentale, speculativa» (dal depliant di presentazione della mostra).

La particolare congiuntura culturale in cui esso il gruppo è nato certamente può avere influito sul desiderio di lavorare all'interno di un'aggregazione. Gli anni in cui *Metamorfosi* si è formato, oltre che essere alla fine del lungo cammino dell'emancipazione femminile, sono stati, infatti, anche e soprattutto caratterizzati dall'emergere di nuove tensioni nell'ambito della ricerca artistica. Da ricerche di tipo più concettuale, aniconico e fundamentalmente caratterizzate da una certa vena sperimentale sia nelle tecniche che nelle modalità espressive, si è definito, e poi affermata in modo sempre più deciso una nuova forma di immagine, che ha avuto la sua consacrazione nella *Transavanguardia* di Achille Bonito Oliva, oltre che nelle teorie di Flavio Caroli espresse, in particolare, in occasione della mostra *Magico Primario* del 1980. La rivendicazione di autonomia dell'arte da parte di un vasto settore dell'arte contemporanea è venuta a coincidere con il ritorno alla pittura, alla figurazione accademica, appoggiata anche da una critica conservatrice. Bonito Oliva ha costituito la versione culturale più evidente di quel ritorno all'arte "bella" promossa anche da Testori, che si opponeva decisamente alla sperimentazione dell'Avanguardia e delle Neoavanguardie. Definendo il suo gruppo nella mostra del 1980, il critico romano sottolinea appunto il carattere il desiderio di proporre opere che rispettano le regole della storia dell'arte: «opere la cui funzione è quella di "appagare gli sguardi" nel senso che esse catturano lo sguardo inquieto dello spettatore, abituato dalle avanguardie a opere "aperte", al carattere incompleto di

un'arte che domanda di essere perfezionata dallo spettatore. L'arte degli anni Settanta tende a portare l'opera nel luogo della sua contemplazione soddisfacente, dove la mitica lontananza, la distanza della contemplazione si caricano di erotismo e di energia sganciandosi dall'intensità dell'opera e dalla metafisica interiore» (Bonito Oliva 1980, p. 30). Di qui il ritorno alla solidità e alle certezze emotive di una pittura che, proprio per il suo essere in continuità con le estetiche del "bello" e della tradizione risultano più comprensibili e pertanto più facilmente apprezzabili dal pubblico. Lo stesso tentativo di raccogliere alcuni artisti, prevalentemente italiani, accomunati dal desiderio di ristabilire le "regole" più tradizionali del fare arte è stato fatto da Caroli, che ha definito quell'epoca artistica "Tardomoderno", in opposizione al termine "Postmoderno" nato in ambito architettonico. Egli ha inserito in tal modo l'arte dei tardi anni Settanta e dell'inizio degli Ottanta tra le categorie dell'arte antica: un'epoca che faceva tesoro delle esperienze concettuali alle quali però aggiungeva il recupero del senso magico e primitivo dell'esperienza creativa e che il critico definisce «un orientamento, un'aura, una tensione dell'Immaginario, una condizione antropologica» (Caroli 1982, p. 11). Un aspetto ha accomunato entrambe le formazioni, la totale assenza di donne e ciò significa che le conquiste femministe non hanno fatto breccia sull'arte più riconosciuta di quegli anni. Questo fatto spiega anche l'esigenza sorta nelle artiste di *Metamorfosi* di lavorare insieme. Tra i due raggruppamenti, guidati da critici che hanno segnato l'arte di quel periodo, insieme ad altri nati subito dopo come i Nuovi Nuovi di Renato Barilli e gli Anacronisti di Maurizio Calvesi, si sono fatti del resto strada altri artisti, che, anche grazie all'aggregazione, hanno mostrato percorsi alternativi, seppure legati a un tipo di arte che univa speculazione a immagine, concettualità a mestiere.

La prima occasione pubblica per il gruppo *Metamorfosi* è stata alla fine del 1977 con la mostra al Centro di Attività Visive del Palazzo dei Diamanti di Ferrara *Dalla natura alla "ragione"*. Il tono dell'introduzione di Anty Pansera è decisamente in linea con l'attitudine all'"impegno" dell'arte degli anni Settanta in quanto, pur mettendo in luce la dimensione poetica delle opere, sottolinea anche i problemi ecologici e di sfruttamento del mondo naturale che stanno alla base di un interesse specifico per l'ambito del naturale: «I cambiamenti di forma del "vivente", dell'habitat, sono una realtà intorno a noi: il conoscerli e il valutarli politicamente è esigenza di ogni persona correttamente inserita nel tempo. L'esprimere questa coscienza in termini visivi è compito di chi ha fatto dell'arte il proprio strumento di conoscenza e di presenza nel sociale» (Pansera 1978, s.p.) sostiene appunto la critica. Il tema della natura, del resto, è stato un motivo comune a tutte le protagoniste di *Metamorfosi*: una natura intesa come ambito specifico e imprescindibile dell'esistere verso il quale avvicinarsi con attitudine parascientifica: con indagini che partono dalla ricerca della forma

originaria della realtà naturale nei dipinti dedicati alle *Storie della terra* di Gabriella Benedini; soffermandosi sul rapporto tra natura e artificio attraverso l'ausilio della riproduzione fotografica nella serie *Naturale/artificiale* di Alessandra Bonelli; indagandone i suoi elementi primari – terra, germoglio – e conferendole il valore di *Reliquia* nelle opere di Lucia Pescador o, infine, evidenziando la geometria vissuta degli elementi naturali, quali la *Dinamica dell'onda*, nei disegni di Lucia Sterlocchi.

La mostra di esordio del gruppo si è configurato come un incontro di personalità artistiche volte a confrontarsi con la realtà circostante non in modo istintivo o sentimentale, ma, al contrario, con la consapevolezza che l'arte possa indicare all'uomo nuove vie di ricerca verso la conoscenza profonda dell'ambiente in cui vive. Naturalmente questa chiave di lettura non ha nulla a che vedere con la scienza esatta, ma con un approccio al reale che non si distanzia molto da quello che negli anni Sessanta veniva perseguito dai Situazionisti. Le artiste si fanno soggetto dell'esperienza della realtà naturale: il loro spirito di osservazione, unito sempre all'inventiva, indica vie inedite di lettura delle forme presenti in natura. L'approccio ideologico verso i problemi che nascevano in quegli anni – dall'uso indiscriminato del territorio allo sfruttamento delle energie naturali - non viene espresso in modo esplicito nelle opere di *Metamorfosi*, ma è comunque sotteso e si configura come una risposta a tale situazione attraverso l'osservazione consapevole della ricchezza dell'ambiente naturale e la sua valorizzazione. Questo tema si è precisato ulteriormente in un'altra mostra dal titolo *Le trascrizioni elettive*, che nella primavera del 1979 ha visto raccolte le quattro artiste presso la Libreria Einaudi di Milano e subito dopo alla galleria Correggio di Parma. Sia Gabriella Benedini che Lucia Pescador in questa occasione hanno presentato lavori che lasciano intravedere una riflessione sulla storia dell'arte e della letteratura e il riferimento al tema del ricordo. Benedini ha esposto infatti un lavoro dedicato a un tema caro ai pittori del Rinascimento, la figura di san Giovanni nel deserto mettendo in luce il conflitto tra «scienza e magia in un momento presago di grandi mutamenti, di angosce irrazionali e sottili speculazioni filosofiche» (Benedini dal depliant della mostra). Permane qui il confronto uomo e ambiente naturale, unito però alla cultura, rappresentata attraverso alcuni elementi simbolici quali la piramide e la sfera e si esplicita il dissidio insito nell'uomo tra ragione e immaginazione. Il tema della ragione umana in rapporto allo spazio naturale si concretizza invece nell'opera di Lucia Pescador con il riferimento a *Le città invisibili* di Calvino in una serie di "disegni libro" dove l'artista racconta attraverso l'immagine di una mano, il disegno quale luogo della formazione della realtà costruita dall'uomo. Alessandra Bonelli invece, servendosi della fotografia, affida la sua indagine al rapporto tra uomo e natura a delle immagini di natura tratte dai rotocalchi e sezionate in modo da far emergere una sorta di trama geometrica. Si

avvicina a una dimensione più astratta anche al lavoro dell'ultima artista del gruppo, Lucia Sterlocchi, che trae spunto per il suo lavoro non tanto dalle immagini della storia dell'arte o della cronaca, bensì dal linguaggio simbolico della scienza, traendone sequenze geometriche che alludono a trascrizioni di un immaginario e ancestrale linguaggio della natura.

Tra le prove più significative delle artiste realizzate nel corso del sodalizio va certamente ricordata anche la realizzazione di un film d'artista dedicato al "deserto", tema di una mostra voluta da Giorgio Mascherpa, Germano Beringheli, Aurelio Natali, Maurizio Castagnedi, Gian Alberto dell'Acqua, Marco Lorandi e Bruno Rota dal titolo, appunto, *Deserto. Aspetti della condizione umana attraverso l'arte*, che si è tenuta dal 26 settembre al 31 ottobre 1981 nella chiesa di S. Agostino a Bergamo e l'anno seguente a San Paolo del Brasile. «Il deserto come "stato", come condizione esistenziale, il sentirsi vegetare e crescere, notare ora per ora i guasti o le mutazioni temporali su di noi, sui nostri cari, sulla pelle del mondo, o che non muta anche la sabbia nel colore e nella sostanza luminosa, ogni giorno, per millenni?» (Mascherpa 1981 p. 107) si chiede Mascherpa estendendo questo quesito a una serie di artisti italiani e internazionali messi a confronto con il cinema, il film d'artista e la musica. L'operazione culturale univa artisti internazionali molto riconosciuti come Arman, Francis Bacon, César, Antoni Tàpies, Diane Arbus con artisti italiani che si sono cimentati nel loro lavoro con il tema proposto. Il contributo di Metamorfosi in questa mostra è stato certamente originale, anche per la scelta di presentare un prodotto di tipo multimediale nato dall'elaborazione di un progetto di insieme in cui, pur mantenendo distinte le quattro proposte personali – il film è suddiviso infatti in quattro capitoli – si percepisce un'unitarietà di intenti. Il deserto rappresenta nelle intenzioni delle artiste la metafora della «cancellazione della storia, la modificazione della forma, l'astrazione e il vuoto, la misura del tempo», come "luogo di natura" quindi – in continuità anche con il loro lavoro precedente – «uno spazio rarefatto, privato degli elementi e della presenza dell'uomo, dove la storia è stata cancellata, congelata in reperti» (Benedini, nota dattiloscritta, Archivio Benedini).

In questi lavori è possibile cogliere, in una dimensione temporale, un "racconto" che ciascuna artista ha dedicato al deserto. Con la sua propensione alla favola, così ben delineata da Lea Vergine, che la pone tra i pochi «pittori che mostrano un'affinità così intensa con lo spirito della favola» (Vergine 1992, p. 8), Lucia Pescador appare tra le quattro artiste la più narrativa. Il suo deserto è popolato dalla figura antica e perduta dello scriba, che come un'apparizione fa capolino nel filmato sottoforma di un'antica scultura strappata al tempo. La metafora della scrittura diventa nell'immaginario di Pescador pretesto per riflettere sul ruolo di testimonianza della pittura: una serie di pennelli infatti vengono appoggiati lentamente nella sabbia cui si

uniscono in seguito i colori, anch'essi polvere, che animano di tonalità primarie lo sfondo bruno del deserto. Tale lavoro esplicita, attraverso una serie di azioni e apparizioni, la pratica che l'artista proseguirà anche nella sua opera successiva, basata sulla raccolta tra memoria e presente di frammenti di realtà, storia dell'arte e suggestioni letterarie che vanno a comporre una sorta di "inventario" poetico. Anche nella sequenza realizzata da Gabriella Benedini appaiono quegli oggetti pregnanti che caratterizzano anche il suo percorso successivo, come ad esempio una preziosa bussola del Cinquecento, che attraverso un pendolo soggetto all'attrazione gravitazionale mette in relazione la contingenza temporale con la dimensione del vuoto del deserto, e una pietra nera simile a un meteorite, simbolo del caos originario. Il video di Benedini evoca proprio il senso del mistero racchiuso nelle forze che regolano l'universo alternando l'immagine del moto perpetuo della bussola a quella di una sorta di eclisse lunare e della sabbia infinita del deserto. «Forme racchiudono elementi primari: pietre, cristalli, globi fetali, sono segni che la vita faticosamente si compone come ai primordi della terra: sono ere geologiche che si ripropongono all'inconscia necessità di rinnovamento» scrive l'artista negli *Appunti di poetica* premessi a una monografia del 1977 (Benedini 1977, s.p.). I lavori di Benedini, come anche quelli di Pescador, dalla fine degli anni Settanta non sono esenti da richiami figurati storici o della storia dell'arte, ma questo ricordo del passato non è da intendersi nello stesso modo in cui veniva fatto in quegli stessi anni dal citazionismo, in direzione prevalentemente formalistica e con un linguaggio espressionista, bensì come un'evocazione lenta e mentale di un substrato culturale che appartiene nel profondo all'uomo contemporaneo, con una riduzione fino al primordiale. Questo aspetto, che accomuna le due artiste, viene espresso in modo più ludico e giocoso da Lucia Pescador, mentre assume caratteri più mentali ed evocativi nel lavoro di Gabriella Benedini. Diverse per indole e linguaggio appaiono invece le sequenze filmiche di Alessandra Bonelli e Lucia Sterlocchi, inclini più a una ricerca formalistica piuttosto che alla dimensione narrativa delle altre due compagne. Anche in loro, comunque, permane l'aspetto evocativo dell'azione. Bonelli in un certo senso cerca di far quadrare il cerchio tra la geometria e la non forma della materia: il disegno traccia delle griglie geometriche o dei recinti quadrati entro i quali confluisce la sabbia del deserto. Inesorabilmente però questo processo di decifrazione geometrico-matematico viene smentito dal processo di dilatazione della materia: la sabbia fluisce con la sua malleabilità da uno spazio all'altro, dal tentativo di delimitazione che la geometria cerca di imporre su di essa. In questa geometria instabile la sabbia annulla i limiti geometrici che la razionalità umana cerca di imporre. Anche Sterlocchi interpreta il deserto non come "luogo" ma come materia associando la sabbia ad altri materiali quali l'acqua e la plastica trasparente allo

scopo di far emergere i valori luministici e di rifrazione della luce. L'artista in un lavoro dalle connotazioni astratte prosegue una ricerca già intrapresa in precedenza sul materiale terra, facendolo diventare linguaggio, qui non cifrato attraverso il disegno, ma evocato attraverso la luce. Scrive Sterlocchi a proposito dell'uso della terra in una intervista a Patrizia Serra: «la usai come metodo di conoscenza, stendendola su carte trasparenti che col tempo divennero sempre più ampie: erano delle distese di terra evidenti, seducenti, segrete, che potevano prolungarsi senza soluzione... Scoprii la presenza in ogni terra di lucidi frammenti color oro e argento che affiorano nelle opere. La terra era diventato un elemento cromatico» (Serra 1987, s.p.). Questo lavoro è precisato meglio dall'artista anche in un'altra mostra del gruppo, tenutasi nel 1982 al Chiostro di Voltorre a Gavirate. Il tema sul quale le artiste hanno lavorato per due anni, insieme ad altre due donne, Clemen Parrocchetti e Maria Grazia Sironi, è quello altisonante dell'*Encyclopedie* di D'Alambert e Diderot con lo scopo di creare un "Interfolio" – il titolo della mostra è appunto *Interfolio all'Encyclopedie* – che completasse idealmente quel compendio del sapere occidentale in continuo divenire. Anty Pansera nell'introduzione alla mostra si chiede quale possa essere lo scopo di questo lavoro che, al di là degli specifici linguaggi, ha dato vita a un risultato omogeneo. Il problema affrontato è in realtà quello della catalogazione: «una catalogazione che muove dal reale, o, per alcune, da una rivisitazione della storia, intesa nel senso più lato, e che si vorrebbe organizzare scientificamente» (Pansera 1982, s.p.). Ciascuna artista ha cercato di ristabilire il proprio ordine enciclopedico realizzando tavole di piccole dimensioni, volte ad indagare i principi costitutivi del reale: dall'alchimia delle opere di Benedini, agli strumenti del disegno e della pittura di Pescador, al mare e cielo fossili di Bonelli, alle trasparenze e mutazioni della terra di Sterlocchi. Il confronto con il sapere, sintetizzato in questo caso dall'opera enciclopedica, è stato anche al centro di un'altra mostra dedicata, questa volta al ciclo di affreschi di Palazzo Schifanoia a Ferrara. L'approccio altrettanto filologico, unito alla individuale creatività, ha prodotto una serie di opere di grandi dimensioni che andavano a completare i mesi perduti del ciclo. «Accettare il giuoco e riprendere un discorso aperto, sul tempo, su un cosmo diverso nelle letture, nelle interpretazioni, negli influssi; recuperarne l'ottica, ritrovare gli oggetti ed i pensieri nascosti dietro di essi, a distanza di secoli; questa è la sottile provocazione cui ha risposto il gruppo Metamorfosi» spiega Patrizia Serra nella testo di presentazione della mostra dal titolo *I mesi mancanti (da Schifanoia 1984)* (Serra 1984, s.p.). Gabriella Benedini ha realizzato, con citazioni colte e l'allusione all'alchimia dei materiali, il *Teatro chimico di Novembre*; Alessandra Bonelli ne *La finestra di Ottobre* ha riprodotto l'effetto del colore della pittura ad affresco attraverso il trasferimento su veline dei colori tratti dalla carta stampata; Lucia Pescador ha

immaginato il mese di febbraio come *Il giardino d'inverno*, riproponendo quindi un tema indagato anche in altre sue opere del periodo e Lucia Sterlocchi in *Gennaio: copia dal vero* ha presentato un cielo plumbeo fatto di materia solcato da bagliori di luce. Anche in questa occasione le quattro artiste hanno realizzato un film, purtroppo perduto, ricordato da Francesco Bartoli nel catalogo della mostra: «vediamo un foglio, sul quale era precedentemente apparso in controluce un corpo astrale, prendere fuoco e incenerirsi. Lo brucia la fiamma di un cero: lo stesso disegnato negli orti botanici della Pescador. Genere, candelabre, luogo votivo. E' un segnale da non dimenticare, una cerniera del discorso comune». Un intervento collettivo, infine, è anche nella realizzazione delle *Meridiane*, che scandiscono le stagioni e sintetizzano il percorso realizzato dalle artiste sulla memoria del tempo perduto di Schifanoia. Rapportandosi alla storia rinascimentale e alle teorie sottese al ciclo di Schifanoia, indagato con spunti di grande fascino da Roberto Longhi, le artiste pongono – servendoci di una citazione proposta da Gino Baratta nell'introduzione alla mostra - «il problema del rapporto tra storia personale e storia sociale, tra memoria onirica e memoria culturale. Ogni periodo della storia ha i suoi segni, i suoi simboli, le sue tracce, i suoi miti; e nel pensiero mitico il sogno affonda le sue radici: il sogno è un mito personale e il mito un sogno culturale». Particolarmente suggestiva risulta la testimonianza di Gabriella Benedini, che offre anche una chiave di lettura del modo in cui le artiste si sono avvicinate con rispetto filologico, ma anche con estrema libertà creativa all'intero ciclo: «Di fronte a queste immagini si avverte un fascino intenso; il mondo degli astri si congiunge con quello degli Dei e degli uomini. Il cosmo, le forze in esso contenute e gli stessi elementi sono divenuti nel tempo intermediari tra ciò che comunemente si chiama spirito e ciò che si chiama materia» (Benedini 2006, p. 84).

L'esperienza di *Metamorfosi* è con questa mostra quasi alla fine. Con la presenza del gruppo alla mostra collettiva *Sulla linea dell'orizzonte* alla Casa del Mantenga a Mantova, a cura di Renata Casarin e Patrizia Serra, dove le artiste vengono invitate, appunto, come gruppo, si conclude questo sodalizio, che ha goduto anche di riconoscimenti internazionali, dal momento che tra le mostre realizzate si annoverano esposizioni, oltre a San Paolo del Brasile anche in Belgio e Gran Bretagna. «L'artista – scrive Patrizia Serra nel catalogo della mostra – si trova di fronte ad una soglia che viene superata nel compiersi dell'opera e di ogni opera, come in un labirinto da cui non si desidera uscire, ma che sempre si trasforma ed è altro da sé, come se le scelte di percorso potessero condurre ad altre dimensioni di conoscenza» (Serra 1985, s.p.). *Metamorfosi* è stata prima di tutto un'esperienza di conoscenza in un periodo storico attraversato da grandi rivolgimenti sociali e ripiegamenti artistici.

L'autore

Critica e storica dell'arte, è ricercatrice presso l'Università Cattolica di Brescia e di Milano. È titolare di corsi di Storia dell'Arte Contemporanea per la Facoltà di Lettere dell'Università Cattolica di Brescia e di Milano. I suoi studi sono relativi soprattutto alla pittura del periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, con riferimento in particolare alla pittura decorativa e al rapporto arte e architettura. Parallelamente si è interessata al dibattito critico sull'astrattismo europeo degli anni Trenta e al rapporto tra pittura figurativa e pittura astratta nel contesto italiano.

Negli ultimi anni si è dedicata, attraverso la collaborazione a mostre e la pubblicazione di saggi, alle ricerche artistiche degli anni Sessanta e Settanta. A tali studi si riferisce la pubblicazione *Anni '70: l'arte dell'impegno: I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*. Collabora alla pagina culturale del quotidiano "La Provincia di Como" e alla rivista d'arte contemporanea "Titolo".

E-mail: elena.diraddo@unicatt.it

Essenziali fonti bibliografiche di riferimento

Bonito Oliva, A 1980, *La transavanguardia italiana*, Giancarlo Politi, Milano.

Benedini, G 1977, 'Appunti di poetica', in *Benedini*, a cura di A. Pansera, Edizioni Grafis, Milano, s.p.

Caroli, F 1982, *Magico Primario*, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano.

G. Mascherpa, *Storia di un deserto... (non proprio abitabile)*, in *Deserto. Aspetti della condizione umana attraverso l'arte*, catalogo della mostra, ex chiesa di S. Agostino, Bergamo 26 settembre-31 ottobre 1981.

Pansera, A 1978, *Metamorfosi: dalla natura alla ragione. Benedini, Bonelli, Pescador, Sterlocchi*, catalogo della mostra, Comune di Ferrara. Centro Attività Visive, Palazzo dei Diamanti, 4 dicembre - 9 gennaio.

Pansera, A 1982, 'Introduzione all'Encyclopedie', in *Interfolio all'Encyclopedie*, catalogo della mostra, Chiostro di Voltorre, Gavirate (VA) 14 marzo-12 aprile, s.p.

Serra, P 1984, 'I Mesi mancanti "Preparati per un viaggio" o a contare pecore in fenicio. Quanto è lontano se ci si pensa? (Pound, canti Pisani)', in *I mesi mancanti (da Schifanoia 1984)*, catalogo della mostra, Galleria Massari 1, Palazzo Massari, Ferrara 16 settembre-21 ottobre, s.p.

Serra, P 1985, *Sulla linea dell'orizzonte. Attraversare gli spazi*, catalogo della mostra, *Casa del Mantegna*, Mantova 2-31 marzo 1985,

Serra, P 1987, 'Alcune domande a Lucia Sterlocchi', in *Lucia Sterlocchi*, catalogo della mostra, galleria Spaziotemporaneo, Milano, s.p.

Vergine, L 1975a, 'Le artiste d'assalto', *Bolaffi Arte*, anno VI, n. 55, dicembre.

Vergine, L 1975b, 'Magma a Iseo', *Spettacoli e società*, Milano 23 dicembre.

Vergine, L 1992, *Lucia Pescador*, Electa, Milano.

Benedini, G 2006, *Arte e alchimia*, in *Benedini. Ritorno a Itaca 1970-2006*, a cura di C. Cerritelli, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano.



Giulia Crippa

Nuove aspettative e pratiche di legittimazione della memoria tra vecchio e nuovo mondo: soggetti e oggetti della globalizzazione



Abstract

Si propone lo studio di pratiche culturali e interpretazioni della memoria con base in pratiche istituzionali e nelle sue alternative. Si analizza la letteratura sul tema e si offrono alcuni esempi legati a tali pratiche, in luoghi geograficamente distanti, con tradizioni culturali diverse ma, allo stesso tempo, inserite nella realtà di una cosiddetta globalizzazione culturale. Si propongono percorsi alternativi di mediazione culturale legati alle prospettive dei Cultural Studies, principalmente latinoamericani, inseriti all'interno di una prospettiva globalizzata.

The study of cultural practices and memorial interpretations, inside and outside institutions, is proposed. We analyze literature on the issue and we offer some example bound to these practices, in geographically distant places, with different cultural traditions but, at the same time, inserted in the so called cultural globalization reality. We propose alternative patterns of cultural mediation, intertwined to Cultural Studies perspectives, mainly Latin Americans, in the perspective of globalization.



Introduzione

In questo articolo si propone una lettura delle pratiche culturali di appropriazione della memoria, discusso attraverso l'analisi di manifestazioni culturali in città di dimensioni differenti, con l'intento di fornire elementi e ipotesi che marcano la loro differenza in relazione agli spazi istituzionali tradizionali. In questo senso, si evidenzia la necessità di ricercare nuovi riferimenti e parametri per discutere, positivamente, il ruolo attivo dei repertori culturali di pubblici diversi.

Nel caso dell'inclusione/esclusione di manifestazioni culturali nel circuito ufficiale, le istituzioni svolgono un ruolo fondamentale che coinvolge la costituzione di canoni, convenzioni e comunità interpretative. Vale la pena menzionare, qui, le prospettive complementari di Pierre Bourdieu e Howard Becker sul ruolo svolto dalle istituzioni rispetto alla delimitazione delle frontiere tra ciò che è considerato artistico e

ciò che non lo è (Bourdieu 1996; Becker 1977). Il concetto di *comunità interpretativa*, di Howard Becker, è definito come «la rete di persone che utilizza una forma particolare di rappresentazione, condivide alcune regole che governano ciò in cui i membri dovrebbero credere e quando e perché lo debbano fare» (Becker 2009, p. 76). I modi di discutere su qualcosa, la costruzione di rappresentazioni sociali, come nel caso del patrimonio, dipendono dal tipo di comprensione degli interlocutori. I produttori cambiano il modo in cui raccontano la loro storia quando cercano di raggiungere un nuovo pubblico. Possiamo, così, chiederci a chi si rivolge una rappresentazione e chi comprende ciò che vuole dire. La scelta dei linguaggi determina l'aumento o la diminuzione del pubblico e, indirettamente, la maggiore o minore necessità di mediazioni.

Queste esigenze sono ancor più presenti quando consideriamo proposte che escono dagli spazi istituzionali tradizionali (come i musei e i centri culturali) e si appropriano dello spazio urbano, cercando di ampliare il pubblico, dialogando con i cittadini che vivono le città.

Riconoscere i nuovi paesaggi come i luoghi dell'interculturalità

Osservare i paesaggi esistenti è il punto di partenza per mettere in questione il modo in cui si costruisce l'orizzonte delle aspettative sull'arte e la cultura da parte degli abitanti delle città: infatti, la presenza di edificazioni e marche semiotiche che non appartengono ai canoni dell'arte, dell'architettura e dell'urbanistica legati alle tradizioni ci sfida ad assumere un punto di vista positivo e non arrogante o sprezzante. È spesso evidente la tendenza, nell'ambito accademico, a osservare le espressioni della cultura materiale con il filtro di giudizio che deriva dal capitale culturale accumulato in ambienti "colti".

Nella visione di Marc Augé, per esempio, quello che egli definisce come supermodernità imporrebbe alle persone esperienze e vissuti di solitudine legati al sorgere e alla proliferazione dei *non-luoghi*, ossia, di spazi sprovvisti di un'identità culturale, da un punto di vista antropologico. In questa prospettiva, i non-luoghi disegnano due realtà distinte e complementari:

a – gli spazi costituiti in relazione a certi scopi (trasporti, commercio, tempo libero);

b - la relazione che gli individui stabiliscono con questi spazi.

Il non-luogo si definisce, così, per il suo "modo di uso" — gli individui interagiscono con i testi, i loro interlocutori sono persone morali o istituzioni. Si assiste, così, a un'invasione dello spazio da parte del testo e, in concomitanza, una

“non identificazione” degli individui, ridotti all’interpretazione di ruoli: «lo spazio del non-luogo non crea né identità singolare, né relazioni, ma piuttosto solitudine e similitudine» (Augé 1994, p. 95).

Questa prospettiva accademica, apocalittica nella relazione con quella che, genericamente, è stata chiamata supermodernità o post-modernità, finisce per fare eco alle visioni di valorizzazione estetica, architettonica e urbanistica che si limitano, ancor oggi, ai canoni tradizionali. Questo significa, per esempio, che i cosiddetti non-luoghi non siano considerati e, perciò, siano negati come presenze significanti nel tessuto delle città. Le letture accademiche tendono, dunque, alla lamentela per quella che si considera una “perdita” estetica, anche quando, con riluttanza, si riconosce la possibilità che «[...] l’anarchia architettonica in certi casi sbocchi in risultati che hanno a che vedere con una bellezza totalmente barocca» (Laplantine e Nouss 2007, p. 191).

Negando, però, la realtà delle grandi architetture di magazzini e ipermercati, così come le scelte estetiche di edifici commerciali e residenziali grandi e piccoli, diventa difficile mettere in relazione strutturale il legame tra le concezioni elaborate in ambito istituzionale e la percezione e l’attribuzione di valori estetici e artistici della popolazione. Il problema, qui, è riflettere sulle mediazioni dell’informazione artistica, con particolare enfasi sul contesto urbano, a partire da una prospettiva che non riduca a stereotipi negativi gli individui che lo vivono come “pubblico”. Ovviamente, sviluppare un tema così ampio nello spazio destinato a questo testo é impossibile, perciò lo faremo attraverso gli esempi di alcuni casi, per organizzare alcune questioni e riflessioni iniziali.

I limiti dell’*habitus* istituzionale nella contemporaneità

Nel campo delle Scienze dell’Informazione e della Comunicazione, alcuni settori si sono mostrati più sensibili a questa prospettiva, cercando di incorporare la “conoscenza locale” del pubblico basandosi su metodologie quali studi delle comunità, analisi del dominio e analisi delle reti sociali (Marteleto 2001). Queste metodologie e pratiche d’informazione rivelano la centralità dei processi di mediazione nella società contemporanea e possono offrire validi sussidi per ripensare la funzione politica dei mediatori — con l’inclusione, nel concetto, dei professionisti dell’informazione, della comunicazione e dell’educazione — nei processi sociali e culturali contemporanei.

Il museo, considerato negli anni ‘60 e ‘70 come un campo di concentrazione della memoria da cui era necessario fuggire per riscoprire le opere nell’ambito dei

loro legami con il territorio, in tempi più recenti è diventato un luogo svuotato di attenzione, sotto le insegne del “marketing”.

In parole povere, quello che era il “tempio della memoria” è diventato luogo smemorato, legato alle novità, come recita la messa del Mercato, con l’eterna proposta del nuovo. Il museo oggi è sempre più senza radici nella relazione con il suo mondo-ambiente, sempre più contenitore neutro e indifferente ai contenuti. L’idea di spazio espositivo, di museo, sembra contenere in sé, ad un primo sguardo, una forma di memoria “deposta”.

Lo spazio espositivo si è trasformato sempre di più in uno spazio vuoto, in un mero imballaggio privato di memoria, a volte senza eleganza, altre, al contrario molto elegante ed estetizzante. Siamo, però, di fronte a musei in stato di amnesia. Un’amnesia che si traduce in una profonda incapacità di rendere funzionali per la memoria condivisa, nel lungo periodo, nuove informazioni non catalogabili secondo i vecchi schemi.

Si tratta, fondamentalmente, di un sistema indifferente alla dimensione critica e incapace di una relazione veridica con l’arte, con il suo *reale*, ora esplicito nella sua forza paralizzante: il mercato (pubblico o privato) sta alla base di tutte le scelte; l’arte coincide con il suo mercato e la sua amministrazione, mentre la critica si trincerava in un’impotenza narcisista o si ritrova, anch’essa, alla mercé del mercato. Non, però, nel senso banale, per cui i critici ricevono una ricompensa direttamente dai *marchands*, ma in quello più profondo, per il quale critici e curatori di museo si alleano con il mercato, come “gusto” dell’Industria Culturale, per costruire i loro discorsi.

In questo processo convergono meccanismi di legittimazione, così ben descritti da Bourdieu (1982), che si allineano con i parametri di un’estetica “post-moderna” impregnata da un sentimento di nostalgia nella sua relazione con passato che, alla fin fine, finisce per incorporare la Storia unicamente come “paesaggio”. È una situazione molto simile a quella descritta da Fredric Jameson quando parla di cinema:

I film di nostalgia rimettono in scena la questione del pastiche e la proiettano a un livello collettivo e sociale, nel quale i tentativi disperati di recuperare un passato perduto sono ora respinti dalla legge inesorabile del cambiamento della moda e dell’emergente ideologia delle generazioni. [...] Quando confrontati con questi oggetti finali — il nostro presente sociale, storico ed esistenziale e il passato come “referente” — l’incompatibilità del linguaggio artistico della nostalgia con la storicità genuina diventa drammaticamente visibile (Jameson 1996, p. 46).

In questo modo, la memoria — questo concetto così onnipresente e idolatrato negli ultimi anni — si converte in un apparato formale, cornice estetica di oggetti, tuttavia separata dai processi storici concreti. La legittimità raramente contestata della “memoria”, fondata su un’unanimità generalmente acritica, occulta i meccanismi di “costruzione della tradizione” (Hobsbawm e Ranger 1997; Williams, 1992). I meccanismi di classificazione, ordinamento, catalogazione, quando pensati esclusivamente come procedimenti “tecnici” e “neutrali” finiscono per collaborare, nei vari contesti, all’occultamento e alla legittimazione dei ritagli e delle scelte arbitrarie che, in questo modo, passano ad essere considerate “naturalmente” storiche.

In maniera generale, la concezione di mediazione come azione educativa che si è stabilita in maniera egemonica dà priorità ad alcune modalità di informazione, di tipi di lettura e di pratiche di intermediazione culturale legittimate dallo *status quo*, sacrificandone altre, che potrebbero valorizzare lo stabilimento di vincoli più organici dei soggetti con le conoscenze pratiche, razionali e tecniche. La prima concezione si soddisferebbe con l’assimilazione e non con l’appropriazione della cultura artistica (e scientifica), cedendo il passo a mediazioni e letture vuote; ci sembra, pertanto, fondamentale riflettere su tale aspetto, nella misura in cui si punta a un inserimento reale dei soggetti nella cultura. Diventa fondamentale, in questo modo, riflettere sui processi di appropriazione e costruzione di significati non più a senso unico, che coinvolgano soggetti che, segnati dall’entrare in contatto con le produzioni culturali (artistiche, scientifiche, tecniche), abbiano anche la possibilità di imprimere in queste produzioni il loro marchio, fornendogli nuovi significati e reinventandole — in altre parole, appropriandosi creativamente di loro. In questa prospettiva, l’appropriazione, al contrario dell’assimilazione, implicherebbe una collocazione più attiva tanto da parte dei mediatori come del pubblico interagente (Certeau 1990).

Nell’ideologia del mercato, il museo deve dotarsi di un’immagine affascinante, possibilmente *à la page*. Deve poter essere ammirato e desiderato da tutti, senza distinzione, come modello per intendere (o sarebbe forse meglio dire consumare) le ultime tendenze dell’arte mondiale: il museo, dunque, come ipermercato di una memoria *prêt à porter*.

Come afferma Beatriz Sarlo,

Gli ultimi decenni hanno lasciato l’impressione che l’impero del passato si sia indebolito di fronte all’“istante” (i luoghi comuni sulla post-modernità, con le sue operazioni di “cancellazione”, risaltano il lutto o celebrano la dissoluzione del passato). Allo stesso tempo, sono anche stati i decenni della museificazione, dell’*heritage*, del passato spettacolo, [...] e dei *theme-parks* storici; di quello che Ralph Samuel ha definito come “mania conservativa”; della sorprendente rinascita del romanzo storico, dei best-sellers e dei film che visitano da Troia fino

al XIX secolo, delle storie della vita privata, alle volte indistinguibili dalle vicende di costume, del riciclaggio degli stili, tutto quello che Nietzsche aveva definito, irritato, come storia degli antiquari (Sarlo 2007, p. 11).

Le osservazioni che seguono, che spaziano tra realtà apparentemente molto distanti tra loro – ma che alla fine forse lo sono, in un mondo di cultura globalizzata, solo geograficamente - vogliono offrire uno spazio per discutere la possibilità di luoghi di mediazione le cui scelte non siano dettate dal marketing e, in seguito a ciò, alle volte poco popolari e limitate nelle sue mete a quelli che vogliono apprendere i dolori e le gioie dell'autonomia di giudizio. Forse potremo, così, contribuire allo stabilimento di una relazione reale con la memoria del nostro tempo. La memoria non si costruisce, infatti, sulla base della pubblicità o delle semplificazioni, ma richiede sforzo, esercizio di giudizio, mediazioni, percorsi critici che inaugurino criteri di orientamento condivisi, come anche l'apertura all'incertezza, alla cecità inevitabile che permette, nell'elegante metafora letteraria di José Saramago, l'apparizione dell'invisibile, che rivela nuove visioni, illuminazioni e nuovi Illuminismi.

Tracce per la memoria dei discendenti dell'immigrazione in una città di provincia brasiliana

Ribeirão Preto è una città brasiliana che si trova all'interno dello stato di São Paulo, a circa 300 km dalla capitale. Fa parte della traiettoria di colonizzazione del caffè, realizzata nella seconda metà del XIX secolo, seguendo il ritmo già globale della costruzione ferroviaria. La città ha poco più di cent'anni e la sua storia si lega indissolubilmente alle vicende della plutocrazia dei signori delle piantagioni. Nei documenti si incontra, come data "ufficiale" dell'esistenza della città, il 1856, ma soltanto alla fine del secolo diventerà municipio. A partire dagli anni '90 dell'ottocento, tutto il settore interno dello stato di São Paulo, compresa Ribeirão Preto, è stato meta di un afflusso costante e intenso di immigrazione, soprattutto italiana e giapponese. La sua crescita è impressionante, dalla fine dell'ottocento diventa il punto di raccolta di tutte le località vicine per il trasporto del caffè verso il porto di Santos.

Di quei primi decenni restano poche vestigia, le più importanti delle quali sono le rovine di un'antica casa signorile. È un vero e proprio "non-luogo": soltanto le pareti di sostegno, su cui si intravedono segni di decorazione esterna, rimangono in piedi. Anche se le rovine fanno parte di un certo gusto di tradizione romantica, in questo caso alcuni elementi fanno sì che questo "fascino della rovina" non funzioni. Tra le

pareti, le erbacce e i rovi hanno trovato spazio quando porte e finestre sono state tappate da assi di legno per impedire che qualche senzatetto vi si rifugiasse, esponendosi al pericolo di serpenti, ragni e eventuali crolli. L'edificio è registrato come patrimonio storico ufficiale dall'IPHAN (Istituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Il proprietario dei resti dell'immobile sta aspettando il crollo definitivo dei muri della villa per reinvestire, finalmente, sul terreno.



Fig. 1: Antica casa coloniale. Ribeirão Preto. (Questa foto, come tutte le altre che accompagnano l'articolo, sono dell'autore).

Altri luoghi istituzionalizzati, ossia edificazioni ufficialmente considerate beni culturali, sono i ruderi dell'Hotel Brasil, un elegante albergo costruito all'epoca d'oro della ricchezza del caffè, oggi rifugio pericolante di senzatetto, e il teatro Don Pedro II.



Fig. 2: Dettaglio dell'Hotel Brasil. Ribeirão Preto.

Tra gli edifici menzionati, l'unico che è, oggi, cartolina e vanto della città è quest'ultimo, inaugurato nel 1930 e costruito dall'architetto Alfredo Pujol, ispirato direttamente al modello del teatro municipale di Rio de Janeiro che, a sua volta, è un adattamento del teatro dell'Opera di Parigi.

Il teatro di Ribeirão, al contrario di quel che si potrebbe pensare, non fu finanziato con i soldi del caffè, ma della fabbrica di birra Cervejaria Paulista. Ancor oggi è possibile vedere, impressa nei pilastri del palco, il marchio CP.

Nei primi anni di funzionamento, fu utilizzato soprattutto come cinema. Dopo la Seconda Guerra, entrò in decadenza e, nella parte del seminterrato, diventò una sala da biliardo. Dopo il colpo di stato militare del 1964, la programmazione del teatro venne estremamente ridotta e, nella notte del 15 luglio del 1980 fu distrutto da un incendio provocato da un corto circuito. Le sue vicende, però, non si fermano a questa data. Nei due anni successivi all'incendio la città testimoniò la disputa sulle sue sorti: da una parte, si schierarono i propugnatori dell'eliminazione dello scheletro, per sostituirlo con uno shopping center o un parcheggio, mentre dall'altra si schierarono quelli che riconoscevano il valore storico della struttura, nonostante la distruzione. Dopo due anni di diatribe, i resti dell'edificio entrarono ufficialmente nel registro del patrimonio nazionale. Fu, però, solo nel 1991 che cominciarono i lavori di ristrutturazione che, estendendosi fino al 1996, restituirono il teatro alla città. Il soffitto, crollato nell'incendio, è oggi, la sua parte più conosciuta, opera di una famosa artista plastica brasiliana nata in Giappone, Tomie Otake, e sovrasta, con la sua forma di cupola, la sala principale.

Se in ambito locale e agli occhi di uno storico deve essere riconosciuta l'importanza storica del sito, è pur vero che, per un europeo che capitasse in visita a Ribeirão Preto comprendere pienamente il valore estetico e patrimoniale dell'edificio non è facile, visto che si tratta di un teatro le cui forme ricalcano, in maniera evidente, architetture molto presenti nel suo quotidiano. È innegabile, tuttavia, che la popolazione riconosca la sua importanza storica e monumentale, nonostante la maggior parte degli abitanti non sia incluso tra il pubblico (ancora d'élite) che può frequentarlo.

Il Medioevo globalizzato del vecchio mondo come risposta alle aspettative del nuovo

Spostiamoci, ora, dall'altra parte del mondo, in un luogo che integra istituzionalmente i registri del patrimonio nazionale italiano: Grazzano Visconti, in provincia di Piacenza. Si tratta di un luogo "inventato" da Giuseppe Visconti di Modrone che, proprietario del terreno e delle rovine del castello visconteo, tra il 1905 e il 1915 tradusse, nella progettazione e costruzione del piccolo villaggio, quello che Umberto Eco definisce come sogno di un Medioevo romantico (Eco 1995, pp. 80-92).

Nuovamente, bisogna soffermarsi per esaminare la rappresentazione di questo spazio. Grazzano Visconti, da parte di chi possiede esperienza accademica con le vestigia di un medioevo storico, è frequentemente liquidato come "falso storico", mentre è chiaro che, nella sua valutazione patrimoniale, deve essere messo nella

prospettiva delle tendenze ottocentesche del *revival* medievale, quello stesso *revival* di cui fanno parte i lavori di restauro e modifica di Notre Dame da parte di Viollet Leduc.

In questa prospettiva, si può apprezzare questo scenario quasi cinematografico, che sembra cercare un “riassunto” idealizzato e già hollywoodiano del medioevo. L'intero villaggio è un vero e proprio “parco tematico” medievale, e le sue risorse sono legate al turismo attratto da una programmazione di attività che sviluppano i temi del “sogno medievale”. Non è improbabile incontrare visitatori in costume, veri e propri elfi, stregoni e guerrieri di una globalizzazione del medioevo di matrice *fantasy* e cinematografica. È un luogo in cui i visitatori, principalmente quelli d'oltreoceano, incontrano, materializzate, le loro aspettative sull'Europa medievale. Anche se, come abbiamo detto, si tratta di un “sogno”.

Dal lato americano dell'oceano, quindi, troviamo un teatro in stile europeo che non interessa allo sguardo del turismo di massa europeo, mentre dall'altro troviamo uno scenario medievale che incanta il turismo di massa oriundo da luoghi in cui le vestigia medievali non si intrecciano al tessuto quotidiano: in ambedue i casi, si tratta di luoghi a cui si attribuisce un ruolo istituzionale nella loro ufficializzazione come patrimonio.

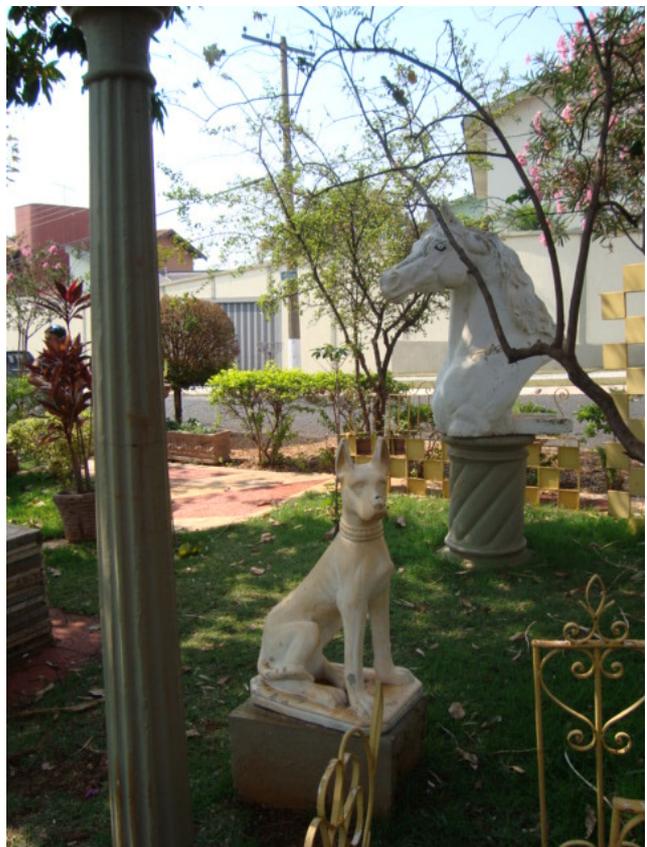
Una proposta per una appropriazione simbolica della memoria da parte dei soggetti come proposta di un patrimonio non istituzionale

Torniamo a Ribeirão Preto, più esattamente in una delle zone di recente espansione della città, il quartiere City Ribeirão, in una piazza distante dal centro storico, la piazza Nina Santini.

La piccola piazza, a poca distanza da una delle arterie di accesso alla città, è circondata da case per la maggior parte unifamiliari. La sua particolarità è la decorazione, risultato di uno sforzo collettivo degli abitanti della zona: statue e oggetti di natura diversa sono stati, infatti, recuperati dalle soffitte e dalle cantine, e compongono un insieme eterogeneo disposto tra alberi potati, seguendo le regole della “topiaria”, a forma di cuore o di animali. Tra gli oggetti, si trovano i resti rugginosi di una bilancia, di un tornio, una sagoma di latta tricolore dell'Italia di circa due metri, “incatenata” al tronco di un albero, una fontana senz'acqua decorata da teste animali, un portafiori in gesso a forma di cigno, la statua di un cane, la statua di un contadino armato di falce e molti altri oggetti la cui definizione è difficile.



Fig. 3-4: particolari della decorazione della Piazza Nina Santini, Ribeirão Preto.



Su tutto, dominano due cartelli, “Piazza Nina Santini – Piazzetta incantata” e il secondo, qui riprodotto, su cui è scritto “Attenzione, conserva questo spazio perché è nostro patrimonio e la polizia sta vigilando”.



Fig. 5: particolare degli avvisi della popolazione contro eventuali vandalismi.

Siamo, in questa piazza, davanti ad uno spazio pubblico, di cui la popolazione si è letteralmente “appropriata”, organizzato attraverso l’esposizione “ricercata” di oggetti disparati, senza alcun valore artistico o patrimoniale ma soltanto, al limite, memoriale. Questo spazio non riceve dalle istituzioni alcun riconoscimento perché la nozione di patrimonio si vincola ancora, in maniera evidente, alle proposte di selezione modellate su quelle che sorgono durante il processo di costruzione degli Stati-Nazione europei, diventandone uno degli elementi di articolazione delle identità nazionali.

È dunque nello svolgersi di una storia europea esportata nei paesi coloniali che si promuove una certa nozione di patrimônio culturale nella modernità, soprattutto per volontà delle classi culturalmente egemoniche che disputavano, nell’ambito dei progetti politici, la configurazione del modello di stato nazionale. Durante il XIX secolo e per buona parte del XX si osserva l’interesse per la materialità dei luoghi e

degli oggetti che potessero incarnare i valori nazionali da un punto di vista estetico, scientifico o spirituale. Si tratta della costituzione di un patrimonio storico fondato sulla riflessione sul passato, anche se costantemente alimentato dalle creazioni del presente. In questo modo, il discorso patrimoniale della sfera pubblica si costruisce su una visione di cultura relazionata con monumenti emblematici, basata sull'eccezionalità delle opere, nella prospettiva dell'esaltazione di un passato dotato di significati stabiliti e della costruzione delle identità nazionali. Questa visione, dominante anche nei paesi d'oltreoceano, è in questo modo "importata" anche in città che hanno poco più di un secolo e dove la popolazione è costituita, principalmente, da discendenti di immigranti e, in questo senso, aliena alla storicità del luogo prima dell'arrivo delle loro famiglie che, come abbiamo visto nel caso di Ribeirão Preto, provenivano essenzialmente dall'Italia e dal Giappone tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo.

Aspettative diverse tra le due sponde dell'Oceano

Ci si chiede, inevitabilmente, quale relazione potranno stabilire i discendenti di questi immigranti con i luoghi eletti "simboli" storici della città, oggi in rovina, come le mura dell'antica casa o l'Hotel Brasil, le cui sorti non hanno mai incontrato la vita quotidiana di queste persone.

La Piazzetta Nina Santini, d'altro canto, riflette chiaramente che esiste il desiderio di costituire e organizzare le memorie individuali in uno spazio collettivo dotato di senso. Si può osservare che l'attribuzione del controllo dello spazio, invocata dal cartello che avvisa che la polizia vigila, è diretta dall'idea che si tratta di qualcosa che possiede un valore non solo simbolico, ma anche materiale (il che, come si può vedere dagli oggetti, non corrisponde all'idea di "eccezionalità delle opere" né di valori storici o scientifici. L'attenzione quotidiana dispensata dagli abitanti e il loro orgoglio per la partecipazione che hanno nella sua esistenza estrapola ogni aspettativa, rendendo indispensabile osservare fenomeni come questo con un'attenzione rinnovata, ricercando il cammino che possa condurre, in maniera logica e offrendo relazioni che permettano l'appropriazione anche dei luoghi istituzionalmente riconosciuti.

Abbiamo accennato alla percezione diversa che un luogo come Grazzano Visconti risveglia in un pubblico la cui quotidianità si intreccia con l'esperienza materiale del Medioevo solamente in funzione del suo dislocamento turistico o migratorio, a differenza di quanto succede con chi è sempre vissuto a contatto con questa realtà nella topografia urbana europea. Non si tratta di una scelta casuale, ma

di una nota necessaria per aprire nuovi campi di riflessione in paesi come l'Italia sul ruolo e le modalità di presentazione e mediazione del suo stesso patrimonio in un'epoca in cui il fenomeno del turismo di massa e della cultura come risorsa economica si presentano come emergenze che coinvolgono le aspettative di nuovi e più ampi pubblici, le cui aspettative e scelte possono, in qualche modo, influenzare scelte di investimenti culturali che si presentano come necessarie.

Chi visita l'Italia come turista lo fa con un capitale culturale che deve essere studiato e considerato per far fronte anche a nuove scelte nelle politiche culturali, che devono essere capaci di coinvolgere questi nuovi pubblici. Non possono, quindi, rimanere legate ad una tradizione che vedeva come unica egemonia culturale possibile quella del patrimonio europeo, visione che si originava nella sua predominanza politica, economica e sociale in un'epoca in cui il resto del mondo era costituito dalle sue colonie. In tempo di globalizzazione si presenta alla ribalta la necessità di pensare nuove strategie di coinvolgimento di pubblici le cui esigenze sono sempre più distanti dalla semplice proposizione di una cultura che si propone in maniera quasi assiomatica come valore storico e patrimoniale assoluto, modellare, centrale. Nessun valore storico è assoluto, ma la maniera in cui esso si propone e riflette su se stesso misurandosi con la differenza può mantenerlo attuale e far sì che la ricchezza generata dal suo dialogo con altre culture rinnovi un "patto" di interesse per la manutenzione nel tempo delle sue strutture materiali. Non si può, in questo senso, esimersi dalla responsabilità di cercare i linguaggi appropriati per coinvolgere in maniera effettiva non solo i visitatori "culturalmente differenti", ma anche con le nuove generazioni, già nate e cresciute nella realtà della globalizzazione.

In questo senso, la sospensione del giudizio può essere usata come strumento per lasciare spazio alla possibilità di apprendere con tutto. L'analisi degli elementi urbani chiaramente costruiti e disposti con scopi estetici, anche se senza una ricerca d'inserimento o di riconoscimento istituzionale, è un'attività socialmente desiderabile, nella misura in cui permette una maggior comprensione e ci rende meno autoritari nella definizione di ciò che è arte, storia e patrimonio. D'altra parte, e in particolare nel caso dell'America Latina, la contemporaneità e le sue tecnologie di informazione e comunicazione rendono questo scenario ancora più complesso. Autori che agiscono in ambiti e prospettive differenti, come, tra gli altri, Michel de Certeau (1990), Néstor Garcia Canclini (2003 e 2005), Beatriz Sarlo (2007), Martin-Barbero (2008), sollevano questioni legate alle difficoltà di stabilire flussi di informazione in un universo urbano segnato dall'ibridismo culturale e dalla segmentazione spaziale e sociale. In questo senso, le attività di mediazione possono essere ripensate a partire dal dialogo con comunità interpretative che costituiscono il pubblico di queste iniziative, cercando di tracciare i quadri sociali di significazione che orientano i loro

giudizi e appropriazioni intorno alla produzione artistica messa in scena. Come spiega Canclini (1997), è necessario fare attenzione al crollo delle frontiere tra l'erudito e il popolare, attraverso i processi comunicazionali e politici di massa, che riorganizzano, con nuove regole, l'egemonico e il subalterno.

La maggior parte dei critici d'arte e degli urbanisti, ancora oggi, non considera, per esempio, l'iconologia continua di un'arte commerciale che potremmo definire "popolare", il sistema di immagini e parole che permeano l'ambiente urbano. Quelli che, dotati di strumenti e di capitale culturale, percepiscono e riconoscono l'eclettismo dei bordi stradali, in genere lo denigrano, perché la tendenza canonica è quella di aggregare valore artistico agli spazi tradizionali, con una forte valorizzazione del centro città che, in generale, raduna gli edifici pubblici e/o religiosi partendo da una piazza. Anche se lo schema delle città brasiliane in origine si organizza a partire da questo modello, il loro sviluppo nella seconda metà del XX secolo si orienta molto di più secondo principi di "spargimento" intorno a "rotte" viarie, avvicinandosi, in questo senso, ai modelli nord-americani di urbanizzazione. L'*habitus* di osservare la realtà urbana attraverso il prisma dei modelli europei non deve impedire l'osservazione di elementi urbani che rievocano, senza dubbio, paesaggi e panorami artificiali.

Considerazioni finali per nuovi inizi

Negli ultimi anni la rigidità accademica si è molto attenuata, soprattutto grazie alle discussioni che coinvolgono i processi di appropriazione dell'informazione, offrendo una maggior attenzione alla figura dell'utente non solo come ricettore passivo, ma come soggetto attivo di dialogo. In questo senso si è reso necessario l'ampliamento della nozione stessa di informazione, al di là dell'idea accademica di scienza, con l'inclusione di elementi che appartengono ai saperi popolari, multi-etnici e quotidiani. Si può, perciò, verificare che lo studio dei processi di mediazione ha ampliato le potenzialità informazionali verso spazi non-tradizionali quali lo stesso spazio urbano.

Nella misura in cui manifestazioni culturali come quelle presentate sono state spesso considerate illegittime o irrilevanti da un punto di vista istituzionale o dagli utenti potenziali, la riflessione sulla mediazione culturale che si può realizzare attraverso di esse è piuttosto incipiente. Le rappresentazioni sociali inerenti ai processi culturali esistono pienamente soltanto quando qualcuno le interpreta, completando il circuito della comunicazione, costruendo per sé una realtà basata su quest'appropriazione. Nell'ambito delle istituzioni, le attività di mediazione sono state

proposte come facilitatrici di questo processo. Le istituzioni, tuttavia, hanno preso assai poco in considerazione le competenze degli utenti, specialmente coloro che non appartengono in maniera legittima ai “produttori” di cultura. L’aumento della complessità sociale trasborda oltre ai muri delle università con la creazione di campi di saperi e di super-specializzazioni nei territori del quotidiano, che devono essere considerati per la comprensione di processi culturali artistici e/o patrimoniali come quelli menzionati nel testo. Howard Becker ci rende coscienti del fatto che alcuni processi culturali e alcune rappresentazioni della vita sociale esigono che i loro utenti realizzino una gran quantità di lavoro:

Quanti utenti hanno le conoscenze e le abilità necessarie per realizzare questo lavoro? Cosa succede se non possono o non vogliono realizzarlo? Come far sì che i produttori di rappresentazioni sociali si mettano in relazione con le abilità differenziali e la disposizione degli utenti per realizzare il lavoro che le loro narrative esigono? (Becker 2009, p. 62).

Sono forse racchiuse in ciò le questioni che reggono l’elaborazione delle politiche di mediazione culturale, artistica e patrimoniale che considerino attivamente il ruolo degli utenti.

Allo stesso tempo, si deve sottolineare che non si sceglie, qui, una prospettiva di “populismo culturale”, che accetta *per sé* manifestazioni estetiche popolari in maniera acritica. In questo senso vale la pena ricordare le riflessioni di George Yúdice (2006): la cultura è, oggi, una risorsa che produce e attrae investimenti, il cui uso e distribuzione — sia per lo sviluppo economico e turistico, sia per le industrie culturali o le nuove industrie che dipendono dalla proprietà intellettuale —, si rivela una fonte strategica per la struttura sociale. In questo modo, la cultura presuppone una sua gestione, che apre una prospettiva distinta dalle caratteristiche dell’alta cultura e della cultura quotidiane presenti nella riflessione della teoria sociale classica sul tema. Quando pensata in questa prospettiva, la cultura contiene ed esprime elementi importanti per l’agenda della società civile, ricercandone lo sviluppo economico, sociale e politico.

Il consolidamento di questo processo si osserva soprattutto tra gli anni ’60 e ’90, insieme all’apparizione del concetto di capitale culturale (in modo complementare all’idea di sviluppo economico), con la proliferazione delle diverse organizzazioni di produzione culturale, polverizzate in una diversità di progetti concorrenti, molte volte sottoposti a criteri di utilità per ottenere l’accesso agli investimenti sociali. Si costituisce, così, un’economia culturale composta da un insieme di azioni e produzioni culturali allineate alla crescita economica. D’altra parte, si osservano una

perdita della trascendentalità della cultura e una certa “delegittimazione” della libertà creativa che rompe con la logica degli attori e delle istituzioni culturali, in sintonia con una crescente e emergente attività urbana. Se, da una parte, questo ha dinamizzato le identità dei luoghi, dall'altra ha anche generato slittamenti verso riferimenti diversi: l'approssimazione della globalizzazione a culture differenti ha accelerato la messa in discussione delle norme.

Nell'orizzonte delle affermazioni molteplici evocate da prodotti e simboli, emerge un commercio di marchi con il sigillo della cittadinanza culturale, che legittima un modello di consumo: consumando identità che si affermano politicamente, il proprio atto di comprare diventa politico – o *può* diventarlo (Yúdice 2006; Canclini 1995 e 2005). Questa economia culturale, basata sull'esperienza dei consumatori e sostanzialmente aiutata dalla diffusione delle tecnologie dell'informazione e comunicazione, permetterebbe in certi casi agli attori locali di mettere in scena e disimpegnare le norme sociali, così come di esteriorizzare la loro critica alle stesse aprendo, allo stesso tempo, la possibilità di appropriarsi di questi processi culturali e alimentarli di contenuti locali. Ciò che può determinare la maggiore o minore autonomia degli attori locali nel processo, a nostro parere, è il grado d'accesso e di appropriazione delle informazioni culturali rilevanti che lo attraversano. In questo caso, le mediazioni culturali e informazionali possono svolgere un ruolo strategico.

Come ci propone Jameson (1996), basato sulle proposte di Kevin Lynch di un'estetica delle mappe cognitive, sarebbe possibile pensare ad una cultura politica e pedagogica capace di dotare i soggetti di un senso più complesso del loro posto nel sistema sociale, tenendo in conto questa dialettica delle rappresentazioni sociali e dei processi culturali, inventando forme radicalmente nuove che rendano loro giustizia.

L'autore

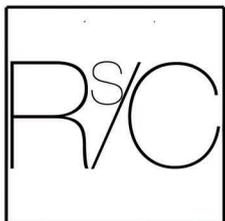
Dottore in Lettere Moderne (Università di Bologna), PhD. in Storia Sociale (Università di São Paulo), Docente del corso di Scienze dell'Informazione e della Documentazione, Facoltà di Filosofia, Scienze e Lettere dell'Università di São Paulo. Ha pubblicato vari articoli e capitoli di libro sul ruolo, la funzione e il trattamento della memoria nelle istituzioni ad essa preposte quali musei, biblioteche e archivi. Nel 2011 ha curato il libro *Ciência da informação e Documentação*, al quale ha collaborato anche con il capitolo “O Patrimônio Cultural: a cidade como documento”.

E-mail: giuliac@ffclrp.usp.br

Riferimenti bibliografici

Augé, M 1994, *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, Papirus, Campinas (SP).

- Becker, HS 1977, *Uma teoria da ação coletiva*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro.
- Becker, HS 2009, *Falando da Sociedade*, Jorge Zahar, Rio de Janeiro.
- Bourdieu, P 1982, 'O mercado de bens simbólicos', in *A economia das trocas simbólicas*, org. Sérgio Miceli, Perspectiva, São Paulo, pp. 99-181.
- Bourdieu, P 1996, *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, Companhia das Letras, São Paulo.
- Canclini, NG 1995, *Consumidores e Cidadãos: Conflitos Multiculturais da Globalização*, Ed. da UFRJ, Rio de Janeiro.
- Canclini, NG 1997, *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, EDUSP, São Paulo.
- Canclini, NG 2003, *A globalização imaginada*, Iluminuras, São Paulo.
- Canclini, NG 2005, *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*, Ed. da UFRJ, Rio de Janeiro.
- Certeau, M 1990, *L'invention du quotidien I: arts de faire*, Gallimard, Paris.
- Eco, U 1995, *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Milano, Bompiani.
- Hobsbawm, EJ & Ranger, T 1997, *A invenção das tradições*, Paz e Terra, Rio de Janeiro.
- Jameson, F 1996, *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, Ática, São Paulo.
- Laplantine, F & Nouss, A 2010, *Mestizajes: de Arcimboldo a Zombi*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Marteleto, RM 2001, 'Análise de redes sociais: aplicação nos estudos de transferência da informação', *Ciência da Informação*, 30, 1, pp. 71-81.
- Martin-Barbero, J 2008, *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*, Ed. da UFRJ Rio de Janeiro.
- Sarlo, B 2007, *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, Companhia das Letras, São Paulo.
- Williams, R 1992, *Cultura*, Paz e Terra, Rio de Janeiro.
- Yúdice, G 2006, *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*, Editora UFMG, Belo Horizonte.



Ricerche in corso

Questi due contributi sono il frutto delle ricerche che Irene Accorsini e Camilla Chiappini hanno condotto, a conclusione del loro corso di studi, per realizzare la tesi di Laurea specialistica in Storia dell'Arte Medioevale, Moderna e Contemporanea presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Parma

Dentro Fuori



Irene Accorsini

Realtà e immaginazione nelle fotografie di Franco Grignani



Abstract

Che cos'è una fotografia? L'opera di Franco Grignani (1908-1999) sembra concepita per testare i limiti e individuare le crepe, le ambiguità e le sovrapposizioni della categoria del "fotografico". Il ruolo della fotografia nella pratica dell'artista è fondamentale e generatore: in tutta la sua carriera Grignani ha condotto le ricerche sui meccanismi percettivi e sulla comunicazione nella vita "quotidiana" tenendo in grande considerazione il valore sociale dell'arte e pensando alla fotografia come lo strumento migliore per andare oltre i dati della realtà *ipso facto* percepibili. La lettura di una serie di opere e di scritti inediti ci rivela che l'autore "incubava" nella camera oscura immagini con lo scopo di sondare la realtà, di scavalcare gli stereotipi di un certo tipo di rappresentazioni le quali soffocano l'esperienza visiva dell'uomo moderno. Fotografie sperimentali che sollecitano l'intuito naturale e la percezione affinché l'uomo trasformi i dati reali in creatività. Si può quindi sostenere che la dimensione fotografica ebbe un'influenza talmente forte nel pensiero artistico di Franco Grignani che senza di essa gran parte della sua opera non esisterebbe.

What is a photograph? The work of Franco Grignani (1908-1999) seems conceived to test the limits and detect the cracks, ambiguities and overlaps in the category of "photographic" art. The role of photography in the practice of the artist is fundamental and generative. Throughout his career Grignani led the research on the mechanisms of perception and communication in the life "everyday" considering the social value of art and photography as a tool in exploring the data *ipso facto* perceived reality. The reading of a series of works and unpublished writings reveals to us that the author "incubated" images in the darkroom in order to probe reality and override the stereotypes of a certain type of images that stifle the visual experience of modern man. Experimental photographs that stimulate natural intuition and perception so that man transforms real data into creativity. It is therefore arguable that the photographic dimension had such a strong influence in the artistic thought of Franco Grignani that without it most of his work would not exist.



«Volevo che l'occhio altrui si educasse a vedere nel mondo intracerebrale degli impulsi la via sensibile adatta all'uomo moderno. Così l'arte entra nella vita come supporto ai problemi della cultura visiva, perché l'uomo non più imbottito di nozioni possa formulare giudizi, indicare scelte, godere di aspetti, avere più fantasia creativa, raddoppiando il valore della vita nell'"esaltazione dell'immaginario»
(Grignani 1986, p. 15)

In questo testo può trovare spazio solo una breve sintesi della lunga vicenda culturale di Franco Grignani, così complessa per temi e problemi indagati e pur così coerente nel ribadire talune convinzioni e posizioni metodologiche, scientifiche,

ideologiche. Alle inevitabili lacune si è voluto porre parziale rimedio proponendo una serie di immagini inedite che, insieme ad una selezione di lavori più noti, consentono di restituire, seppur per linee generali, il quadro della attività di Grignani fotografo, in questa veste egli fu protagonista di una intensa stagione, animata da un vivo dibattito culturale che ha portato alla denuncia di alcuni limiti “conoscitivi” dell’arte, che derivano da una percezione passiva da parte del fruitore, alla quale Grignani contrappone, invece, la possibilità di stimolare le capacità immaginative.

1. Le fonti culturali e l’esordio artistico di Franco Grignani

Le fotografie di Grignani “perdono i contorni”, esaminano la realtà, traducendola nelle sovrapposizioni di forme fluide, rigide o geometriche, e nel farlo s’interrogano su quanto il senso comune e la filosofia più profonda hanno già intuito: l’apparenza inganna. I risultati che egli raggiunge con le sue numerose sperimentazioni (oltre 15.000) sono spesso accompagnati da interessanti appunti che talvolta culminano in articolate teorie, tra le quali la più famosa è quella della subpercezione. Queste riflessioni, al pari delle ricerche sul campo, hanno lo scopo di rivelare l’ambiguità della conoscenza e, a tal fine, il mezzo fotografico si dimostra essere il più adatto, il più confacente alle istanze di rinnovamento, nell’arte e nella comunicazione visuale, in linea con il pensiero di Moholy-Nagy (Quintavalle 1979, p. 2454).

Grignani, infatti, condivide appieno la convinzione che attraverso la fotografia, e tutti i procedimenti a essa collegati, si possa vedere oltre ciò che l’occhio umano registra, correggendo la visione in base a categorie mentali, quali l’armonia formale, la nitidezza, la vicinanza, la chiusura delle forme. Fotografie, fotogrammi, negativo su positivo, distorsioni ottiche attenuate con lenti irregolari, prismatiche e astigmatiche, hanno contribuito alla creazione di quel complesso mondo della visione proposto dall’autore.

Ad inaugurare la lunga ricerca di Grignani sono gli studi che egli dedica al dinamismo e alla rappresentazione del movimento. Dal 1926 compie una serie di esperimenti nei quali le linee dinamiche e avvolgenti delle sue immagini sono avvicinati alle linee di forza futuriste, non esistendo più una sola superficie, ma mille superfici scorcianti, incastrate, letteralmente compenetranti. Decisive, in tal senso, sono state le ricerche di Depero, Léger e Boccioni, dalle quali Grignani assume i principi del dinamismo plastico e le importanti questioni relative alla visione a spirale e alla necessità di coinvolgere lo spettatore nell’opera.

Sarà decisivo il trasferimento di Grignani a Torino, dove vive nello studio di Pippo Oriani dal 1929 al 1934 e dove compie gli studi di architettura al Politecnico

(Polano 1999, p. 80), integrando all'idea del dinamismo una visione più strutturale dell'ambiente, oltre che meccanica e astratta, vicina a quella del grande amico Fillia (intervista a Gabriele Oriani in data 21/02/2011).

Conforme all'estetica aeropittorica è *Storia di un fiume* (collezione pavese, un tempo appartenuta a Rognoni insieme ad altre quattro tempere *Senza titolo*, Bossaglia, Zatti 1983, p. 121), studio che nasce da un collage di diverse riprese dello stesso luogo, organizzate secondo differenti piani cromatici e spaziali (Passarelli 2008, p. 259). Per questo, si può considerare una probabile identità tra il quadro e lo studio preparatorio *Paesaggio fotografico Po*, oggi disperso, a cui fa riferimento Grignani nella lettera a Rognoni del 1931, dove definisce «fotografico» proprio il fatto che la tempera emerge dalla sovrapposizione di varie immagini fotografiche, delle quali viene anche riportato il formato (Bossaglia Zatti 1983, p. 121).

Sempre a Torino, Grignani accoglie le riflessioni sullo 'spirito moderno' della fotografia pubblicate da Boggeri su "Luci ed Ombre", dedicato al II *Salon* del 1928 e per il concorso fotografico di "Natura" nel 1929. Pensieri talmente avanzati che possono essere considerati come il primo 'manifesto della nuova visione', che alla fotografia riconosce la natura di verità ottica, come già era avvenuto in seno al Bauhaus (Costantini, Zannier 1987, pp. 36-38, 111).

2. Grignani, fotografie tra arte e scienza: il senso della nuova ricerca

Parlando delle fotografie astratte che Grignani realizza negli anni Trenta è evidente l'analisi che l'autore compie sulle strutture interne, allo scopo di produrre immagini «volute, senza trucchi meccanici o chimici ma solo attraverso una ricerca di carattere ottico e compositivo che studia in precedenza la meta da raggiungere» (Dorfles 1958, pp. 46-50).

Da questo momento prende avvio la sua ricerca nel campo della percezione: partendo dalla psicologia della forma, all'epoca ancora quasi sconosciuta in Italia, Grignani giunge a rappresentazioni ideali e astratte (Quintavalle 1979, p. 2455), tramite le quali cerca di rendere l'elemento fotografato irriconoscibile e offrire nel modo migliore e con il più sagace artificio tecnico, quella *tranche de vie* che si può fissare nel ricordo con la fotografia (Dorfles 1958, p. 46).

L'astrattismo di Grignani è perciò uno sguardo profondo dentro la realtà: le immagini che vediamo sono riprese dal basso, da differenti angolazioni e punti di vista, così caricate di forti tensioni e visioni dall'alto, che sembrano ostacolare la fase dell'elaborazione mentale dell'immagine. L'autore descrive i suoi esperimenti di laboratorio usando un ricco vocabolario di termini da lui conati. Questo

atteggiamento, insieme ad un esercizio paziente e sistematico ed alla volontà di analizzare le forme offerte dal mondo reale - con una curiosità paragonabile solo ai collezionisti delle *Wunderkammern* del Cinque e Seicento – fa sì che l'autore porti la sua opera verso un'astrazione estrema, una riattivazione del sapere possibile soltanto attraverso una profonda riscoperta della vita.

Si possono individuare due caratteristiche sempre presenti nelle fotografie di Grignani, ovvero l'utilizzo quasi assoluto del bianco e del nero e il tema dell'ombra, che introduce elementi che saranno poi approfonditi nella sua analisi del significato del "doppio". Fin dalle sue prime fotografie egli non utilizza il bianco e il nero in modo casuale: l'esclusione dell'ausilio del colore ha una funzione plastica, utile all'autore per creare dei parallelismi e delle analogie strutturali, con lo scopo di «far muovere il nero nei confronti del bianco» (Montana 1975, pp. 11-21). L'ombra, invece, conseguenza diretta dell'oscillazione dello scatto fotografico, serve a ricordare che la fotografia opera una riduzione geometrica di ciò che viene rappresentato, portandolo dallo spazio alla superficie, dal volume al piano. Proiezione, riduzione, contrasto luce-buio: sono tutti elementi presenti nelle riprese di Grignani, scarti rispetto al vedere comune, "errori" che egli sfrutta come strumenti di conoscenza, necessari per mettere a nudo i principi fondamentali della fotografia e della visione (Chéroux 2009, pp. 66-69). Egli usa la foto-grafica, come una espressione artistica che diviene mezzo per accrescere e modificare i limiti della visione, per visualizzare e fissare elementi plastici e grafici che altrimenti andrebbero perduti o che, se colti solo nel momento della percezione, avrebbero una vita effimera. L'autore salva, così, questi frammenti di vita dall'oblio a cui sono destinati una volta conclusa la flagranza dell'esperienza e permette loro di arricchire la nostra riserva di immagini, grazie ad un nuovo «livello percettivo» (Dorfles 1958, p. 51). Riducendo a ombre, a segni, a schemi lievissimi i dati della realtà fisica, per esempio tramite il doppio procedimento del "mosso" e dello "sfuocato", Grignani fissa sulla carta linee estremamente labili, talvolta appena accennate, che tendono a esprimere un'eccezionale finezza e leggerezza senza perdere mai energia.

Un'altra considerazione che si può fare in merito alla ricerca di Grignani, consiste nel constatare come essa sia divisa in cicli precisi, attraverso i quali l'autore sembra comporre un personale diario mentale del suo lavoro, con atteggiamento "scientifico"; si tratta di un segnale preciso: non a caso l'immensa raccolta di esperimenti fotografici colpisce per essere sostanzialmente un lessico, dal quale l'autore ha saputo di volta in volta cogliere i termini necessari per costruire l'immagine appropriata (Pontiggia 1988, s.p.). Poiché la fotografia, per sua stessa natura, denuncia i limiti del nostro equilibrio razionale, l'artista-scienziato Grignani decide di esercitare un processo nei confronti della realtà percepita, cercando di

allenare i valori dell'individualità e dell'indipendenza con l'educazione visiva. «Una ginnastica del percettivo che eccita oltre il reale e propone nell'atto creativo un mondo ideale e costruttivo che migliora l'uomo nelle sue azioni» (Grignani 1986, p. 15), affinché sia possibile il prolungamento della percezione attuabile con il mezzo fotografico.

Nei primi fotogrammi sperimentali del 1927, e poi in fotografie come *Foglie di palma* (1938, Fondo Lanfranco Colombo, MU.FO.CO.) [fig.1], egli sembra anticipare le future ricerche dedicate alle *Vibrazioni* (1963-1966), linee insieme pettinate e taglienti, in cui luce ed ombra si intersecano (Pontiggia 1988, s.p.). Linee che culminano nelle ricerche sulle *Periodiche*, ovvero le «ricostruzioni sperimentali di immagini geometriche e parageometriche [...] mai statiche [che] si trasformano continuamente dinnanzi agli occhi dell'osservatore» (Montana 1974, s.p.) e creano spazi illusori.



Fig.1: *Foglie di palma* (1938, Fondo Lanfranco Colombo, MU.FO.CO.).

Dal 1937 Grignani aggiunge allo studio delle forme, alle visioni geometriche ed ai fotogrammi, l'indagine sulle volumetrie torte, con svariate prospettive e ricerche dinamiche che richiamano da vicino, nei risultati, le esperienze del fotodinamismo futurista. In fotografie come *Il saluto coordinato – Roma, monumento equestre a Marco Aurelio* (1939, Fondo Lanfranco Colombo, MU.FO.CO.) [fig. 2] o *Biancheria stesa ad asciugare* (1938, Fondo Lanfranco Colombo, MU.FO.CO.) [fig. 3], Grignani si sforza di studiare il movimento dei soggetti e le traiettorie delle composizioni, che sembrano divergere e assumere varie intensità in relazione ai fini espressivi.

Egli accentua le forme ellittiche e ondulate, osserva da vicino le tracce e le direzioni, forse con lo scopo di capire quale sia la reale visione del movimento che, al di sopra del decimo di secondo, l'uomo non è in grado di distinguere. A causa di questa naturale lentezza, perdiamo gli istanti del flusso dinamico e non riusciamo nemmeno a registrare ciò che percepiamo e immediatamente cancelliamo, ovvero la *subpercezione*, fortunato termine coniato da Grignani (Scimé 1980, s.p.).



Fig. 2-3: *Il saluto coordinato* – Roma, monumento equestre a Marco Aurelio (1939, Fondo Lanfranco Colombo, MU.FO.CO.); *Biancheria stesa ad asciugare* (1938, Fondo Lanfranco Colombo, MU.FO.CO.).

Il problema della visualizzazione del movimento contiene in sé due aspetti: il movimento che esiste ma non percepiamo e quello che percepiamo ma non vediamo (Scimé 1980, s.p.). Se, da un lato, la fotografia ha liberato l'arte da una staticità narrativa e didattica, dall'altro ha rivelato agli artisti nuove possibilità di registrazione della realtà. Utilizzando l'effetto mosso, molti fotografi hanno presentato immagini in cui si evidenziano delle tensioni e astrazioni della forma concreta. Sulla scorta di questi esempi, Grignani ha scelto di focalizzare la sua attenzione sugli elementi che compongono la "subpercezione", che è «il recupero contemporaneo dello spazio visivo totale...È un'analisi drammatica del recupero di un assurdo fisico di uno spazio passivo, zona sconosciuta che appare e scompare, immobile e veloce contemporaneamente» (Scimé 1980, s.p.).

Osserviamo le fotografie *Folla* (1954, Fondo Lanfranco Colombo, MU.FO.CO.) [fig. 4] e *Venezia - gondole al tramonto* (1933, Fondo Lanfranco Colombo, MU.FO.CO.) [fig. 5] nelle quali l'autore ricostruisce in modo dinamico le luci e le

ombre. In queste fotografie un semplice punto diventa una scia; un effetto paragonabile a quando fotografa paesaggi e macchie colorate. Per approfondire il principio della dinamica della percezione, egli fotografa, dal finestrino di un treno in movimento, immagini naturalmente mosse che creano «foto non belle, naturalmente brutte ma che mi davano il senso del tempo» (Turrone 1978, p. 1).



Fig. 4-5: *Folla* (1954, Fondo Lanfranco Colombo, MU.FO.CO.); *Venezia - gondole al tramonto* (1933, Fondo Lanfranco Colombo, MU.FO.CO.).

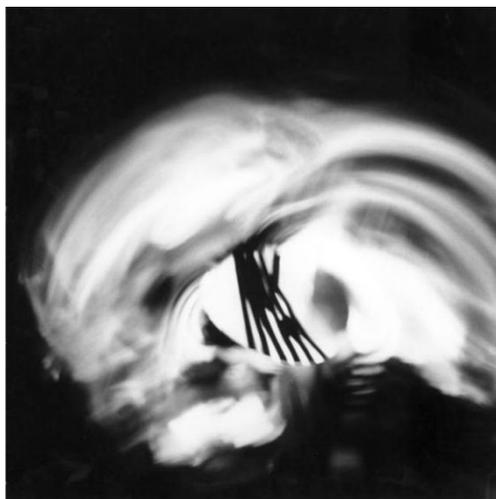


Fig. 6-7: *La fine del tunnel* (1949, CSAC – Centro Studi e Archivio della Comunicazione); *Vortice induttivo* (1949, CSAC – Centro Studi e Archivio della Comunicazione).

Vediamo anche *La fine del tunnel* (1949, CSAC – Centro Studi e Archivio della Comunicazione) [fig. 6] e *Vortice induttivo* (1949, CSAC – Centro Studi e Archivio della Comunicazione) [fig. 7] sono slittamenti ottici, filtraggi, vere e proprie sperimentazioni, così come la “fluidità sgocciolata delle forme” che si ha con il fenomeno della colata di un colore o di un “non-colore” (bianco o nero) su una superficie piana come, ad esempio, *Gocce di colore - fotomateria* (1954, Collezione privata Franco Grignani, proprietà dell’erede) [fig. 8].



Fig. 8: *Gocce di colore - fotomateria* (1954, Collezione privata Franco Grignani, proprietà dell’erede).

In *Fotogramma – composizione astratta* (1959, Fondo Lanfranco Colombo, MU.FO.CO.) [fig. 9] esplora invece la capacità di astrazione di un elemento liquido, così come avviene anche nell’inedita *La fuga dell’immagine* [fig. 10] (1932, Collezione privata Franco Grignani, proprietà dell’erede, nota personale corredata alla fotografia: «Shampoo sul vetro che dopo cinque minuti sarà sfatto e cancellato»), mentre in *Tralicci dell’alta tensione* (1938, Fondo Lanfranco Colombo, MU.FO.CO.) [fig. 11] e in *Siena - facciata del Duomo e campanile* (1952, Fondo Lanfranco Colombo, MU.FO.CO.) [fig. 12] le strutture architettoniche diventano il pretesto per un concerto armonioso di forme geometriche.

La micro e la macroscopia, le deformazioni della percezione date dallo spostamento rapido dell’osservatore, i difetti della vista, come la miopia, l’applicazione di elementi trasparenti che correggono la visione, deformandola al contempo, sono tutti elementi che diventano possibili sorgenti di immagini astratte,

offrendo la possibilità di un rimodellamento del visibile. Esse, comunque, appartengono al mondo del fenomeno, cioè a qualsiasi fatto o evento provocato o meno dall'uomo, come tale suscettibile di osservazione diretta o indiretta (Barilli 2005 s. p.).

Grignani si è spostato progressivamente dall'astrazione completa delle immagini alla loro collocazione nello spazio, con cui interagiscono e che aiuta a determinarle, grazie agli studi legati alla *gestaltpsychologie*.

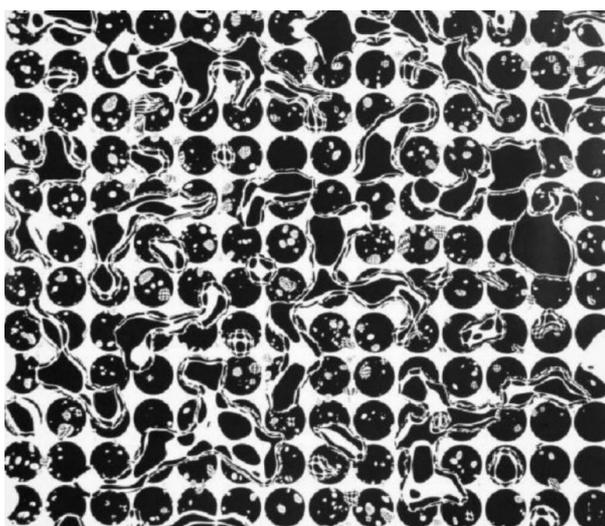


Fig. 9-10: *Fotogramma* – composizione astratta (1959, Fondo Lanfranco Colombo, MU.FO.CO.);
La fuga dell'immagine (1932, inedito, Collezione privata Franco Grignani, proprietà dell'erede).

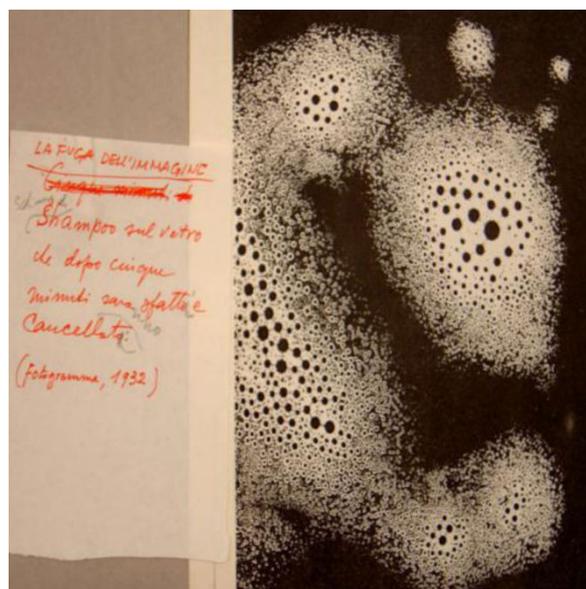




Fig. 11-12: *Tralicci dell'alta tensione* (1938, Fondo Lanfranco Colombo, MU.FO.CO.); *Siena - facciata del Duomo e campanile* (1952, Fondo Lanfranco Colombo, MU.FO.CO.).

In seno alla sua vasta produzione fotografica compare frequentemente anche l'icona del volto. Parlo di icona perché, soprattutto in *Fenomeno di bi-faccialità senza separazione* [fig. 13] (n.d., Collezione privata Franco Grignani, proprietà dell'erede), l'immagine del volto evoca forti riferimenti simbolici, come il fenomeno del doppio, o addirittura, potremmo ipotizzare, arriva a significare lo sdoppiamento della personalità, una personalità multipla, spesso evidente nelle sue ricerche dal 1938 (Pesoli 1996, p. 79). Una tecnica che lo affascina profondamente, coinvolgendolo in numerosi esperimenti, è quello della sovrastampa. Di questo tema coglie il carattere surreale tramite il quale è possibile cogliere più profondamente la realtà. Questo processo si lega alla consapevolezza di come l'arte possa essere intesa come una chiave di lettura dell'animo umano, come fonte dalla quale ogni individuo può attingere anche per comprendere qualcosa in più di sé; infatti, la presa di coscienza del proprio doppio passa attraverso la comprensione dell'"io" più profondo (Ferrari 2002, s.p.).

Fig. 13: *Fenomeno di bi-faccialità senza separazione* (n.d., Collezione privata Franco Grignani, proprietà dell'erede).



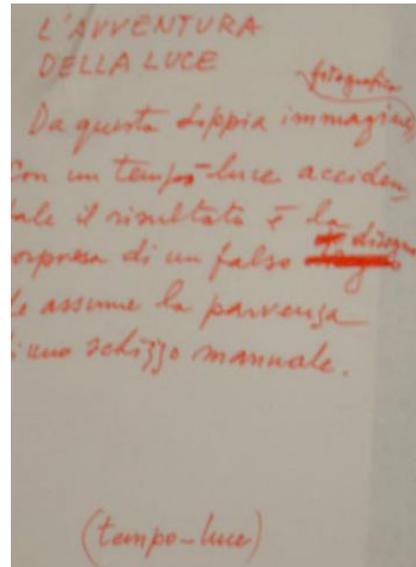


Fig. 14: *L'avventura della luce* (inedita, Collezione privata Franco Grignani, proprietà dell'erede, n.d.).

La dissociazione ottica, visibile per esempio nell'immagine inedita *L'avventura della luce* (Collezione privata Franco Grignani, proprietà dell'erede, n.d.) [fig. 14], è utilizzata molto spesso da Grignani nelle campagne pubblicitarie. La divisione produce una filiazione, la nascita di un'immagine da un'altra, provocando tensione, poiché in questo modo viene raddoppiata l'espressività della fotografia (Turrone 1978, p. 11). In altri ritratti, spesso immagini e negativi sui quali egli lavorava intervenendo più volte, i soggetti sono immersi in un'atmosfera che ricorda una realtà trascendente e meditativa e la visione viene caricata di interrogativi, come accade in *Volto di bambina* (1950, Collezione privata Franco Grignani, proprietà dell'erede).



Fig. 15: *Volto di bambina* (1950, Collezione privata Franco Grignani, proprietà dell'erede).

Sempre nell'ambito delle ricerche astratte di Grignani, vorremmo soffermare la nostra attenzione su *Slittamento di righe-ombra proiettate su un viso di donna* [fig. 16] (1955, CSAC – Centro Studi e Archivio della Comunicazione) immagine in cui le forme si confondono in un pulviscolo di segni, in labirinti percettivi o in piccole follie visive che ne divorano la superficie.



Fig. 16: *Slittamento di righe-ombra proiettate su un viso di donna* (1955, CSAC – Centro Studi e Archivio della Comunicazione).

Talvolta, si ha la sensazione che nei fotogrammi più astratti il mezzo acquisti una sorta di autonomia dall'autore, come se l'apparato tecnologico conquistasse libertà per esprimere il suo "inconscio", trasformando l'operazione fotografica in una sorta di automatismo psichico. Grignani, in queste immagini, più che cercare, trova. Egli intraprende una sorta di dialogo con la macchina, getta degli input, vuole provocare per poi 'stare a vedere' quello che succede. La nascita dell'immagine sembra avvenire secondo una successione ripetitiva, fino all'elaborazione del *loop*, un viaggio a 360° che compendosi si richiude in se stesso, nello stesso modo in cui sembrano muoversi e prendere vita alcuni suoi acrilici degli anni Sessanta e Settanta, come gli sviluppi delle *Periodiche*, dei *Rotoli volumetrici* e delle *Psicoplastiche*.

Grignani tenta di innestare dei meccanismi che generano immagini naturalmente incontrollate, così come è incontrollabile il *feedback* di una foto puntata e scattata verso una folla [fig. 4] in movimento, l'effetto che si ottiene con quella 'invasione di luce sulle ombre di base' che caratterizza la *Sperimentale di subpercezione* (1960, dattiloscritto inedito, Collezione privata Franco Grignani,

proprietà dell'erede), oppure quello che si ottiene roteando la luce durante la posa come in *Sperimentale di torsione* (1949, dattiloscritto inedito, Collezione privata Franco Grignani, proprietà dell'erede).

Il discorso fino ad ora proposto coinvolge profondamente l'inconscio, così come avviene ad esempio per la visualizzazione di macchie d'inchiostro su un foglio piegato: le forme sono simili e appartengono ad un registro del visibile acquatico, fluido e magmatico. Quella specie di "balletto informale", compiuto dalle figure nelle immagini di massa, richiama l'incontro con il caso, col non-definibile; esse instaurano un rapporto emozionale con lo spettatore, basato sulla percezione.

3. Esempi di foto-grafica: le radici e il successo

Oltre che per la grafica pubblicitaria, le fotografie astratte di Grignani sono diventate un riferimento per l'Op art o all'Arte cinetica degli anni Sessanta, di cui l'autore più che interprete si può definire il precursore ideale. Tra le più interessanti intuizioni di Grignani, c'è l'aver capito il cambiamento sociale del ruolo dell'artista (Vettese 2010, s.p.): per questo si interessa alla grafica pubblicitaria, che intende subito come un laboratorio in cui osservare e sviluppare i fenomeni ottici.

Guardando ai modelli d'oltralpe, come sappiamo dall'immensa raccolta di libri tutt'oggi conservati nella biblioteca personale dell'artista, Grignani ammette il suo debito soprattutto nei confronti di Xanti Schawinsky, il quale, ancor prima di trasferirsi a Milano, ha ben chiaro l'importante ruolo della fotografia e dell'ottica aberrante, per il fatto che propongono strade diverse rispetto alla visione ordinaria.

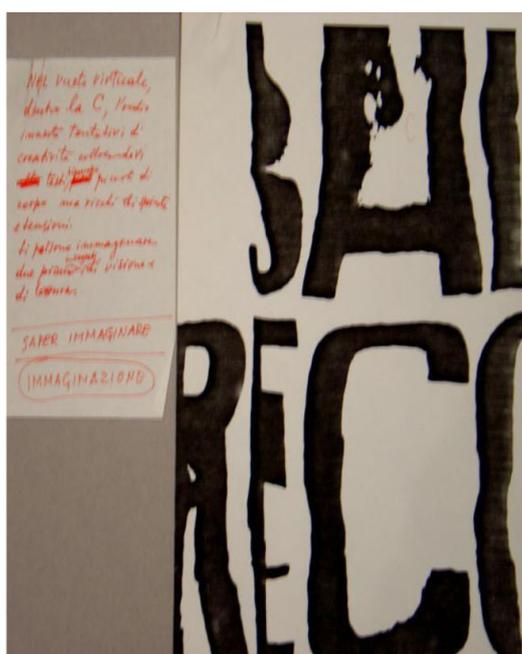


Fig. 17: *Senza titolo* (inedita, n.d., Collezione privata Franco Grignani, proprietà dell'erede).

Nella comunicazione pubblicitaria, Grignani utilizza molto spesso immagini fototipografiche, sottoponendole a distorsioni e a tensioni, con le quali «distrugge il suo ordine meccanico, per rivelare una nuova struttura stimolante e catturante. Le tensioni sono espresse nello spazio immaginativo e nella caduta violenta dei rapporti» (Turroni 1978, p. 16). Un esempio è la fotografia inedita *Senza titolo* (n.d., Collezione privata Franco Grignani, proprietà dell'erede) [fig. 17], dove in un appunto corredato si legge: «Nel vuoto virtuale, dentro la C, l'occhio innesta tentativi di creatività collocandovi testi tipografici piccoli di corpo ma ricchi di spinte e tensioni. Si possono immaginare due piani integrati di visioni e di lettura. SAPER IMMAGINARE. IMMAGINAZIONE» (Collezione privata Franco Grignani, proprietà dell'erede).



Fig. 18: *Feltrinelli*, copertina per opuscolo "Masonite", 1942 (proprietà Collezione Monguzzi).

Nella maggior parte dei casi Grignani dispone il prodotto da reclamizzare in primo piano e realizza gli ingrandimenti scegliendo dei particolari strategici rispetto all'informazione, creando poi alle loro spalle alcuni scenari ricchi di fotografie con più o meno accentuati movimenti curvilinei, fotogrammi, disegni tecnici e segni grafici, retinature e testi; tutti questi elementi sono presenti nella copertina dell'opuscolo *Masonite* realizzato nel 1942 (Monguzzi 1981, p. 55) [fig. 18] da Grignani per Feltrinelli (attribuzione inedita successiva all'intervista svolta in data 18/02/2011 a Bruno Monguzzi, precedentemente attribuito ad Albe Steinert).

4. Conclusione: la bellezza della provocazione nella fotografia di Franco Grignani

È dunque il confine della percezione quello su cui Grignani riflette e, attraverso lo strumento fotografico, si impegna per farlo diventare il punto esatto di contatto e di scambio fra realtà e immaginazione.

Il senso della lunga ricerca di Grignani è in realtà un ragionamento sulla vita, perché la vita non è fatta di immagini realistiche perfette: ad esempio, ogni volta che un miope si toglie gli occhiali, il suo sguardo restituisce un mondo di colori e di forme totalmente diverso, così come avviene se guardiamo una città di notte o da dentro un'automobile con i finestrini bagnati: sempre si vedono immagini deformate. Se chiudiamo gli occhi e li premiamo con le mani si vedono magmi di colori e di forme in movimento. E poi ci sono il sogno e la memoria che creano immagini non realistiche. «E poi c'è il destino, la vita di ciascuno di noi è governata da una serie di incontri assolutamente casuali: è possibile visualizzare l'incontro di due sguardi, i sentimenti di una persona, l'amore, la paura, ciò che sta dentro di noi?» (Pesoli 1996, p. 79).

Parliamo di visualizzazione non di rappresentazione, perché la parte più difficile del lavoro di un ricercatore estetico è far sì che chi osserva provi intimamente un trasporto di sensazioni e che queste non gli vengano semplicemente descritte e, di conseguenza, gli scivolino addosso.

Lo scopo di una fotografia non è quello di produrre una nuova illusione della realtà ma di evocare, di mettere in contatto chi osserva con un 'mondo altro', che nasce dall'immaginazione e che bisogna conoscere per 'potenziare la propria realtà individuale'. La grandezza di Grignani sta dunque nell'aver offerto con la fotografia una via di uscita dagli abituali schemi di lettura del mondo, la possibilità di liberare la percezione dalla realtà, perché l'immaginazione è «un'immensa costruzione di visioni ad incastro, dentro e fuori» (Grignani 1986, p. 18). Con le sue fotografie Grignani ha cercato di offrire delle "mappe" per stimolare l'immaginazione: vie che dobbiamo

percorrere, scegliendo una direzione, una velocità e un tempo per poi iniziare a viaggiare.

Un ringraziamento particolare va alla figlia di Franco Grignani, Daniela, per la gentilezza e la disponibilità che costantemente mi riserva. Un grazie speciale anche al prof. Leonardo Passarelli, dell'Università della Calabria: con il suo aiuto ho potuto scoprire e approfondire molti aspetti dell'autore ancora sconosciuti.

L'autore

Irene Accorsini (23 maggio 1985) si è laureata nell'anno accademico 2007-2008 in D.A.M.S - Storia dell'Arte medievale moderna e contemporanea all'Università di Bologna, con una tesi dal titolo *Arte e anatomia alla fine del Cinquecento: la Pietà di Annibale Carracci*, relatrice prof.ssa Vera Fortunati Pietrantonio. Ha poi conseguito la laurea specialistica in Storia dell'Arte medievale moderna e contemporanea all'Università degli Studi di Parma nell'anno accademico 2010-2011, con una tesi dal titolo *La fotografia di Franco Grignani*, relatrice prof.ssa Cristina Casero.

Iscritta all'albo dei giornalisti dell'Emilia-Romagna, è stata responsabile settore cultura e spettacoli nella redazione di un quotidiano locale, per il quale ha pubblicato articoli legati ad eventi artistici, espositivi, teatrali e musicali locali, oltre ad articoli legati a ricerche artistiche e di interesse personale.

e-mail: accorsiniirene@hotmail.it

Riferimenti bibliografici

Barilli, R 2005, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano.

Bossaglia, R & Zatti S 1983, *Futurismo pavese*, catalogo della mostra, Ticinum, Pavia.

Chéroux, C 2009, *L'errore fotografico: una breve storia*, Einaudi, Torino.

Colombo, C 2000, 'Grignani, Cinquant'anni di visioni', *Abitare*, a. 39, n. 398, settembre, p. 164.

Costantini, P & Zannier, I (ed.) 1987, *Luci e ombre: gli annuari della fotografia artistica italiana: 1923-1934*, Fratelli Alinari Editore, Firenze.

Dorfles, G 1958, 'Esperimenti di fotografia astratta', *Popular Photography Italiana*, pp. 46-50.

Ferrari, S 2002, *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia*, Laterza, Bari.

Grignani, F 1986, *Segno, struttura, spazio*, catalogo della mostra, Immagini Koh-I-Noor, circolo culturale, Milano.

Montana, G 1974, *Arte come sperimentazione e metodo: antologia di Franco Grignani*, catalogo della mostra, Galleria Marconi IV, Roma, s.i.p., Roma.

Montana, G 1975, *Franco Grignani, una metodologia della visione*, catalogo della mostra, Rotonda della Besana, Milano, s.e., Milano.

Monguzzi, B 1981, *Lo studio Boggeri 1933-1981*, Electa, Milano.

Passarelli, L 2008, *Franco Grignani futurista (1927-1934), Il presente si fa storia. Scritti in onore di Luciano Caramel*, V&P Litografia Solari, Peschiera Borromeo.

Pesoli, F 1996, 'Tutte le immagini sono astratte', in eds. S. Lisch, *Un anno italiano in video: selezione della produzione indipendente*, catalogo della mostra, A&M Bookstore, Milano, p.79.

Polano, S 1999, 'Cupi bits: Franco Grignani (1908-1999)', *Casabella*, a. LXII, n. 6678, p. 80.

Pontiggia, E 1988, *La realtà ambigua. Franco Grignani: documentaria 1928-1988*, catalogo della mostra, Gallerie d'arte, Arte struttura, dicembre-gennaio 1988-1989, Milano, s.i.p., Milano.

Quintavalle, A C 1979, 'Subpercezioni 1949-1952 di Franco Grignani', in *Enciclopedia pratica per fotografare*, Fabbri, Milano, pp 2454-2459.

Scimé, G 1980, 'Il movimento', *Il diaframma fotografia italiana*, n. 252.

Turroni, G 1978, 'Franco Grignani. Il segno come matrice, il fenomeno come variabilità analitica', in *La fotografia italiana* supplemento a *Diaframma*, n. 235, pp. 1-22.

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

Documenti d'archivio citati conservati presso:

Collezione privata Franco Grignani, proprietà dell'erede Daniela Grignani, Milano.

CSAC – Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma.

Fondazione Mu.Fo.Co. – Museo della Fotografia Contemporanea, Provincia di Milano e Comune di Cinisello Balsamo.



Camilla Chiappini

Antonio Boggeri. Considerazioni su un protagonista della grafica italiana



Abstract

Antonio Boggeri è spesso ricordato nella storia della grafica solo come titolare dello Studio Boggeri. In realtà è una delle figure più importanti nel panorama della grafica pubblicitaria italiana e non tanto per i lavori da lui materialmente realizzati in questo campo, quanto per la sua centralità all'interno dello studio da lui creato: ne fu infatti l'elemento unificante in mezzo ad artisti di diversa personalità e sensibilità.

Questo articolo non ha la pretesa di spiegare in maniera esaustiva l'importanza della sua figura ma vuole rappresentare il punto di partenza di una ricerca che riconsideri Antonio Boggeri a tutto tondo. Non solo, quindi, per il suo ruolo centrale all'interno dello Studio, ma anche per il suo importante contributo come teorico e come fotografo, sopperendo, in parte, alla mancanza di testi che analizzino compiutamente la sua figura.

Antonio Boggeri is often remembered in the history of graphics only as the Studio Boggeri's holder. Indeed he is one of the most important figures of Italian advertising graphics and this not for the works he materially made in this field but for his centrality in the Studio he created: in fact he was the unifying element in it among artists of different personality and sensibility.

This article does not pretend to explain in a comprehensive manner his importance but it wants to represent a starting point in a research that reconsiders all round Boggeri. Not only, therefore, for his central role in the Studio, but even for his important contribution as a writer and as a photographer, compensating, in part, the lack of works that fully analyze his figure.



«[...] ha fatto da manager e da catalizzatore, ha ispirato, ha sollecitato [...] I suoi pupilli hanno gusti e inclinazioni diverse, hanno diversa coltura e sensibilità, sono pesi piuma e pesi massimi, Boggeri, a volta a volta, ne ha capito il genio e ne ha sviluppato le capacità personali. [...] La coerenza del lavoro di Boggeri, della sua regia, sta appunto nell'aver sempre consentito al gusto delle forme d'avanguardia, nell'aver salvato con una forte educazione intellettuale la sua eleganza. Non è facile, nella carenza di coltura di cui danno prova tutti i giorni e a tutte le latitudini i grandi magnati del Vantaggio, difendere una certa finezza, una certa pulizia, un certo stile» (Sinisgalli 1952, p. 67).

Di Antonio Boggeri non sono state pubblicate biografie esaustive: questo è stato il punto di partenza del mio lavoro, il motivo per cui mi sono accinta a svolgere una ricerca attorno alla sua figura che mi ha portato ad alcune scoperte molto interessanti ma che certamente non può ancora dirsi conclusa. La scarsità di approfondimenti su

di lui ha fatto sì che un momento essenziale per il mio lavoro sia stato un incontro con la figlia ed il genero, nonché ultimo collaboratore di Boggeri, Anna Boggeri e Bruno Monguzzi. In occasione di questa conversazione sono emersi dati interessanti che mai in precedenza erano stati presi in considerazione, soprattutto riguardanti la sua formazione e i suoi rapporti con le personalità che incrociarono le proprie vicende con quelle dello Studio.

Un breve inquadramento della sua vicenda biografica, infatti, mi ha consentito di contestualizzare la figura di Antonio Boggeri nel periodo in cui egli opera e comprendere così appieno la portata dell'idea che egli porta avanti grazie al suo studio di grafica. Boggeri non nasce a Milano, ma di questa città diventa già da giovanissimo figlio adottivo, quando, nel 1918, dopo pochi mesi passati a Torino (militare alla Scuola Allievi Ufficiali), si trasferisce nella città lombarda per studiare violino al Conservatorio.

Qui, nel 1924, Boggeri verrà assunto dalla Alfieri & Lacroix (a Torino Boggeri aveva conosciuto Giuseppe Crespi, colui che rilevò l'Alfieri & Lacroix), che all'epoca era «il maggior stabilimento tipografico italiano»; al suo interno «esistevano tutte le fasi fondamentali del processo della stampa, incisione, clichès, tipografia, litografia» (Origoni 1980, p. 54). Lavorare in un'azienda dall'importanza riconosciuta e che aveva fatto della qualità dei suoi lavori il proprio biglietto da visita fa comprendere a Boggeri l'importanza della tecnica in un campo come quello della grafica, in cui niente poteva essere lasciato all'improvvisazione. È importante, però, rilevare che all'interno dell'Alfieri & Lacroix egli non si occupa di nessun procedimento produttivo. Non viene assunto come tecnico, ma in questa ditta osserva e impara a riconoscere i procedimenti tipo e litografici e, soprattutto, a gestire lo stampato nel suo iter completo, dalla progettazione al prodotto finito; modalità di lavoro che egli farà propria quando deciderà di aprire uno studio di progettazione e produzione grafica. All'Alfieri & Lacroix Boggeri non solo scopre i segreti del mestiere del grafico ma, nella direzione dello stabilimento, comincia a mettere a frutto quelle innate capacità manageriali che svilupperà pienamente con la creazione e direzione artistica dello Studio Boggeri.

Questa esperienza è stata certamente formativa per Boggeri e costituì un punto di partenza molto significativo per la sua carriera. Senza dubbio, però, non si deve trascurare l'importanza che per lui ha avuto vivere appieno l'ambiente culturale milanese, che in quegli anni si apriva agli stimoli provenienti dall'Europa.

Nel 1930 aveva aperto i battenti, di fronte a Brera, la Galleria del Milione; nel 1933 inizia le sue pubblicazioni "Campo Grafico": Milano è in grande fermento e prendono vita esperimenti diversi, tutti però caratterizzati dalla novità del linguaggio e dal fatto di avere lo sguardo rivolto alle esperienze d'avanguardia.

Seguendo quello che stava avvenendo in quegli anni all'estero e creando, quindi, una situazione assolutamente nuova nel panorama nazionale, Boggeri apre uno "studio" di grafica pubblicitaria e inventa per sé un mestiere, quello dell'art director, una professione all'epoca sconosciuta in Italia: egli chiama a lavorare per sé quei grafici che affiancano ad un'indiscussa capacità, a un talento innato e a una spiccata sensibilità, una formazione tecnica specifica acquisita sul campo; coloro che hanno, quindi, quella maestria tecnica che lui non pretende mai di avere, "accontentandosi" della direzione dei lavori, di fare la regia e il coordinamento di personalità anche molto diverse tra loro.

È lui il perno attorno a cui muove interamente lo Studio: sono le sue idee il motivo per cui, nonostante le molte mani di cui si serve, rimane sempre visibile nei lavori a firma "Studio Boggeri", una compagine tenuta insieme dalla comunione di intenti e da una medesima idea di quello che significava fare grafica moderna. Boggeri capisce che la via dell'innovazione (al contrario di quanto stava facendo quel Raffaello Bertieri che dirigeva la rivista "Risorgimento Grafico" ed era gran studioso di caratteri antichi nonché amante della tipografia italiana del Rinascimento) e della modernità sta nell'abolizione della composizione simmetrica, rigidamente equilibrata, e nell'eliminazione del decorativismo, degli ornamenti. La grafica moderna deve essere impostata sulla libertà di trovare ogni volta un proprio equilibrio, con la maggiore libertà possibile nell'uso dei caratteri nonché nel rapporto tra testo e immagine. Guardando con attenzione alla grafica costruttivista e della Bauhaus, egli ha la fondamentale intuizione che lo spazio tipografico deve essere concepito partendo dall'assunto che i caratteri hanno, essi stessi, un'importanza figurativa al pari delle immagini e che anche gli spazi bianchi non rappresentano più solamente uno sfondo per le scritte e le immagini ma sono anch'essi parte integrante dello spazio costruito dal grafico. Inoltre, data l'importanza che nel suo lavoro assunse la fotografia, egli fu un pioniere assoluto nell'uso dell'immagine fotografica in pubblicità, anche nelle forme del fotomontaggio e del fotocollage.

Le basi su cui egli decide di fondare la sua attività gli vengono dalla conoscenza di quanto stava accadendo al di fuori dei confini italiani, in special modo in Germania, con la scuola della Bauhaus, e in Svizzera, con una scuola tipografica di formazione concretista. La Svizzera, in special modo, costituirà il "serbatoio" preferito di Boggeri: molti dei suoi grafici sono di origine svizzera o hanno lavorato nella nazione elvetica, e questo non solo per un'indiscutibile vicinanza geografica che facilitava i rapporti con Milano, ma anche per una sicura vicinanza di intenti tra l'idea che Boggeri aveva della modernità e la grafica che allora si andava facendo in Svizzera dove non mancavano grandi scuole di tecnica in questo campo.

Dalla Svizzera provengono i più importanti autori che entrano a far parte dello Studio: da Schawinsky, il primo grazie a cui il nome di Boggeri diventa famoso, a Max Huber, fino a Bruno Monguzzi, l'ultimo collaboratore di Boggeri prima della chiusura definitiva dello Studio.

Caratteristica distintiva del modo in cui Boggeri dirige il suo studio è il rapporto personale che egli intreccia con ognuno dei suoi collaboratori, a partire, innanzitutto, dal fatto che è lui personalmente, sempre, a scegliere i propri dipendenti, valutando in prima persona i lavori di grafici spesso giovanissimi e ancor più spesso sconosciuti.

Emblematico il modo in cui egli cerca un contatto con il giovane Huber, raccomandatogli da Alfred Williman, il campione della grafica tedesca dell'epoca, e dal fotografo Finsler: lo rincorre per anni, fino a che il giovanissimo grafico, dopo aver terminato il servizio militare, riesce a scendere in Italia e ad incontrare Antonio Boggeri. Al loro primo incontro Huber mostra a Boggeri un biglietto da visita da lui creato in cui la scritta, tutta in minuscolo, riporta il suo nome. Questo biglietto, che a prima vista sembra uno stampato tipografico, ad uno sguardo più attento si rivela essere realizzato interamente a mano e mostra la perfetta conoscenza che Huber ha dei caratteri tipografici (la scritta era una perfetta riproduzione di un Bodoni corpo 8) e della tecnica grafica: Boggeri ne rimane completamente affascinato, comprendendo il talento e la non comune capacità manuale del giovane.

Non mi voglio soffermare molto su questo episodio della vita di Boggeri, che è stato uno di quelli maggiormente raccontati: mi serve solo per rimarcare con quanta attenzione egli sceglieva i propri collaboratori, attento ai talenti innati ma anche alle non comuni capacità tecniche che specialmente gli allievi delle scuole tedesche e svizzere dimostravano.

Con essi instaurava uno stretto rapporto, che non si interrompeva nemmeno al termine delle collaborazioni. Emblematico il rapporto con Albe Steiner, rapporto che continuerà fino alla prematura scomparsa di quest'ultimo, occasione in cui Boggeri potrà scrivere «mi chiamava Zio Antonio» (Ricordo di Albe Steiner, 1974, p. 226). Questo stretto rapporto di amicizia si sviluppa spontaneamente avendo essi gli stessi punti di riferimento per la grafica e la fotografia d'avanguardia, praticata da entrambi.

Essi riconoscono l'uno nell'altro la medesima comunione d'intenti, la medesima aspirazione alla modernità, lo stesso sguardo rivolto all'Europa: «[...] certo una parentela doveva esistere nell'affinità dei gusti e nell'attrazione che in entrambi esercitavano gli esempi e la prove avidamente cercate di una grafica straniera particolare, che da noi pochissimi avevano scoperto, e la volontà di appropriarcene il linguaggio» (Ricordo di Albe Steiner, 1974, p. 226).

I lavori che documentano la loro collaborazione sono pochi e non tutti datati: certo, la ricerca da me effettuata nell'Archivio Steiner, donato dalla famiglia al Dipartimento di Progettazione dell'Architettura del Politecnico di Milano, ha portato alla luce elementi di una corrispondenza tra i due, mai pubblicati prima d'ora, che documentano appunto uno stretto rapporto personale. Le lettere inoltre ci dicono, grazie alla loro datazione, che le occasioni di collaborazione tra i due si prolungarono ben di più di quanto i lavori conservati datati con certezza ci dicano (la più recente è datata 1952). Sempre all'interno dell'Archivio Steiner ho ritrovato alcuni pieghevoli che testimoniano con certezza il lavoro di Albe Steiner per lo Studio Boggeri, sinora inediti: questi lavori sono emblematici dell'uso moderno del mezzo fotografico sperimentato nel corso degli anni da Steiner che stava sviluppando un'idea di fotografia che lo avvicina a quanto negli stessi anni andava sperimentando lo stesso Boggeri, i cui esperimenti fotografici verranno utilizzati spesso per immagini pubblicitarie firmate dallo Studio, come nel caso della più "famosa", *L'Uovo di Colombo*.

I pieghevoli appena citati di Steiner furono realizzati per la casa farmaceutica Glaxo, una delle ditte che maggiormente si avvale, nel corso degli anni, della consulenza pubblicitaria di Antonio Boggeri e del suo Studio. Un'altra azienda che molto spesso utilizzò i loro lavori fu il Cappellificio Cervo, di Sagliano Micca: lo cito in questo mio lavoro perché durante il mio studio ho avuto il privilegio di poter effettuare una ricerca di prima mano nel loro archivio storico, ricerca che mi ha dato modo di trovare alcuni lavori a firma "Studio Boggeri" mai prima d'ora pubblicati. Questi lavori, anonimi, hanno il pregio di illustrare aspetti nuovi della storia di questo Studio e di mostrare quanto ancora si potrebbe cercare e quanto ancora ci sarebbe da dire sul contributo di Antonio Boggeri alla storia della grafica pubblicitaria.

Ho finora parlato dell'aspetto più conosciuto della vicenda di Antonio Boggeri, ossia del suo lavoro come direttore artistico dello Studio, ma un altro aspetto emerge da una approfondita ricerca sulla sua figura: il suo lavoro come fotografo.

In realtà egli non fu mai un fotografo professionista, ma imparò ad usare questo mezzo con passione e, prendendo spunto dalla fotografia artistica d'avanguardia, produsse immagini che ancora oggi ci stupiscono per l'immediatezza e la modernità.

Le sue fotografie possono essere raggruppate in due grandi categorie: nella prima sono comprese le fotografie in cui egli assume i dati fisici che si presentano alla sua visione immediatamente e direttamente, senza costruzione né mediazione, nell'altra le immagini in cui interviene la sua creazione personale, come gli *still life* che egli riutilizza poi come immagini pubblicitarie. È comunque vero, come sostiene Pica, che questi due aspetti rimangono sempre tra loro complementari. Nelle prime, infatti, l'invenzione è comunque alla base della ripresa ed è presente nel giusto punto

di vista, nell'istante scelto per lo scatto, nelle seconde rimane sempre il legame con la realtà, in quanto Boggeri parte sempre dai dati del reale: «[...] è debito notare subito come le due direttrici siano vicendevolmente legate a chiasma: nel primo caso l'invenzione è proprio alla radice della ripresa e ne costituisce la più essenziale ragione, nell'altro caso i dati della realtà, gli elementi fenomenici, sono pur sempre presenti» (Pica 1980, p. 2).

Spesso nelle sue immagini si riconosce un ardito gioco prospettico che da vita a tagli particolari, dall'alto in basso e viceversa, oppure una parte del soggetto viene esclusa dall'immagine grazie ad un punto di vista che la taglia fuori dall'inquadratura fotografica: questi punti di vista inconsueti derivano dalle ricerche costruttiviste e dalle fotografie Bauhaus e grazie ad essi le immagini di Boggeri risultano forti e di impatto, anche quando il soggetto è quotidiano.

Boggeri, nonostante sia un fotografo amatoriale, non è però un praticante improvvisato: è invece un tecnico capace anche di arditezze, come quando si cimenta con le doppie stampe o le solarizzazioni. Nel primo caso l'immagine è prodotta dalla stampa di un positivo, a sua volta prodotto dalla stampa di un negativo. Il risultato, che possiamo vedere nella fotografia intitolata "Cravatta", è molto particolare: in questo caso la bellezza dell'immagine sta nella fantasia della cravatta stessa, che essendo a quadretti bianchi e neri fa sì che il gioco di chiaro e scuro rimanga pressoché invariato e che sia praticamente impossibile distinguere il positivo dal negativo.

La solarizzazione, invece, «costituisce un gesto tecnico-espressivo finale che innalza il livello di astrazione dell'immagine e la colloca in una sfera di autonomia visiva» (Valtorta 1998, p. 51): il soggetto viene portato al di fuori della propria quotidianità e si mostra all'osservatore in un modo tutto nuovo che lo arricchisce di valore.

Proprio parlando di fotografia emerge un terzo aspetto della figura di Boggeri, ossia quello di teorico: egli scrive, infatti, su diverse riviste e nella maggior parte dei suoi scritti egli parla proprio di tecnica ed estetica fotografica o dell'utilizzo della fotografia in pubblicità. Il suo approccio alla fotografia, che non si definisce in base alla professionalità del suo operare ma in base alla ricerca che egli compie, gli consente di elevarsi a teorico del mezzo. Uno dei suoi primi interventi viene pubblicato dalla rivista "Natura: rivista mensile illustrata", fondata nel 1928 da Luigi Poli e Manlio Morgagni. Questa rivista veniva stampata nello stabilimento Alfieri & Lacroix ed è così che Boggeri la conosce ed arriva a collaborare con Poli. Nell'articolo in questione, pubblicato nel settembre 1929 col titolo *La fotografia dei dilettanti*, Boggeri pone l'accento sugli aspetti che differenziano la fotografia praticata dai professionisti da quella praticata amatorialmente.

Interessante il concetto di modernità dell'immagine fotografica che egli vuole far passare attraverso il suo scritto, affermando che «la più moderna e autentica espressione della fotografia si identifica con il suo assioma originario: rappresentare nelle mille forme note e ignote il vero» (Boggeri 1929, p. 57). Questo comporta un allontanamento da una fotografia cosiddetta 'artistica', quella che sentendosi in continua competizione con l'arte pittorica tentava la ricostruzione di immagini somiglianti a quadri da cavalletto, per avvicinarsi, invece, ad una fotografia che sappia mostrare la realtà grazie alla capacità del mezzo fotografico di cogliere particolari che l'occhio umano non riesce a raggiungere.

In questo modo di concepire la fotografia è chiara un'influenza di Moholy Nagy, che proprio a questo proposito aveva scritto: «L'apparecchio fotografico ci ha fornito possibilità sorprendenti, la cui valorizzazione è appena iniziata. Già l'attuale obiettivo, nell'ampliamento del campo visivo, non è più vincolato ai limiti angusti del nostro occhio; nessun mezzo manuale (matita, pennello, ecc.) è in grado di fissare squarci del mondo visti in quel modo; così pure risulta impossibile fissare il movimento nella sua essenza con i mezzi manuali di raffigurazione. Anche le possibilità di distorsione dell'obiettivo – veduta dal basso, dall'alto, di scorcio – non sono assolutamente da valutare solo in modo negativo, ma forniscono invece una visione ottica senza pregiudizi, cosa che i nostri occhi, vincolati a leggi associative, non riescono a fare» (Moholy – Nagy 1987, p. 5).

Il tutto ripreso in maniera diretta, come nella fotografia della scuola di Stieglitz: la fotografia non ha più altra velleità che quella di ergersi a rappresentante privilegiata della realtà, senza una ricostruzione artificiosa della stessa. L'interesse dell'immagine fotografica non dovrà più derivare dalla particolarità del soggetto ma dalla capacità del fotografo di rendere anche il soggetto più banale «affascinante, inatteso, bello. Apparirà chiaro che l'autore ha saputo innalzare ad un grado d'interesse non comune un quadro visivo mediocre, o con giuochi di chiaro scuro eccezionali, o sorprendendone un atteggiamento tanto raro da presentarlo come una scoperta» (Boggeri 1929, p. 57), grazie anche alla capacità del mezzo fotografico di trasfigurare il soggetto rendendolo "nuovo". Tutto lo sforzo del fotografo, per Boggeri, deve mirare a mostrare quanto un comune oggetto o aspetto della vita di tutti i giorni, che in precedenza avevamo ignorato, possa invece essere fotogenico anche se rappresentato «nel suo nudo valore essenziale» (Boggeri 1929, p.57). Boggeri, forte delle idee della *Neue Sachlichkeit*, crede che proprio in questa essenzialità stia il punto di forza grazie al quale la fotografia amatoriale potrà discostarsi da quella professionale: la costruzione pura in opposizione alle immagini ridondanti della fotografia artistica.

Boggeri continuerà anche in seguito a porsi come teorico della fotografia moderna (suo il commento all'annuario della fotografia artistica italiana di "Luci ed Ombre" del 1929) ma anche a scrivere pezzi importanti sull'utilizzo della fotografia in pubblicità, uno degli aspetti di maggior novità dei lavori dello Studio Boggeri, come in *La fotografia nella pubblicità* del 1937, in cui egli chiarisce quali siano i propri punti di riferimento per quanto riguarda sia la fotografia sia la grafica, Moholy-Nagy e Man Ray, sopra tutti, e in cui afferma che la pubblicità rappresenta per l'arte fotografica una sorta di 'palestra' in cui il fotografo può sperimentare certe arditezze che non gli sono permesse nell' "arte pura": «[...] la pubblicità vogliamo considerarla, infatti, una palestra di esercitazione e di collaudo di particolari modi, sempre più audaci, dell'arte pura. Nel caso della fotografia, sono state le creazioni astratte dei tedeschi Moholy-Nagy, Ernst, Burchartz, Mesens, dell'americano Man Ray apparse sino dal 1925, a tentarla al punto d'appropriasene d'autorità le formule» (Boggeri 1937, s.p.).

Faccio un ultimo cenno ad un altro articolo di Boggeri, *Appunti sul marchio*, del 1969, in cui egli parla dei requisiti che un buon marchio deve avere: è necessario che un marchio racchiuda in sé «requisiti [...] di immediata identificazione, assenza di confusione, alto indice di ricordabilità e durata nel tempo [...] Dicendo che un marchio deve essere moderno ma non di moda, astratto ma non ermetico, formalmente ineccepibile, soprattutto inventato e dunque inedito, si vuole porre nella giusta misura e difficoltà di un compito che per il fatto di esaurirsi e concentrarsi tutto in un disegno a bianco e nero, che nulla perda di percettibilità nelle molteplici applicazioni, conduce a una severa limitazione dell'area delle ricerche [...] il marchio assolve un compito fondamentale della comunicazione visiva, stabilire un certo rapporto tra azienda e mercato, fra prodotto e consumo [...] il marchio serve a fecondare quella immagine-ritratto dell'azienda che nella percezione occulta del consumatore qualifica il prodotto e lo colloca al posto giusto» (Boggeri 1969, p. 205).

Queste affermazioni risultano particolarmente interessanti poiché l'unico 'progetto' grafico che Antonio Boggeri firmò di propria mano in tutta la sua carriera è un marchio ideato nel 1948 per un tessuto impermeabile della Pirelli: semplicemente un pesce stilizzato nero su sfondo bianco.

La fine della sua carriera coincise con la fine inesorabile di un'epoca: per Boggeri, che aveva fatto della libertà l'arma vincente del suo lavoro, la continua ingerenza nel lavoro del suo Studio della committenza, sempre più consapevole del ruolo della grafica pubblicitaria nella riuscita di un successo commerciale, è un ostacolo difficile da superare. Inoltre l'arrivo in Italia delle agenzie pubblicitarie statunitensi e la nascita di molti studi sul modello dello Studio Boggeri riducono di molto la sua possibilità di lavoro. Lo Studio resiste fino al 1970, anno in cui Boggeri si

ritira dalle scene milanesi: vivrà fino al 1989, quando morì, a Santa Margherita Ligure.

Boggeri, per la sua forte personalità e gli alti ideali di modernità che sempre portò avanti, è ormai considerato all'unanimità un punto di riferimento per la grafica italiana. Per gli esiti di alta qualità che sempre il suo nome ci riporta alla mente, sia nel campo della grafica che nella fotografia, certamente la sua figura merita di essere ripresa e analizzata con maggiore completezza.

Un ringraziamento ad Anna Steiner, Franco Origoni, Giorgio Borrione, dello stabilimento Cervo. Un grazie speciale ad Anna Boggeri e Bruno Monguzzi.

L'autore

Camilla Chiappini (01/09/1986) ha studiato presso l'Università degli Studi di Parma, dove ha conseguito una Laurea Triennale in Beni Artistici, Teatrali, Cinematografici e dei Nuovi Media con una tesi dal titolo *"Emporium" e la fotografia (1895-1910)*.

Sempre presso il medesimo ateneo ha conseguito la Laurea Specialistica in Storia dell'Arte Contemporanea con una tesi su Antonio Boggeri dal titolo *L'attività foto-grafica di Antonio Boggeri (1900-1989)*, relatrice la prof.ssa Cristina Casero.

E-mail: c.chiappini86@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Baroni, D & Vitta, M 2003, *Storia del design grafico*, Longanesi, Milano.

Bertelli C & Bollati, G 1979, *L'immagine fotografica. 1845-1945*, vol. II, Einaudi, Torino.

Bignami, S (ed.) 2001, *1933: un anno del Novecento a Milano*, Skira, Milano.

Boggeri, A 1929, 'La fotografia dei dilettanti', *Natura: rivista mensile illustrata*, anno II, n° 9, settembre, p. 57.

Boggeri, A 1929, 'Commento', in *Luci ed Ombre: annuario della fotografia artistica italiana*, anno VII, pp. 9-16.

Boggeri, A 1937, 'La fotografia nella pubblicità', *La pubblicità d'Italia*, anno I, n° 5-6, novembre-dicembre, pp. 16-25.

Boggeri, A 1953, 'Un segno un tabù', *Civiltà delle macchine*, anno I, n° 2, marzo, p. 23.

Boggeri, A 1969, 'Appunti sul marchio', *Linea grafica*, n° 3, maggio-giugno, pp. 204-205.

Campo Grafico, 1934, anno II, n° 12, Dicembre.

Capelli, U 1961, 'Il club dei grafici', *Pirelli*, anno XIV, n° 4, luglio-agosto, pp. 66-75.

Carluccio, L 1980, 'Fotografie di Antonio Boggeri', *Panorama*, 24 marzo, p. 29.

Costantini, P & Zannier, I (ed.), 1987. *Luci ed Ombre: gli annuari della fotografia artistica italiana 1923-1934*, Alinari, Firenze.

- Falabrino, G L 2000 *Effimera e bella. Storia della pubblicità italiana*, Gutemberg, Torino.
- Huber, M (ed.), 1982, *Max Huber: progetti grafici. 1936-1981*, Electa, Milano.
- Iterarte* 1976, anno II, Febbraio.
- Le spectacle dans la rue. 100 manifesti da 10 paesi, 1958-1968. Una selezione della storica mostra curata da Antonio Boggeri per Olivetti alla fine degli anni '60*, 2005. Catalogo della mostra, Fondazione Galleria Gottardo, Lugano.
- Longhi, G (ed.), 2003, *Albe Steiner: la costruzione civile del progetto*, Officina, Roma.
- Lo Studio Boggeri 1933-1973. Comunicazione visuale e grafica applicata* 1974, Pizzi, Cinisello Balsamo.
- Masaru, K 1964, 'Studio Boggeri: old yet new', *Graphic design*, n° 14, pp. 31-38.
- Mataloni, F 1967, 'Antonio Boggeri "vita di pubblicitario" 1967', *Linea grafica*, n° 3, luglio-agosto, p. 299.
- Moholy – Nagy, L 1987, *Pittura, fotografia, film*, Einaudi, Torino.
- Monguzzi, B (ed.) 1981, *Studio Boggeri. 1933-1981*, Electa, Milano.
- Gli anni Trenta: arte e cultura in Italia* 1982, Catalogo della mostra, Mazzotta, Milano.
- 'Morto Antonio Boggeri' 1989, *Il Corriere della Sera*, 12 novembre, p. 26.
- Munari, C 1968, 'Manifesti stranieri al palazzo Olivetti', *Linea grafica*, n° 3, maggio-giugno, pp. 149-151.
- Origoni, F 1980, 'Antonio Boggeri, la grande stagione di un grafico indipendente', *Modo*, anno IV, n° 34, novembre, pp. 53-56.
- Origoni, F 1982, 'Dal 1933: il caso Boggeri', *Bollettino del Centro di Studi Grafici*, gennaio-febbraio, anno XXXIV, n° 1, pp. 10-12.
- Pica, A 1980, 'Fotografie di Antonio Boggeri', *Quaderni di fotografia*, febbraio, n° 2; *Progresso fotografico*, 1980. Luglio-agosto.
- Pontiggia, E & Colombo, N (ed.), 2004. *Milano anni Trenta: l'arte e la città*. Catalogo della mostra, Mazzotta, Milano.
- Priarone, G 1989, *Grafica pubblicitaria in Italia negli anni Trenta*, Cantini, Firenze.
- Rassegna* 1981, Aprile, anno III, n° 6.
- 'Ricordo di Albe Steiner' 1974, *Linea grafica*, n° 5, maggio, pp. 226-227.
- Rosselli, A 1954, 'Artisti italiani per la pubblicità', *Stile e industria*, n° 1, giugno, pp. 31-36.
- Salsi, C (ed.) 2007, *Pubblicità e Arte: grafica internazionale dall'affiche alla Pop Art*, Skira, Milano.
- Sinisgalli, L 1951, 'Studio Boggeri', *Graphis*, anno VII, n° 38, novembre-dicembre, pp. 422-429.
- Sinisgalli, L 1952, 'Boggeri regista grafico', *Linea grafica*, n°3-4, marzo-aprile, pp. 67-68.
- Solmi, F 1970, 'Fedele allo spirito dei grandi maestri', *Linea grafica*, n° 6, novembre-dicembre, pp. 375-380.

- Steiner, A 1978, *Il mestiere di grafico*, Einaudi, Torino.
- Steiner, L e Cresci, M (ed.) 1990, *Albe Steiner. Foto-grafia, ricerca e progetto*, Laterza, Bari.
- Steiner, A 2006, *Albe Steiner*, Corraini, Mantova.
- Tabarroni, L 1993, *La grafica svizzera del XX secolo*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna.
- Turrone, G 1980, 'Antonio Boggeri e le sue fotografie: la sperimentazione assidua', *Linea grafica*, n° 3, maggio-giugno, pp. 101-103.
- Valtorta, R 1998, *Pagine di fotografia italiana: 1900-1998*, catalogo della mostra, Charta, Milano.
- Veronesi, G 1946, 'La fotografia nella grafica', *Linea grafica*, n° 7-8, settembre-ottobre, pp. 116-118.
- Visual design: 50 anni di produzione in Italia* 1984, catalogo della mostra, Idealibri, Milano.
- Von Moos, S, Campana, M & Bosoni, G 2006, *Max Huber*, Phaidon Press, Londra.

