Università degli Studi della Tuscia
Dipartimento di Scienze dei Beni Culturali

Dottorato di ricerca in
Memoria e Materia dell'opera d'arte attraverso i processi di produzione, storicizzazione, conservazione, musealizzazione
Ciclo XXVII

ROMA 1985-1995: LE RADICI DI UN NUOVO CORSO IDENTITARIO ATTRAVERSO LA DISAMINA DELL'ATTIVITÀ DEGLI SPAZI ESPOSITIVI E DELLE RIVISTE

(L-ART 03)

Tesi di dottorato di
Dott.ssa Simona Antonacci

Coordinatore del Corso
Prof.ssa Elisabetta Cristallini

Tutor
Prof.ssa Patrizia Mania

Data della discussione
27 novembre 2015

Ringrazio tutti coloro che con l'intelligenza delle parole o con la pratica dei gesti mi hanno regalato un contributo concettuale, emotivo, pratico nella complessa fase di scrittura.

Un particolare ringraziamento alla prof.ssa Patrizia Mania per la sua attenzione costante e per il suo aiuto nel "tenere la rotta" nel corso della ricerca.

A coloro che hanno messo a disposizione non solo la propria esperienza, il proprio sapere, i propri materiali documentari, ma anche i propri ricordi e sentimenti, spesso contrastanti, nei confronti degli anni qui trattati, dedico questo lavoro.

PREMESSA **8**

INTRODUZIONE **17**

1. PRIMA E INTORNO AL 1985: L'ATTIVITÀ DEGLI SPAZI ESPOSITIVI A ROMA TRA SOPRAVVIVENZE, RESISTENZE E NUOVE EMERGENZE **50**

1.1. L'orizzonte di riferimento attraverso i principali eventi nazionali e internazionali. 1980-1985……. **50**

1.1.1 L'ascesa della Transavanguardia e il suo modello critico 53

1.1.2 Prelazione critica e corsa alle etichette nei primi anni Ottanta tra postmoderno e citazione 60

1.1.3 Il superamento delle esperienze citazioniste e il versante della "riduzione" 69

1.1.4 Le grandi mostre di ricognizione 74

1.1.5 La cesura del 1985 attraverso il confronto di due mostre 79

1.1.6 Centralità di Roma nei primi anni Ottanta tra pubblico e privato 82

1.2. Le gallerie "storiche" romane tra sopravvivenze e protagonismi **87**

1.2.1 «Di nuovo non vedo niente», l'esaurirsi di due spazi storici: La Salita e La Tartaruga 87

1.2.2 L'attore che sa calcare ogni scena: il protagonismo de L'Attico 94

1.2.2.1 La stagione storica: le origini di un modello di galleria non convenzionale 94

1.2.2.2 La riapertura della galleria negli anni Ottanta: nuove proposizioni 98

1.2.3 La galleria Gian Enzo Sperone e il doppio miracolo internazionale 108

1.2.3.1 Il potente promotore di Transavanguardia e Gruppo di San Lorenzo 108

1.2.3.2 I pieni anni Ottanta 115

1.2.4 L'ipotesi territoriale del Tridente 119

1.3. Resistenze concettuali di due gallerie private **130**

1.3.1 Ipotesi anti-espressioniste: la galleria Ugo Ferranti 130

1.3.2 Sopravvivenze del concettuale: la galleria Primo Piano 139

1.4. Gli spazi "autogestiti" dagli artisti: luoghi di resistenza e nuove istanze operative **145**

1.4.1 Da La stanza agli Ateliers di San Lorenzo 146

1.4.2 Il caso Jartrakor: la teoria dell'Evento come ipotesi di resistenza al sistema 151

1.4.2.1 Il connubio tra arte e scienza 153

1.4.2.2 Presupposti e prodromi della teoria dell'evento 156

1.4.2.3 Le attività di Jartrakor nei primi anni Ottanta 159

1.4.2.4 *Nuove avanguardie a Roma* intorno al 1985 e sviluppi successivi 166

2. 1985-1995. NUOVE OPERATIVITÀ E NUOVE CONFIGURAZIONI ATTRAVERSO L'ATTIVITÀ DEGLI SPAZI ESPOSITIVI 172

2.1. L'orizzonte di riferimento attraverso i principali eventi espositivi nazionali e internazionali e la relativa letteratura critica. 1985-1995 172

2.1.1 La scena italiana emergente 173

2.1.2 Il 1991 e le mostre che istituzionalizzano la scena emergente italiana 190

2.1.3 Il delinearsi del nuovo corso attraverso gli eventi internazionali 197

2.1.4 L'orizzonte di riferimento intorno al 1995 208

2.1.5 Coordinate generali della scena romana tra 1985 e 1995 213

2.2. Le istituzioni pubbliche, tra carenze e nuove prospettive 217

2.2.1 Critica in atto: il Museo Laboratorio di Arte Contemporanea 220

2.2.2 Roma al centro del dibattito critico: la mostra *Molteplici culture* 224

2.2.3 L'attività delle Accademie straniere 228

2.3. Le grandi gallerie private: linee di continuità tra presente e passato nella prospettiva di un confronto territoriale e internazionale 234

2.3.1 Dalla galleria Pieroni al nuovo modello territoriale di Zerynthia 234

2.3.1.1 Gli anni Ottanta: centralità internazionale della galleria Pieroni 234

2.3.1.2 Gli anni Novanta: nuove configurazioni e nuovi modelli per Zerynthia 240

2.3.2 La proposta internazionale e sensibile ai temi dell'"altro" di Sala 1 246

2.3.2.1 Mary Angela Schroth e la sua politica culturale internazionale 246

2.3.2.2 Accoglienza dei nuovi temi dell'alterità nei primi anni Novanta 250

2.3.3 Avamposto della scena romana: La Nuova Pesa 256

2.3.3.1 La ri-nascita a metà degli anni Ottanta di un riferimento per l'arte romana 256

2.3.3.2 I primi anni Novanta: dalla pittura ai nuovi media 259

2.4. Lo spazio espositivo come luogo di una scrittura critica e militanza nel presente: nuove proposte operative 264

2.4.1 Lascala e Alice: progettualità d'avanguardia per una galleria militante 264

2.4.1.1 Tra Roma e Piombino: l'esperienza de Lascala 264

2.4.1.2 Dentro lo spazio del quotidiano: Lascala c/o Il desiderio preso per la coda 269

2.4.1.3 Alice, o "del paese della realtà" 272

2.4.1.4 Istanze narrative inedite: l'esemplarità della mostra Storie 277

2.4.2 Sperimentazione teorica e critica alla galleria Paolo Vitolo 284

2.4.2.1 L'arte al cospetto del presente 284

2.4.2.2 Un'ipotesi di mostra-logo con basi teoriche: Medialismo 291

2.5. Nuove gallerie tra internazionalità e progetti culturali 296
2.5.1 Grandi eventi internazionali a Roma: l'attività di Valentina Moncada 297
2.5.2 L'attenzione al corpo nell'attività di Stefania Miscetti 302
2.5.3 Altre realtà in divenire 307

2.6. La scena romana dei secondi anni Novanta 320
2.6.1 Il rilancio dell'attività pubblica 321
2.6.2 Spazi privati, laboratoriali, d'artista, verso una delocalizzazione 324

3. L'ATTIVITÀ DELLE RIVISTE TRA ANNI OTTANTA E NOVANTA 331

3.1. Coordinate generali sulle riviste tra anni Ottanta e Novanta 331

3.2. Proposte indipendenti tra arte e critica e ridefinizione del sistema nelle riviste romane 337
3.2.1 Una rivista degli artisti per gli artisti: "891" 337
3.2.2 Da "Sottotraccia" ad "Opening": ipotesi di divulgazione per sprovincializzare il sistema 344
3.2.3 All'incrocio tra diverse territorialità critiche: "Arte Argomenti" 357
3.2.4 Una rivista, uno spazio segreto: "La società lunare" 363
3.2.5 Ipotesi di resistenza: "Arte e Critica" 367
3.2.6 La "rivolta intima" di "Centoerbe" e oltre 372
3.2.7 La trasversalità al sistema: riflessioni conclusive sul ruolo delle riviste 380

CONCLUSIONI 385

APPARATI 399
Intervista ad Alberto Vannetti 399
Intervista a Domenico Scudero 403
Intervista a Roberto Lambarelli 409
Intervista a Jacopo Benci 416
Intervista ad Andrea Fogli 423
Intervista a Carla Subrizi 430
Intervista a Stefano Chiodi 436
Intervista a Massimo Carboni 443

IMMAGINI 446

BIBLIOGRAFIA GENERALE 481

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA 489

SITOGRAFIA 514

INDICE DEI NOMI 5155

N.B.

Al fine di facilitare la lettura si è ritenuto di suddividere le note per capitoli. I testi sono dunque citati per intero la prima volta in cui vengono nominati in ognuno di essi.

Questo studio si propone di indagare la situazione dell'arte a Roma tra gli anni Ottanta e Novanta, con lo scopo di cogliere, attraverso la disamina dell'attività degli spazi espositivi e delle riviste, l'affermarsi di un nuovo corso identitario che investe la produzione artistica e critica, così come il sistema dell'arte. Nato a margine delle esperienze dei primi anni Ottanta, esso prende forma nella seconda metà del decennio e arriva a piena maturazione negli anni Novanta. Alcuni dei suoi esiti superano il nuovo Millennio e sfiorano l'oggi.

La scelta di addentrarsi in un territorio tanto prossimo a quello del presente, dedicandosi ad esperienze che si sono sviluppate non più trent'anni fa, pone chi scrive in uno stato di volubilità, dovuta alla compresenza di fattori di stimolo e di rischio.

Per un verso il fattore di stimolo è dato dalla facoltà, concessa solo allo storico del presente, di interagire e interrogare i protagonisti della propria indagine. La possibilità di trarre dall'incontro con essi non soltanto nozioni e informazioni documentarie, ma anche indicazioni legate all'esperienza emotiva del singolo, non fa che amplificare ulteriormente la duplicità di questo stato.

D'altra parte la mancanza di un'adeguata distanza storica tra l'oggetto dell'analisi e chi lo interpreta, così come la quasi totale assenza di una letteratura critica di riferimento con cui operare un confronto, sono insidie di cui tener conto, in quanto espongono lo studioso a una gamma di pericoli che vanno dal travisamento dei dati, all'incapacità di attribuire ad essi valenze e significati adeguati, alla seduzione per ipotesi critiche non supportate da analisi probanti. A ciò si aggiunge una componente legata all'oggetto specifico della ricerca, che corrisponde a un periodo di crisi culturale ed istituzionale largamente trascurato dalla storiografia.

Tutti fattori, questi, di cui si è sperimentata la pregnanza in fase di scrittura e che hanno obbligato a una cauta prudenza nell'interpretazione.

Consapevole di ciò e vigile nel tentare di schivare i rischi appena esposti, ho affrontato questo studio. Le suggestioni di fondo che mi hanno spinto a scegliere questo particolare segmento storico meritano di essere brevemente tratteggiate nella premessa.

PREMESSA

«È il 1988, Kate Moss ha 14 anni e adora scappare dal sobborgo di Londra, Croydon, per andare a ballare nei club underground. Spesso ci va semi- svestita su trampoli. Due anni dopo quel viso piccolo compare su *The Face*, e da lì non c'è anno (mese, diciamolo pure) in cui Kate Moss non sia stata su un media qualunque. O sui vestiti che indossiamo. Il 16 gennaio compie 40 anni e nessuno si è ancora stancato di inseguirla per campagne, scatti rubati, gossip non concessi»[1].

Questo stralcio di articolo del gennaio 2014, tratto da una nota rivista femminile, benché apparentemente distante dall'ambito di studio di questa ricerca, si dimostra intimamente legato ad essa per alcuni aspetti che rimandano al "significato" di questa icona della bellezza in termini sociali e mediatici.

Non molto alta, esile, dall'aspetto pallido e la bellezza irregolare, Kate Moss è ben lontana dai canoni femminili proposti all'epoca sulle passerelle, calcate con passo sicuro da modelle dalla fisicità imponente e felina, come Naomi Campbell, Claudia Schiffer, Cindy Crawford o Elle Macpherson. Così, quando nel 1990 compare per la prima volta sulla copertina di "The Face" [2] con un sorriso da ragazzina, le lentiggini, la faccia pulita, senza un filo di trucco e con i capelli al vento, la campagna pubblicitaria che la vede protagonista assume subito i caratteri di una rottura epocale: il servizio fotografico realizzato da Corinne Day, che sarà seguito di lì a poco dalla pubblicità trasgressiva per Calvin Klein[3], segna un punto di non ritorno per il mondo della moda, e non solo.

---

[1] M. Ravasio, *Kate Moss compie 40 anni: curiosità e foto della top inglese*, 14 gennaio 2014, in www.marieclaire.it/Attualita/kate- moss- 40- anni- foto- curiosita- scandali- fidanzati.

[2] Si tratta della copertina della nota rivista di moda "The Face" del luglio 1990. Il servizio fotografico è realizzato da Corinne Day per uno shooting intitolato "The 3rd Summer of Love".

[3] La compagna pubblicitaria di Calvin Klein ha come protagonisti Kate Moss e Mark Wahlberg. Le fotografi sono di Herb Ritts.

La copertina della rivista "The Face" *con il primo servizio fotografico che vede come protagonista Kate Moss, luglio 1990.*

Con il suo "dirty realism" il volto acqua e sapone di Kate Moss inaugura infatti gli anni Novanta, con il medesimo «odore di spirito adolescenziale»[4] che si coglie in esperienze musicali come quella del *grunge*, che scala le classifiche in questi anni con le sonorità graffianti di Kurt Cobain. Nato come derivazione di *dirty* or *filthy* (quindi sporco, sudicio) il *grunge* è un altro dei protagonisti di questi anni: un genere rock indipendente che cresce in contrapposizione alla musica disco del decennio precedente. La quasi completa rinuncia a sintetizzatori e tastiere, così come agli effetti alla moda sulle chitarre; il ritorno a strumentazioni semplici; la riscoperta delle sonorità degli anni Sessanta e degli anni Settanta; la predilezione per i suoni distorti e rumorosi: anche in questo caso il segno del cambiamento e della contrapposizione rispetto alla situazione predominante negli anni appena precedenti va in direzione di una semplificazione, di un alleggerimento, di una necessità di relazionarsi con il mondo senza superfetazioni e mediazioni, di confrontarsi con il suo lato sporco, contingente, cangiante.

Con gli stessi elementi - con gli stessi termini, anche - sembra confrontarsi la ricerca della generazione di artisti che muove i primi passi in un mondo dell'arte ancora in parte immerso nel «puzzo di trementina»[5] che esala dalle grandi tele neoespressioniste[6].

---

[4] T. Franci, in *Storia del grunge*, in http://www.ondarock.it/storiadelrock/grunge.htm .

[5] Così Cesare Pietroiusti, in un articolo più volte citato in questo testo, apostrofa il periodo in cui avviene la sua formazione negli anni Ottanta. C. Pietroiusti, *Artisti, cambiate mestiere*, pubblicato nella rubrica "Opinioni e interventi", "Opening", anno II, n. 8, dicembre 1989 - gennaio 1990.

[6] Si cfr. in particolare il paragrafo *L'orizzonte di riferimento attraverso i principali eventi nazionali e internazionali. 1980- 1985*, all'interno del capitolo 1. A titolo esemplificativo si prendano le due mostre che chiudono simbolicamente il primo lustro degli anni Ottanta, (*AnniOttanta*, mostra a cura di R. Barilli, F. Alinovi, R. Daolio, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna; Chiostri di S. Domenico, Imola;

Muffe, escrescenze, macchie, increspature presenti sulle pareti di uno stabile diroccato, sono le sostanze con le quali un artista appartenente a questa nuova generazione, Stefano Arienti, sceglie di interagire: lo fa attraverso l'uso di delicati colori a pastello, all'interno di una fabbrica abbandonata che ha appena deciso di occupare con un gruppo di colleghi artisti. Una scelta poetica, quella di Arienti, basata sull'intervento minimo, incerto, non definitivo né finito, in cui l'autorialità dell'artista è dissipata, dispersa, quasi negata. Un atteggiamento che sembra echeggiare quanto prematuramente affermato da Corrado Levi[7] in un'intervista del 1981 a proposito del suo sistema di insegnamento: «Non abbiamo più nessuna legittimazione e fiducia nel discorso politico tradizionale, né nel sapere assoluto, né nella ragione. A questo punto abbiamo spezzoni, scintille, costellazioni di esperienze»[8]. E, proseguendo in questo percorso rabdomantico tra frammenti di episodi e situazioni concettualmente affini ma lontane a livello disciplinare o geografico, è facile innescare la relazione tra il «mettere il soggetto tra parentesi»[9] suggerito da Levi e il percorso «sottosuolo… sottoterra…»[10] scelto da Marco Jannuzzi per definire il suo progetto editoriale intitolato significativamente "Sottotraccia"[11], nato in una Roma che, nella seconda metà degli anni Ottanta, stenta a trovare la strada del proprio rilancio culturale negli esili rivi che corrono a margine dei canali dell'ufficialità.

Nella musica, nell'arte, nella moda, ma anche in altri campi disciplinari, tra la metà degli anni Ottanta e i primi Novanta sembra ritrovarsi una medesima attitudine nell'entrare in rapporto con il mondo che si compie non per amplificazioni ma per riduzioni, non attraverso certezze ma attraverso il moto oscillatorio del dubbio, elevato a nuovo modo conoscitivo.

Castel Sismondo, Ravenna, Loggetta Lombardesca, Ravenna, 1985; *Nuove trame dell'arte*, mostra a cura di A. Bonito Oliva, Castello Colonna di Genazzano, 21 giugno - 31 ottobre 1985). Per quanto riguarda l'intervento di Stefano Arienti nella fabbrica Brown Boveri il riferimento è al paragrafo *L'orizzonte di riferimento attraverso i principali eventi espositivi nazionali e internazionali e la relativa letteratura critica. 1985- 1995*, all'interno del capitolo 2.

[7] Corrado Levi è una figura chiave degli anni Ottanta e dei Novanta, per l'influenza che il suo pensiero ha sulla generazione degli artisti emergenti.

[8] C. Levi in *Il sapere non ha centro. Colloquio di Ida Faré con Corrado Levi sull'avanguardia, la strategia del dubbio, i rapporti umani e la crisi della conoscenza*, in C. Levi, *È andata così. Cronaca e critica dell'arte 1970- 2008*, Electa, Milano 2009, pag. 37.

[9] *Ibidem*, pag. 33.

[10] Editoriale a firma di M. J. [Marco Jannuzzi], "Sottotraccia", n. 1, aprile 1996.

[11] Rivista romana nata nel 1986. Si rimanda a questo proposito al cap. 3, *L'attività delle riviste tra anni Ottanta e Novanta*.

Quale replica più appropriata (a suo modo dirompente) all'edonismo degli anni Ottanta - tronfi e carichi di personalità forti e di autocompiacimento - di quel modo di recitare personalissimo, antieroico, intimo, incerto di un artista come Massimo Troisi? Mosso dalla necessità di neutralizzare il "mezzo", riducendo al minimo la distanza tra la macchina da presa e la realtà per abbatterne la spettacolarità e il meccanismo narcisistico, il regista e attore napoletano compone una comunicazione fatta di gesti e di parole mai enunciate ma sempre sibilate, sussurrate, incomprensibili, ermetiche. Troisi, invero fin dai primi anni Ottanta, propone qualcosa di inedito e inaspettato nel panorama di quel decennio, e lo fa rendendo la sua timidezza (la sua "inadeguatezza"), il mezzo per entrare in contatto con il mondo, aderendo alla realtà di se stesso senza filtri e senza pudori: «In quell'Italia così confusa che vide Troisi iniziare la sua carriera di attore e regista, bisognava elevare il dubbio a soluzione politica per affrontare il concorso di colpe e l'esaltazione della retorica»[12]. Un altro modo, il suo, per rispondere a un bombardamento mediatico dilagante e corrosivo, che porta a livelli critici il grado di esibizione cui ogni fatto è sottoposto e che comunque - sappiamo oggi - ingloberà di nuovo nelle sue maglie ciò che di "altro" è stato prodotto, normalizzandolo prima e rendendolo consumistico poi, tanto nel mondo della moda, tanto in quello della musica, tanto in quello dell'arte.

La contiguità di un sentire che informa i diversi ambiti disciplinari, qui abbozzata volutamente con la vaghezza di un'evocazione per immagini e impressioni, lascia affiorare i tratti connotanti di un nuovo corso identitario. Nell'oscillazione tra la difesa nei confronti della pervasività del sistema mediatico attraverso strategie di riduzione e dubbio, e la sua messa in questione mediante i suoi stessi mezzi, sembrano trovare un comune spazio d'azione le esperienze intellettuali e artistiche che nascono nei primi anni Novanta.

A margine di questa riflessione sulla forma discorsiva con cui il passaggio tra i decenni Ottanta e Novanta è stato compiuto, prende corpo un'altra osservazione che riguarda la persistenza di alcuni dei temi e delle contraddizioni germinati in quel passaggio d'anni nell'esperienza del presente.

---

[12] E. Cocciardo, *L'applauso interrotto: poesia e periferia nell'opera di Massimo Troisi*, NonSoloParole, 2005, pag. 64.

Non solo Kate Moss, come dimostra l'articolo sopra citato, è ancora dopo vent'anni protagonista delle cronache mondane, così come molte altre figure di quel periodo, ma più in generale il modello mediatico, politico e culturale sorto negli anni Novanta sembra guidare ancora fortemente il profilo del nostro tempo presente: un rapido affondo nella storia d'Italia, nella sua cronaca politica, in quella sociale e in quella più ampiamente culturale, sembra offrire diversi spunti a supporto di questa interpretazione.
Proprio la riflessione intorno a quella che Paul Ginsborg ha definito come «la componente più importante della cultura di massa nella storia italiana recente»[13], vale a dire la televisione (ma si potrebbe facilmente estendere la valutazione al mondo del web nel suo complesso), sembrerebbe un punto di osservazione efficace per esaminare il cambiamento in atto nel sistema culturale a partire dai primi anni Novanta. Da possibile dispositivo di democratizzazione, esso diventa rapidamente lo strumento con cui si impone un modello culturale che trova nella produzione dell'evento e nel suo clamore il suo motivo d'essere, luogo di mercificazione dei significati culturali, dell'esposizione del corpo e - in tempi più recenti - dei corpi. La centralità di questo strumento si deve a un processo avviato fin dagli anni Ottanta quando - con il Paese che guadagna un posto tra i sette più industrializzati del mondo - l'imporsi di una politica neoliberista, l'esplosione del Made in Italy e la conseguente crescita dei consumi e del tempo libero, determineranno la nascita di un nuovo modello culturale. È proprio attraverso la pervasività del messaggio televisivo che si compie e si diffonde quella che Massimiliano Panarari chiama "egemonia sottoculturale": «Un golpe silenzioso e strisciante, volto a conquistare le menti, e a far trionfare in questo modo la rivoluzione culturale»[14] attraverso l'emerge di un *soft power* capace di «disorientare le masse rispetto alle scelte politiche»[15]. Se nel corso degli anni Ottanta l'intrattenimento leggero del Drive in televisivo sostituisce la televisione pedagogica della Rai di Bernabei[16], pochi anni dopo, sempre attraverso il canale televisivo, passano i suggerimenti bonari di Mike Bongiorno, così come quelli dell'adolescente Ambra Angiolini, che invitano il

[13] P. Ginsborg, *L'Italia del tempo presente. Famiglia, società civile, Stato 1980- 1996*, Einaudi, Torino 1998, pag. 207.
[14] M. Panarari, *L'egemonia sottoculturale. L'Italia da Gramsci al gossip*, Einaudi, Torino 2010, pag. 6.
[15] *Ibidem*, pag. 9.
[16] *Ibidem*.

pubblico di ogni età a votare per un "valente imprenditore" prestato all'arte del governo[17].

L'importanza del presenzialismo su mezzi d'informazione ai fini dell'affermazione politica, il coinvolgimento di nuovi segmenti dell'elettorato - come i giovanissimi - , l'aggiornamento dell'immagine del politico in un senso che muove verso l'"ipernormalità" e in particolare di quello dei partiti di sinistra, che compie un restyling verso un modello definito più "smart"[18], sono alcuni degli aspetti che il prototipo emerso nei primi anni Novanta sembra aver trasmesso all'indirizzo del presente[19]. Il dilagare di modello culturale dell'intrattenimento facile e della spettacolarizzazione - che sarà peraltro efficacemente interpretato dal video di Francesco Vezzoli *Comizi di Non Amore*[20], del 2004 - sembra echeggiare la corsa all'evento che - a partire dal modello propedeutico dall'Estate romana[21], passando per il fenomeno del "mostrismo"[22], ampiamente dibatto nella cronaca d'arte degli anni Novanta, fino ad arrivare alle recenti mostre "blockbuster"[23] - sembra pervadere la cultura del contemporaneo nella sua interezza.

---

[17] Il riferimento è a una puntata del programma televisivo "La Ruota della fortuna" del 1994 condotto da Mike Bongiorno sul Canale 5, in cui il presentatore afferma: «Ma lo sapete che domenica prossima si vota? E tutti si stanno chiedendo se Silvio Berlusconi ce la farà […] io vi devo dire che Berlusconi quello che promette fa». La dichiarazione di Ambra Angiolini fa riferimento a uno sketch nel programma "Non è la Rai" dello stesso anno, andato in onda sempre sulle reti Fininvest, in cui la giovane soubrette afferma: «Il Padre Eterno tiene per Berlusconi, Forza Italia, insomma quello là. Stalin tiene per Occhetto, e Satana… anche Satana tiene per Occhetto». Si cfr. un video realizzato dal programma Blob di Raitre, che raccoglie stralci degli interventi televisivi della primavera del 1994 *Propaganda elettorale Fininvest per Silvio Berlusconi* (https://www.youtube.com/watch?v=KHb_- O_7hI8).

[18] «L'operazione di Renzi di rendere un grande partito di sinistra "smart" […] è un'operazione culturale potentissima», afferma Elisabetta Gualmini in un'intervista di Lilli Gruber, nel programma televisivo "Otto e mezzo" andato in onda sul canale La 7 il 13 settembre 2014.

[19] La partecipazione dell'allora sindaco di Firenze Matteo Renzi (in procinto di candidarsi per le primarie del Partito Democratico) al programma "Amici di Maria De Filippi" nel 2013 sembrerebbe richiamare gli assunti di base di quel modello. Si cfr. la puntata del programma andata in onda il 6 aprile 2013 sulla rete Mediaset Canale 5.

[20] L'opera fa parte della *Trilogia della morte* (2004). *Comizi di non amore*, in particolare, rimanda all'indagine svolta da Pier Paolo Pasolini *Comizi d'amore* del 1965. Ribaltando l'assunto pasoliniano, Vezzoli realizza un video ispirato ai reality show televisivi dedicati alla ricerca di un partner attraverso prove da superare.

[21] Si cfr. il paragrafo *Centralità di Roma nei primi anni Ottanta tra pubblico e privato* nel cap. 1.

[22] È un tema, questo, che torna sovente nel dibattito ospitato dalle riviste degli anni Novanta. Si cfr. ad esempio *Gallerie pubbliche e private*, rubrica curata dal direttore R. Lambarelli in "Arte e Critica", n. 2, anno II, gennaio- marzo 1994, pagg. 17- 19. Si rimanda al capitolo sulle Riviste per un approfondimento.

[23] Si cfr. Cfr. V. Todolì, *La sindrome "blockbuster",* in *Arte e cultura degli anni Novanta. Dalla fine del Muro all'11 settembre*, I. Della Torre, M. Esposito (a cura di), I quaderni della Quadriennale, De Luca, Roma 2004, pagg. 17- 20.

Matteo Renzi partecipa al programma Amici di Maria De Filippi, nell'aprile 2013.

L'affinità di alcuni tratti emersi nei primi anni Novanta con il mondo contemporaneo, risulta manifesta anche scrutando nelle maglie di un Paese che - confuso e stanco - osserva, oggi quanto allora, l'evoluzione dello scontro tra magistratura e poteri al governo. Se nel 1992 si guardava con sgomento al caso Tangentopoli, nel 2014 la situazione non appare modificata, come sottolinea efficacemente Enrico Mentana in un passaggio del Telegiornale de La7 del 27 agosto 2014: «Dirigo e conduco il telegiornale da vent'anni e passa e sin dall'inizio, dal 1992, un tema si imponeva: quello del rapporto tra politica e magistratura. Il tema della giustizia, lo scontro lacerante tra quelli che venivano definiti giustizialisti e garantisti. Ebbene oggi tocca (è il caso di dire, tocca) aprire il telegiornale con il nuovo scontro sulla giustizia perché il nuovo ministro, Orlando, dovrebbe presentare la sua riforma in questi giorni»[24].

Il periodo di crisi prima di tutto etica e identitaria che vive l'Italia all'inizio degli anni Novanta ha caratteri epocali: dopo la fine della Prima Repubblica e la revisione generale dell'impostazione dei partiti storici - con la Democrazia Cristiana e il Partito Socialista che scompaiono sotto la scure di Tangentopoli e il Partito Comunista che si scinde in Partito Democratico della Sinistra e Rifondazione Comunista - la "discesa in campo" di Silvio Berlusconi si configura come momento nevralgico di un'epoca, e apre la lunga stagione (ancora forse non del tutto conclusa) di assoluto protagonismo sulle pagine dei giornali e nel dibattito pubblico. Intanto, tuttavia, qualcosa di nuovo si muove nella società civile italiana: le stragi di Capaci e di via D'Amelio, così come il dramma della guerra nella vicina penisola balcanica, smuoveranno le coscienze collettive, rianimando lo spirito etico di una cittadinanza vessata e sopita per almeno un decennio.

[24]Enrico Mentana nell'*Anteprima* del TG la7 del 27 agosto 2014.

È proprio volgendo lo sguardo ai nodi della politica internazionale che i fili che legano la trama del presente con quella di vent'anni fa si dimostrano inscindibili. La cronaca degli anni Novanta, con gli sbarchi degli esuli albanesi nelle coste italiane, riecheggia in modo drammatico quanto i telegiornali di oggi raccontano quotidianamente, documentando la strage di profughi che il Mar Mediterraneo ospita ormai da mesi, anzi da anni. È naturale chiedersi quali siano gli esiti - e le contraddizioni interne - del processo di metamorfosi avviato simbolicamente con la caduta del muro di Berlino nel 1989, che decreta la fine della guerra fredda e sembra avviare un processo di presa di coscienza planetaria della necessità di superare i confini fisici e culturali del Vecchio Continente, ma che impone anche a livello mondiale un modello economico, politico, sociale, culturale globalizzato. Sulla funzione che l'arte contemporanea possa e debba assumere in relazione ai drammi connessi alla situazione delle migrazioni, si interroga nel 1992 Carolyn Cristov- Bakargiev: «Tutto è cominciato poco dopo i disordini in Albania, con le cariche di uomini, donne e bambini che tentavano di approdare in Italia. Riflettevo allora per quanto riguarda il mio campo d'azione usuale, che è l'arte contemporanea, a come ci si potesse e dovesse rapportare al diverso, all'altro, senza facili omologazioni né colonizzazioni, a quale fosse il modo migliore di realizzare avvenimenti culturali in un momento storico ed in un contesto, l'Europa, dove ogni ordine precedente, ogni principio legittimante era tramontato da tempo, portando con sé, come dimostravano gli ultimi avvenimenti umani, una precarietà ed un'imprevedibilità a dir poco allarmante»[25]. Riflessioni, queste, a cui fa significativamente eco il tema della Biennale di Istanbul[26] del 2015, curata proprio Christov- Bakargiev, intitolata *Saltwater* (acqua salata): «Guerre, pulizie etniche, conflitti tra turchi, armeni, greci e curdi, e più recentemente l'onda dei rifugiati dalla Siria»[27] attraversano il complesso progetto espositivo ospitato nella storica città del confine tra Oriente e Occidente. Sul dramma della migrazione, sui suoi presupposti e sulle responsabilità che attengono al mondo

[25] C. Christov-Bakargiev, *Molteplici culture*, in *Molteplici culture. Itinerari dell'arte contemporanea in un mondo che cambia*, catalogo della mostra a cura di C. Christov- Bakargiev e L. Pratesi, presso Museo del Folklore, convento di S. Egidio, 19 maggio - 19 giugno 1992, Roma, ed. Carte segrete, Roma 1992, pag. 11.

[26] *Saltwater: A Theory of Thought Forms*, *Istanbul. XIV Biennale*, mostra a cura di C. Christov-Bakargiev, Istanbul, 5 settembre - 1 novembre 2015.

[27] *"A Istanbul la mia Biennale di nodi, onde e acqua salata",* intervista di R. Moliterni a C. Christov-Bakargiev, "La Stampa", 31 agosto 2015.

occidentale, così come sulle implicazioni politiche, sociali, culturali che il «TEMA […] che ha di fatto spostato profondamente tutte le priorità finora dominanti»[28] porta con sé, sembrano ancora interrogarsi il mondo della politica, della cultura e del sistema dell'arte. Alla luce di ciò, sembra imprescindibile domandarsi quali siano gli esiti di quanto avviato, tanto sul fronte politico, che sociale, che culturale, oramai venticinque anni fa.

Questa tesi non intende certo rispondere a un complesso di questioni che né la politica, né la cultura, sembrano al momento sapere affrontare con coerenza ed efficacia. Lo scopo del quadro d'insieme appena abbozzato in questo breve e volutamente frammentario *excursus,* ha il solo scopo di tratteggiare le suggestioni più profonde a partire dalle quali ha preso forma la necessità di ripensare un momento di passaggio delicato come quello tra gli anni Ottanta e Novanta.
È la persistenza nell'oggi di alcuni dei nodi critici, dei temi, dei modelli comportamentali e delle logiche di sistema introdotti nel mondo contemporaneo venticinque anni fa, ad aver sostanziato l'esigenza di interrogarsi su questa particolare congiuntura storica, le cui ricadute sul tempo presente sembrano più incisive di quanto finora messo in luce.

[28] E. Scalfari, *Un fiume vivo può liberare i migranti dai ghetti*, "La Repubblica", 6 settembre 2015.

INTRODUZIONE

La storiografia critica sugli anni Ottanta e Novanta

L'analisi della storiografia critica di rilettura dedicata agli anni Ottanta e Novanta, in particolare quella volta a ricostruire la situazione romana di questo periodo, è preliminare a questo studio. Entrare nel merito delle mostre e della letteratura di riferimento, vuol dire confrontarsi con uno scenario frammentario e non omogeneo: la differenza di trattazione dei due decenni, lo sbilanciamento della produzione critica nei confronti di particolari tendenze o aree geografiche, a scapito dell'indagine su situazioni minoritarie o marginali, disegna fin da principio un paesaggio in cui appare difficile districarsi.

Ciò che emerge in prima istanza nel momento in cui ci si confronta con i contributi riguardanti il decennio Ottanta, è la assoluta centralità riconosciuta a tutti i livelli di approfondimento al movimento della Transavanguardia: a questa esperienza sembra possibile ricondurre la pratica artistica di un intero decennio. A testimonianza della priorità attribuita al fenomeno supportato da Achille Bonito Oliva, si può prendere ad esempio quanto emerso in una recente conferenza intitolata *Racconti. Storie e testimonianze di artisti, critici, galleristi sull'arte italiana degli anni Ottanta*[29], che si è svolta il 28 settembre 2011 nella sede della Quadriennale di Roma: nel corso del dibattito viene suggerita, provocatoriamente, una periodizzazione degli anni Ottanta circoscritta al periodo 1976- 1982[30], corrispondente proprio alla nascita e allo sviluppo del gruppo dei "cinque" composto da Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria, Mimmo Paladino.

[29] L'incontro si è svolto il 28 settembre 2011 presso la sede della Quadriennale di Roma a Villa Carpegna. Erano presenti, tra gli altri, Laura Cherubini, Enrico Crispolti, Gianni Dessì, Giacinto Di Pietrantonio, Pio Monti, Luigi Ontani, Ludovico Pratesi, Guido Strazza, Marco Tirelli, Italo Tomassoni. In questa occasione è stato presentato il libro di Domenico Guzzi, *Sul filo della memoria. Spigolature, punti cardinali*, Editori Laterza, 2011. Se per un verso l'incontro ha rivelato il risvegliarsi di un interesse nei confronti di questo decennio, per l'altro ha messo in luce il permanere di una difficoltà da parte degli storici nel confrontarsi con esso.

[30] In particolare ci si riferisce al dibattito di Felice Levini e Marco Tirelli con Laura Cherubini.

A supporto di questa interpretazione si pongono le pubblicazioni, di carattere ora manualistico ora saggistico, che propongono una ricognizione generale sugli ultimi decenni dell'arte italiana e internazionale. In questi contributi la presentazione degli anni Ottanta è articolata attraverso la disamina dei fenomeni neo- espressionisti, suddivisi per area geografica: in particolare si fa riferimento alle esperienze pittoriche tedesca e italiana, alla scena inglese - soprattutto per quanto riguarda la scultura - e a quella americana con il graffitismo. La vicenda italiana è circoscritta spesso alla sola presenza della Transavanguardia, mentre un numero limitato di studiosi propone una differenziazione tra prima e seconda metà del decennio, in cui vengono rintracciati i prodromi della "leggerezza" degli anni Novanta[31].

Nell'ambito della descrizione degli anni Ottanta, dunque, l'imprescindibilità della figura di Bonito Oliva è un dato di fatto: a lui va il merito non solo di aver colto con tempestività il cambio di segno in atto nella prassi artistica ma anche quello di aver

---

[31] Una breve ricognizione sui principali tra questi testi, che tra l'altro contribuiscono a influenzare la formazione dei giovani studiosi, mette in evidenza una interessante frattura generazionale nella lettura degli anni Ottanta: rispetto agli studiosi della generazione successiva, ai critici italiani nati negli anni Trenta - che sovente nella produzione artistica degli anni Ottanta sono stati implicati in prima persona come animatori e "accompagnatori" di gruppi e tendenze - si deve infatti un racconto più "pluralista" del decennio, che rispecchia le posizioni critiche assunte all'epoca. Venendo alle pubblicazioni, nel manuale per antonomasia, quello su cui le ultime generazioni di storici dell'arte italiani si sono formati, cioè l'*Arte moderna* di Giulio Carlo Argan (G. C. Argan, *L'arte moderna 1770- 1970*, Sansoni, Firenze 1970) la parte dedicata agli sviluppi più recenti, *L'arte oltre il 2000* (A. B. Oliva, *L'arte oltre il 2000*, Sansoni, Firenze 2002), è stata scritta proprio dal teorico della Transavanguardia. Rimanendo nell'alveo degli storici dell'arte italiani della generazione degli anni Trenta, Renato Barilli, altra figura chiave del periodo, interpreta il contesto italiano in un'ottica pluralista nel capitolo *Riparte l'onda lunga della sperimentazione* della sua *Storia dell'arte contemporanea* (R. Barilli, *Storia dell'arte contemporanea in Italia. Da Canova alle ultime tendenze*, Bollati Boringhieri, Torino 2007). L'autore ha peraltro dedicato al contesto degli anni Ottanta il volume *Il ciclo del postmoderno, la ricerca artistica degli anni Ottanta*, Feltrinelli, Milano 1987. Una medesima attenzione alle diverse sfaccettature del periodo si deve a Gillo Dorfles (G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'informale al Neo-oggettuale*, Feltrinelli, Milano (1961) 2010). Anche Adachiara Zevi in *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana* restituisce una panoramica degli avvenimenti del periodo, includendo l'attività di gallerie e di artisti minori (A. Zevi, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Einaudi, Torino 2005. Si confronti in particolare il capitolo *Efficaci antidoti all'epidemia postmoderna*, pagg. 466-519). Una trattazione di natura ricognitiva è offerta da *La pittura in Italia. Il Novecento\3 - Le ultime ricerche*, con saggi a cura di Enrico Crispolti (E. Crispolti in *La pittura in Italia. Il novecento 3- Le ultime ricerche*, a cura di N. Pirovano, Electa, Milano 1994). L'interpretazione degli studiosi di generazioni successive oscilla tra la reiterazione della narrazione già ufficializzata e il tentativo, invero ormai crescente, di rileggere la vicenda neo-espressionista adottando dei criteri di analisi differenti. Solo per fare alcuni esempi tra i testi di carattere manualistico-divulgativo di questa generazione, si segnala *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 ad oggi* a cura di Francesco Poli (*Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 ad oggi*, F. Poli (a cura di), Electa, Milano 2003). Il contributo di Gianfranco Maraniello intitolato *Pittura e scultura degli anni '80* ripercorre la vicenda italiana della Transavanguardia, mentre in nota è presente un rimando ad altri fenomeni coevi come Magico primario e Nuovi Nuovi (*Ibidem*, nota n. 25, pag. 247).

saputo veicolare questo nuovo corso con lucida capacità strategica, traghettandolo all'interno di un sistema dell'arte solidamente strutturato e pronto ad accoglierlo, per poi trasformare tutto ciò in una proposta teorica longeva e di rottura rispetto all'impostazione critica precedente[32]. I nodi teorici che hanno animato il dibattito nel corso degli anni Ottanta - la difficoltà di stabilire i rapporti di mutuazione o frattura tra un "prima" e un "dopo" il recupero di pratiche espressioniste, tra il moderno e il postmoderno, tra il principio di arte come avanguardia e la sua de-ideologizzazione, tra il progetto e l'abnegazione rispetto ad esso - sono quelli presenti ancora oggi nelle riflessioni sul decennio[33].

La difficoltà di offrire una lettura storiografica salda di questo decennio proprio a causa dei campi di forza e delle influenze critiche endogene che lo attraversano, è testimoniata da una delle mostre più rilevanti degli ultimi anni, che si è proposta di riscrivere la storia dell'arte italiana del dopoguerra: *Italics: Arte italiana tra tradizione e rivoluzione, 1968- 2008*[34]. Pensata da uno dei curatori più noti nel panorama internazionale, Francesco Bonami, curatore della Biennale di Venezia del 2003, la mostra viene presentata nel 2008 a Palazzo Grassi a Venezia (la cui gestione è affidata alla Fondazione François Pinault) e al Museum of Contemporary Art di Chicago. La vasta rassegna presenta le opere di oltre cento autori, con una selezione che mette in luce alcune significative omissioni, come quella del transavanguardista Mimmo Paladino, e inclusioni che sono apparse al mondo dell'arte inattese (come quelle di Pietro Annigoni, Fabrizio Clerici, Gianfranco Ferroni, Salvatore Emblema)[35]: artisti impegnati in direzione di una rivoluzione dei linguaggi e del pensiero dell'arte e autori che hanno operato su un versante di ripetizione e recupero di stilemi già formalizzati, sono accostati in una esposizione che sembra non evidenziare gli scarti differenziali tra le ricerche, in cui sembra anzi prevalere una lettura tendente a collocare tutte le esperienze sullo stesso piano, senza scandire e chiarire intenzionalità e differenze storiche.

---

[32] Si cfr. a questo proposito il cap. 1, in particolare il primo paragrafo.

[33] Anche in questo caso si rimanda al paragrafo dedicato alla ricognizione sull'orizzonte di riferimento del periodo compreso tra 1980 e il 1985.

[34] *Italics: Arte italiana tra tradizione e rivoluzione 1968-2008*, mostra a cura di F. Bonami, Palazzo Grassi Venezia, 27 settembre 2008 - 22 marzo 2009.

[35] Si cfr. il dibattito ricostruito nelle note che seguono.

Nel testo in catalogo il curatore illustra quelle che considera le contraddizioni proprie degli sviluppi dell'arte italiana tra il 1968 e il 2008: in particolare si domanda perché solo due tendenze, Arte povera e Transavanguardia, siano riuscite ad avere un riconoscimento internazionale, mentre tutte le altre non siano riuscite a «salire sul treno giusto»[36]. In risposta a questo, la rassegna intende porsi l'obiettivo di restituire visibilità internazionale a quegli artisti rimasti ai margini del sistema nel corso degli ultimi quattro decenni. Nel tentare di compiere questo aggiornamento, il curatore mette in luce le ragioni di quello che definisce un "crimine" perpetrato nei confronti dell'arte italiana: «"Italics" cerca di trovare i veri colpevoli di un crimine, liberando gli artisti che ingiustamente sono stati condannati alla marginalità […] L'arte italiana, come gran parte della società, è stata violentata dal fondamentalismo politico che ne ha poi soppresso gli istinti internazionali più forti»[37]. Causa del discrimine e del processo di rimozione di cui parla Bonami sarebbe l'implicazione ideologica imposta dal critico Giulio Carlo Argan, descritto come "divo"[38] *ante litteram*: il confine da lui tracciato tra arte "giusta" e arte "sbagliata2sarebbe alla base dell'esclusione di molti artisti dal panorama dell'arte italiana e dalla visibilità internazionale[39]. Questo avrebbe indotto gli artisti a chiudersi in se stessi e a trovare "protezione" all'interno di "famiglie"[40] politiche o culturali. In mostra, la scelta di diversi autori che propongono una ricerca di natura decorativa e anti- teorica, sembra estrinsecare l' assunto critico formulato da Bonami e la volontà di rottura rispetto agli assunti critici mutuati della generazione di studiosi precedente.

Oggetto dell'attacco del curatore della mostra non è solo la linea "ideologica" di Argan, ma anche quella "nichilista" di Achille Bonito Oliva[41]. Nonostante la critica rivolta da Bonami al concetto di *genius loci* (considerato troppo localistico), la posizione da lui espressa rivela l'influenza proprio di questo principio quando fa riferimento a una sorta

---

[36] F. Bonami, *Un'antica civiltà contemporanea*, in *Italics: Arte italiana tra tradizione e rivoluzione 1968-2008*, catalogo della mostra a cura di F. Bonami, Palazzo Grassi Venezia, 27 settembre 2008 - 22 marzo 2009, Electa, Milano 2008, pag. 25.

[37] *Ibidem*, pag. 26.

[38] Il richiamo è al film *Il Divo* di Paolo Sorrentino del 2008. Come noto, il film fa riferimento a Giulio Andreotti, interpretato da Toni Servillo.

[39] Bonami, *Un'antica civiltà*…, op. cit.

[40] *Ibidem.*

[41] Lo stesso critico salernitano giudica peraltro la mostra «indecente», cfr. A. Bonito Oliva intervistato da Stefano Bucci, *Il Corriere della Sera,* 26 aprile 2008.

di DNA dell'arte italiana e al mancato sviluppo «di un luogo, l'Italia, come fabbrica di genialità internazionali»[42]. Nel reiterare l'idea di una endemica "genialità" italiana, da ritrovarsi principalmente nell'esperienza pittorica, e nel proporre una narrazione espositiva costruita sulla singolarità dell'opera piuttosto che in una vasta ricognizione storica, questa mostra sembra reiterare alcuni nodi problematici che riguardano le ipotesi di rilettura dedicate agli ultimi decenni dell'arte italiana. Indebolite da proposte divulgative che si rivelano sovente prive dei caratteri di approfondimento necessari ad una comprensione piena e consapevole dei temi, queste trattazioni dimostrano in genere di preferire la ricerca di slogan e l'adozione di una narrazione aneddotica all'indagine storica puntuale[43].

In ogni caso *Italics* ha il merito di attivare, a margine delle diverse polemiche e accuse di revisionismo che le vengono rivolte[44], una riflessione sul vuoto storiografico che investe gli ultimi decenni dell'arte italiana. Come suggerisce Laura Cherubini: «Il vero problema è un altro: perché una mostra che fa il punto sull'arte italiana viene realizzata da un francese, il grande collezionista François Pinault? […] Che l'Italia non abbia voglia di riflettere sulla propria storia?»[45]. Anche questo è un tema chiave, che ribadisce

---

[42] F. Bonami, *Un'antica civiltà…*, op. cit. pag. 29.

[43] Si pensi ad esempio a F. Bonami, L. Mastrantonio, *L' irrazionalpopolare. Da Bocelli ai Suv. Viaggio tra gli incomprensibili miracoli d'Italia*, Einaudi, Torino 2008; F. Bonami, *Lo potevo fare anch'io. Perché l'arte contemporanea è davvero arte*, Mondadori, Milano 2009 e, più recentemente, alla proposta televisiva di "Dopotutto non è brutto", programma divulgativo presentato da Francesco Bonami e Geppi Cucciari andato in onda su Raiuno nel 2014.

[44] Il dibattito sulla mostra è aperto dalla stroncatura di Achille Bonito Oliva e chiuso da quella di Germano Celant (Cfr. Achille Bonito Oliva a S. Bucci, in "Corriere della Sera", 26 aprile 2008; F. Bonami, *Bonito Oliva, i «camerieri» e la linea d'ombra della critica*, in "Corriere della Sera", 28 aprile 2008; G. Celant nella pagina culturale de "L'Espresso", 7 ottobre 2008). Del resto lo stesso Francesco Bonami li chiama in causa quando afferma: «Germano Celant e Achille Bonito Oliva sono come la Democrazia Cristiana e il Psi durante la prima Repubblica: hanno controllato il sistema dell'arte. E oggi c'è il tentativo di bloccare qualsiasi cosa che non sia sotto la loro egida, qualsiasi visione diversa, non dico rinnovamento, troppo abusato. Dico solo che si vuole bloccare qualsiasi cosa che aiuti ad andare avanti», riportato in G. Colin, *«Revisionista». Gli artisti contro la mostra*, "Il Corriere della Sera", 11 settembre 2008. Si aggiungano le accuse di revisionismo da parte di alcuni artisti, come Jannis Kounellis, che tenta di escludere la sua opera dalla mostra, e Mimmo Paladino (G. Colin, *«Revisionista»...*, op. cit.) ma anche da parte di molti critici come Michele Dantini, che definisce la mostra «frammentaria e curiosamente restaurativa» (M. Dantini, *Geopolitiche dell'arte. Arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale, dalle neoavanguardie a oggi*, ed. Christian Marinotti, Milano 2012, pag. 201). Tra le poche voci di assenso quella di Giancarlo Politi, direttore di "Flash Art" (G. Politi, *A proposito di "Italics",* "Flash Art", n.273, dicembre 2008 - gennaio 2009). Letto in una prospettiva più ampia, questo dibattito appare una ulteriore conferma del complesso tentativo compiuto dai critici della generazione "di mezzo" di affrancarsi dai nomi storici della critica precedente.

[45] L. Cherubini, *La mostra della discordia? È da vedere*, in "Il Giornale", 3 ottobre 2008.

la difficoltà di affrontare con scientificità critica questo particolare contesto storico-artistico.

L'esposizione realizzata nel 2010 al MAXXI intitolata *Il confine evanescente*[46] dimostra una maggiore attenzione ai diversi passaggi che attraversano questo periodo storico. In questo caso la mostra, di dimensioni estremamente più piccole e a vocazione dichiaratamente non esaustiva, è spunto per la pubblicazione di un volume omonimo volto a tracciare gli orizzonti di riferimento dell'arte italiana tra il 1960 e il 2010. Il volume, utile per la varietà di contributi che ospita, è curato da Gabriele Guercio e Anna Mattirolo. Diversi gli interventi sugli anni Ottanta, a partire da quello di Brooks Adams *La transavanguardia a New York*[47], ma il più interessante ai fini del presente studio risulta il testo di Elio Grazioli *Anni Ottanta (e oltre): le ragioni dell'arte*[48]. Qui l'autore - riprendendo la linea teorica da lui elaborata in occasione della mostra *Una scena emergente*[49], curata insieme ad Amnon Barzel nel 1991 - riconosce i caratteri propri del decennio per un verso nel recupero delle ragioni originarie dell'arte, per l'altro nell'emergere di una generazione di artisti che non vogliono riconoscersi in alcuna "teoria"[50]. La sua analisi segnala la presenza di percorsi artistici "altri" rispetto a quello della Transavanguardia ed è orientata a cogliere i cambiamenti avvenuti nella seconda metà del decennio soprattutto nel versante milanese.

Rimanendo nell'ambito del panorama espositivo, si deve a Marco Meneguzzo uno dei pochi tentativi di focalizzare l'attenzione in modo circoscritto su questo decennio con *Gli anni '80. il trionfo della pittura*[51]. L'autore, che sovente si è concentrato su questo segmento cronologico e a cui si deve una delle prime ricognizioni sulla nuova

---

[46] *Il confine evanescente*, mostra a cura di A. Mattirolo e G. Guercio, MAXXI - Museo nazionale delle Arti del XXI secolo, Roma, 25 febbraio 2011 - 8 gennaio 2012.

[47] B. Adams, *La Transavanguardia a New York*, in *Il confine evanescente. Arte italiana 1960- 2010***,** G. Guercio e A. Mattirolo (a cura di), Electa, Milano 2010, pagg. 3-22.

[48] E. Grazioli *Anni Ottanta (e oltre): le ragioni dell'arte*, in *Ibidem*, pagg. 105-124.

[49] *Una scena emergente. Artisti italiani contemporanei*, mostra a cura di E. Grazioli e A. Barzel, Museo d'Arte Contemporanea di Prato, 26 gennaio - 29 aprile 1991.

[50] Molte di queste caratteristiche, mutuate a loro volta da mostra come *Il cangiante*, organizzata a Milano da Corrado Levi nel 1986, saranno punti di riferimento essenziali per l'interpretazione critica del decennio successivo. Questo tema è ampiamente trattato nel paragrafo *L'orizzonte di riferimento attraverso i principali eventi nazionali e internazionali. 1985-1995* nel cap. 2.

[51] *Gli anni '80. Il trionfo della pittura*, mostra a cura di M. Meneguzzo, Arengario e Serrone della Villa Reale, Monza, 17 ottobre 2009 - 14 febbraio 2010. Il catalogo della mostra muta il titolo in *Gli anni '80. Una prospettiva italiana*, Silvana Editoriale, Milano 2009.

generazione intitolata *Due o tre cose che so di loro*[52], propone una lettura che allarga l'interesse a diverse discipline, dal design al cinema, al fumetto, alla moda italiana del periodo. Per quanto riguarda le arti visive, la mostra, incentrata quasi esclusivamente sulle esperienze pittoriche, non rivela l'intenzione di una ricostruzione storica del decennio.

In anni più recenti alcune esposizioni hanno tentato di ricostruire e riportare *in auge* la multiforme realtà dei primi anni Ottanta, attraverso la riproposizione di mostre "storiche". Tra di esse *Siamo sempre Nuovi- nuovi*[53], a cura di Renato Barilli e Roberto Daolio, del 2011, seguita nel 2014 da *La ripetizione differente 1974- 2014*[54].

Se dal punto di vista della scrittura espositiva una trattazione esaustiva e di approfondimento critico sugli anni Ottanta non sembra ancora essere stata affrontata, da quello degli scritti monografici la situazione non è diversa. *Dagli anni Ottanta in poi: il mondo dell'arte contemporanea in Italia*[55] di Giulio Ciavoliello è tra le poche trattazioni che rivela nel titolo una ambizione monografica sul decennio. Tuttavia non si tratta di una ricostruzione storica, né sistemica, ma di un susseguirsi di appunti e suggerimenti di lettura accompagnati da un regesto su alcune mostre ed eventi riconducibili principalmente all'ambito milanese tra la seconda metà degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta.

Dalla disamina appena tracciata sembrerebbe di poter dedurre che proprio alla natura monolitica dell'interpretazione finora perpetrata sugli anni Ottanta, vada avocata la principale responsabilità nell'aver scoraggiato la formulazione di una trattazione ampia, in grado di rendere conto delle diverse sfaccettature del decennio e dei rapporti tra la critica e l'arte. Un aggiornamento in questa direzione va però rilevato nei tentativi di

---

[52] *Due o tre cose che so di loro. Dall'euforia alla crisi: giovani artisti a Milano negli anni Ottanta*, mostra a cura di M. Meneguzzo, PAC - Padiglione Arte Contemporanea, Milano, 30 gennaio - 30 marzo 1998.

[53] *Siamo sempre Nuovi- nuovi*, mostra a cura di R. Barilli e R. Daolio, Frittelli Arte contemporanea, 21 marzo - 5 maggio 2009. A quelle appena delineate, si aggiungono proposte di interpretazione più eclettiche e dislocate, che indagano realtà e artisti minori con una prospettiva di rivalsa. Edoardo Di Mauro si è dedicato allo studio di questi anni con mostre come *Un'altra storia. Arte italiana dagli anni Ottanta agli anni Zero*, mostra a cura di E. Di Mauro, spazio culturale Antonio Ratti, Como, aprile 2011.

[54] *La ripetizione differente*, mostra a cura di R. Barilli, Fondazione Marconi, Milano, 11 giugno - 11 luglio 2014.

[55] Cfr. G. Ciavoliello, *Dagli anni '80 in poi. Il mondo dell'arte contemporanea in Italia*, Artshow Edizioni Juliet, Milano 2004.

rilettura proposti da alcuni critici in tempi recenti[56]. In particolare, da più parti si evidenzia la necessità di tener conto delle diverse sfumature che modulano il complesso transito tra anni Settanta e anni Ottanta, in una direzione critica che metta in discussione l'ipotesi di una frattura netta tra i due decenni. In un articolo del 2012 Stefano Chiodi sottolinea che, nonostante il processo di repentina musealizzazione di cui è stata oggetto la Transavanguardia, essa è rimasta ai margini del dibattito critico, come una sorta di «elemento di sfondo, di arredo demodé, di comodo bersaglio»[57]. Dopo aver analizzato i rischi del protrarsi di un'interpretazione «moraleggiante e pseudoprogressista»[58], l'autore individua la necessità di ricollocare l'esperienza della Transavanguardia in una più ampia prospettiva storica che tenga conto, senza pre-giudizi, del suo significato alla luce del panorama culturale, politico, storico in cui prende forma. Punto di partenza di questa possibilità di riscrittura è la rilettura della fase di transito tra le ricerche concettuali e quelle neo- espressioniste: ciò può indurre la restituzione nella giusta prospettiva dell'esperienza di alcune figure di passaggio come Salvo, Ontani, De Dominicis e Vettor Pisani, nei quali è precocemente presente secondo Chiodi quel «sentimento di un crepuscolo»[59] della storia che marca la distinzione con le esperienze concettuali coeve e che impregnerà anche gli esiti espressivi dei "cinque" della Transavanguardia.

Michele Dantini porta sul piano della critica il dibattito sul rapporto tra gli anni Ottanta e le sue "condizioni di possibilità". Nel volume *Geopolitiche dell'arte*[60]propone un'antologia di testi dedicati al contesto italiano dalle neoavanguardie ad oggi, con l'intenzione di ricomporre memorie che «giungono al presente attraverso brusii, interiezioni o fratture del testo egemone; e attendono tra le linee di resoconti imperiali»[61]. Benché lo spazio dedicato alle questioni concernenti gli anni Ottanta non sia particolarmente esteso, il testo si interroga sulle origini teoriche di uno scritto che

---

[56] Anche in un testo dal carattere dichiaratamente divulgativo come *Capire l'arte contemporanea dal 1945 ad oggi* Angela Vettese tratteggia la necessità di una lettura che sappia individuare i prodromi del movimento in una direzione differente: «Pensare a un neoespressionismo monolitico, del tutto scevro da influenze concettuali o minimaliste, chiuso nel suo romantico ripristino della sensibilità individuale, significherebbe tradire un'epoca assai più variegata». Cfr. A. Vettese, *Capire l'arte contemporanea dal 1945 ad oggi*, Umberto Allemandi & C., Torino 2006, pag. 278.

[57] S. Chiodi, *Dossier anni Ottanta*, in www.doppiozero.com, 30 agosto 2012.

[58] *Ibidem*.

[59] *Ibidem*.

[60] Dantini, *Geopolitiche…,* op. cit.

[61] *Ibidem*.

tanta influenza avrà nel decennio in esame, *L'ideologia del traditore*[62] di Achille Bonito Oliva, che l'autore riconduce alla linea "manieristica"[63] di Luciano Pistoi e Carla Lonzi, nonché alle riflessioni critiche di Edoardo Sanguineti e alla ricerca artistica di Gino De Dominicis e Vettor Pisani. Le tematiche qui affrontate da Dantini sono riprese dal precedente, e nel complesso più fluido, saggio *Ytalica subjecta. Narrazioni identitarie e critica d'arte 1963-2009*[64].

Tra i temi che attraversano il dibattito critico su questo decennio, un ruolo di rilievo va certamente assegnato all'interpretazione del postmoderno e del suo rapporto di continuità (o meno) con il moderno. Nel contributo ospitato nel catalogo della mostra *Transavanguardia*[65] realizzata al Museo d'Arte contemporanea Castello di Rivoli - nell'ambito di una rassegna che costituisce uno dei più importanti tentativi di rilettura di questa esperienza artistica - Carolyn Christov-Bakargiev propone una lettura del postmoderno - e dunque del fenomeno transavanguardista - come declinazione del moderno, negando l'ipotesi di una frattura netta tra questi due momenti. Una interpretazione a cui si oppone tenacemente Adachiara Zevi, decretando che essa «offende profondamente la cultura, l'intelligenza e la sensibilità del lettore»[66]. Nella sua condanna alla "regressione" postmoderna[67], la polemica della Zevi mette in luce la presenza di un più ampio dibattito, di carattere trans- nazionale e probabilmente di natura trans- generazionale, su queste tematiche. Il legame tra l'arte italiana degli anni Ottanta e il concetto di "postmoderno", che come si vedrà viene ampiamente usato e indagato nell'ambito delle mostre del decennio[68] - è infatti inscindibile anche sul piano internazionale. Testo cardine della *institutional critique* americana recente è *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism*[69], che applica le riflessioni

---

[62] A. Bonito Oliva**,** *L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo*, Electa, Milano (1976) 1999.
[63] Cfr. *ABO e l'ideologia del traditore*, in Dantini, *Geopolitiche*, op. cit.., pag. 174.
[64] M. Dantini, *Ytalica subjecta. Narrazioni identitarie e critica d'arte 1963- 2009*, in, *Il confine evanescente…*, op. cit., pagg. 263- 308.
[65] C. Christov-Bakargiev, *La Transavanguardia italiana: una rilettura*, in *Transavanguardia*, catalogo della mostra a cura di I. Giannelli, Castello di Rivoli - Museo d'Arte contemporanea, novembre 2002 - marzo 2003, Skira, Milano 2002.
[66] Zevi, *Peripezie*… op. cit., pag. 467.
[67] *Ibidem*, pag. 469.
[68] Si pensi in particolare alle mostre promosse da Renato Barilli, per le quali si rimanda al paragrafo *L'orizzonte di riferimento attraverso i principali eventi nazionali e internazionali.1980- 1985*, nel cap. 1.
[69] R. Krauss, S. Hunter, Y. A. Bois, B. Buchloch, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism*, Thames and Hudson, trad. It. *Arte dal '900*, edizione italiana a cura di E. Grazioli, Zanichelli, Bologna 2006.

sull'integrazione di narrazioni e voci differenti a un vasto manuale sull'arte - o meglio sulla cultura - del XX secolo. Scritto a otto mani da Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin Buchloh, il volume è concepito come una successione cronologica di eventi di particolare rilevanza, interpretati attraverso approcci teorici diversi tra loro: dalla critica psicoanalitica alla storia sociale dell'arte, dall'approccio formalista e strutturalista a quello della critica istituzionale. Nell'affrontare il tema del postmoderno, questa trattazione distingue due diversi fronti: quello neoconservatore e quello poststrutturalista[70]. La Transavanguardia - con Francesco Clemente affiancato ad Anselm Kiefer, David Salle, Julian Schnabel - viene ricondotta dagli autori al primo dei due ambiti, quello neoconservatore, il cui orientamento viene rapportato ad una frammentazione della tradizione priva delle possibilità di emancipazione e costruzione che invece attengono all'approccio poststrutturalista[71]. Tanto in questo testo che nel numero monografico di "October" [72] intitolato *Postwar Italian art* a cura di Claire Gilman, l'esperienza dell'arte italiana negli anni Ottanta ha un ruolo di assoluta marginalità, soprattutto rispetto a quello di rilievo che ricopre l'Arte povera.

Questo breve *excursus* evidenzia l'assenza di una estesa trattazione di carattere scientifico- ricognitivo sugli anni Ottanta, a differenza di quanto accaduto ad esempio per gli anni Settanta[73]. Alla luce di quanto analizzato, risulta appropriato quanto scrive

---

[70] Si tornerà ampiamente su questo dibattito nei prossimi capitoli.

[71] *Art Since 1900…,* op. cit. Molti sono gli autori che criticano l'interpretazione dell'arte italiana fornita da questo testo. Si confronti a questo proposito quanto scrivono Anna Mattirolo e Gabriele Guercio che, in nota al testo introduttivo de *Il confine evanescente,* segnalano la presenza di refusi nel volume come «atto mancato che […] rivela l'impossibilità di assoggettare lo straniero» e rimandano anche a *Review* di Romy Golan, in "Art Bulletin", vol. LXXXVIII, n. 2, giugno 2006, pag. 381- 382 (cfr. G. Guercio, A. Mattirolo, *Attraverso l'evanescenza: appunti per un'introduzione*, in *Il confine evanescente..,* op. cit., pag. VII). Si confronti anche, nello stesso volume il già citato E. Grazioli, *Anni Ottanta (e oltre)*, pag. 105. Si segnala poi D. Paparoni, *Transavanguardia. Come te la faccio sparire dagli Usa*, in "Corriere della Sera", 17 settembre 2005.

[72] *Postwar Italian Art*, a cura di C. Gilman, "October" n. 124, Spring 2008, Mit press 2008.

[73] Tra i numerosi esempi la recente ampia ricognizione organizzata dal Palazzo delle Esposizioni di Roma nel 2013, dedicata proprio alla situazione nella capitale (*Anni '70. Arte a Roma*, mostra a cura di D. Lancioni, Palazzo delle Esposizioni - Roma, 17 dicembre 2013 - 2 marzo 2014) e il volume monografico *AnniSettanta,(AnniSettanta. Il decennio lungo del secolo breve*, M. Belpoliti, G. Canova, S. Chiodi (a cura di), pubblicato in occasione della mostra a cura di G. Canovam, Triennale di Milano, 27 ottobre 2007 - 30 marzo 2008, Skira, Milano 2007) che ne ripercorre la storia, con contributi di diversi autori. La "preferenza" della critica per gli Sessanta e Settanta è ribadita dagli studiosi in più occasioni. Solo un esempio: «La discussione sull'arte italiana contemporanea privilegia gli anni Sessanta e Settanta. Tralascia in gran parte di indagare i decenni successivi o di esaminare criticamente le più significative posizioni critiche e curatoriali», in Dantini, *Geopolitiche….,* op. cit., pag. 205.

Michele Dantini in merito alla situazione della critica sugli ultimi decenni: «Le poche narrazioni che circolano, ripetute con rare variazioni dalle stesse persone nei decenni, hanno precocemente assunto la fissità di versioni ufficiali senza riuscire a (né forse proporsi di) disarticolare coalizioni o categorie contingenti, segnalare incongruità, diradare reticenze»[74]. Questa lacuna storiografica è peraltro riconosciuta e ribadita ogni qualvolta ci si trovi a operare una riflessione generale sulla storia recente delle arti visive[75]. Ciò che sembra deficitario è la presenza di studi specifici, di trattazioni basate su un'indagine diretta di documenti e cataloghi di mostre che permettano di individuare non solo le presenze assodate, ma anche i moti di discontinuità presenti sottotraccia nel corso degli anni Ottanta. Considerando la difficoltà di affrontare con completezza lo studio di questo decennio, non è un caso che i testi che restituiscono una trattazione più puntuale e problematizzante siano quelli di carattere saggistico o trasversale: sembra che, al fine di raccontare gli anni della fine delle grandi narrazioni, le modalità rizomatiche, transdisciplinari si dimostrino più efficaci rispetto a quelle di carattere ricognitivo. Così sono numerosi i volumi italiani che indagano trasformazioni critiche, artistiche e culturali degli ultimi decenni del XX secolo attraversando problematiche che spaziano dal significato di avanguardia nell'epoca postmoderna[76] all'emergere dei

---

[74] Cfr. Dantini, *Geopolitiche…*, op. cit. pag. 7

[75] È quanto ribadito da diversi studiosi. Lo afferma Marco Meneguzzo: «Dal punto di vista culturale gli anni Ottanta del XX secolo non godono di una particolare reputazione, e forse anche dal più vasto osservatorio della maroeconomia e della politica sono sottovalutati rispetto alle trasformazioni di portata epocale che sono avvenute in quel decennio» (M. Meneguzzo, *Breve storia della globalizzazione in arte (e delle sue conseguenze)*, Johan&Levi, Milano 2012, pag. 32), così come Angela Vettese: «Gli anni Ottanta sono stati tanto deprecati, si tratta di un periodo che è stato considerato un momento di regressione e lungamente rimosso […] Oggi finalmente si può tornare a parlare di quegli anni senza che questo sia scandaloso» A. Vettese, *Lezioni di arte contemporanea: gli anni Ottanta in Italia tra postmoderno e Transavanguardia*, conferenza tenuta al MAXXI - Museo nazionale delle Arti del XXI secolo, il 29 luglio 2012. Questa rimozione non investe soltanto il campo delle arti visive, ma quello storico *tout court*, in cui la liquidazione "sbrigativa ma decisa" del decennio ha visto solo recentemente un cambiamento di rotta. Scrive Beppe De Sario: «Indicatori di una sbrigativa ma decisa liquidazione degli '80 sono le assenze e i silenzi del discorso pubblico e storiografico su molti processi ed eventi collettivi del decennio, e finanche dei '90», in B. De Sario, *Resistenze innaturali. Attivismo radicale nell'Italia degli anni '80*, XBook, Mimesis edizioni, Milano 2009, pag. 8. Si confronti a questo proposito quanto emerso dal convegno *Gli anni Ottanta come storia*, svoltosi nel marzo 2003 a Roma su iniziativa del Dipartimento Innovazione e società dell'Università La Sapienza, della Fondazione Istituto Gramsci, dell'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli e della Luiss Guido Carli, cfr. *Gli anni Ottanta come storia*, S. Colarizi, P. Craveri, S. Pons, G. Quagliarello (a cura di), Rubettino, Catanzaro 2004. Tra i testi di riferimento sotto il profilo storico risulta fondamentale quello di Paul Ginsborg, aggiornamento della sua *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943- 1988* (2 voll., Einaudi, Torino 1989) *L'Italia del tempo presente. Famiglia, società civile, Stato 1980- 1996*, Einaudi, Torino 1998.

[76] D. Scudero, *Avanguardia nel presente*, Lithos, Roma 2000.

fenomeni della globalizzazione[77], all'apertura a nuovi soggetti, contesti geografici e questioni postcoloniali[78], solo per citare alcuni temi.

Entrando nel merito degli anni Novanta, la situazione bibliografica sembra attraversata in misura inferiore, rispetto al decennio precedente, da fronti critici divergenti. La minor reticenza nei confronti dell'indagine storiografica si accompagna a una maggiore sensibilità ad avviare un'interrogazione puntuale sul decennio finale del XX secolo, anche in virtù di un interesse più solido da parte di critici della giovane generazione.
Pubblicazioni e mostre di rilettura, anche internazionali[79], mettono in luce il ritorno da parte della pratica artistica a sperimentazioni e commistioni di linguaggi differenti, il recupero di una vocazione sociale e di una specifica attenzione alla sfera del quotidiano per un decennio diviso, come segnala Giorgio Verzotti, tra pratiche di adesione al sistema massmediale e di allontanamento strategico rispetto ad esso[80]. Il fulcro geografico del nuovo corso in ambito italiano è individuato unanimemente dalla critica nella città di Milano, in cui operano i giovani artisti che ruotano intorno alle esperienze della Casa degli Artisti e dello Spazio di via Lazzaro Palazzi. L'indagine sulle ricerche sviluppatesi in altri contesti italiani risulta invece occasionale.
Uno dei primi tentativi di leggere a posteriori l'emergere di nuove pratiche artistiche, è rappresentato dalla pubblicazione *Espresso. Arte oggi in Italia* [81]. Si tratta di uno sforzo interpretativo significativo perché nasce dall'urgenza di «valutare culturalmente la propria epoca, gli artisti, i linguaggi»[82], un'urgenza che, già di per sé, testimonia di una

---

[77] Meneguzzo, *Breve storia*…, op. cit.
[78] S. Lux, *Arte ipercontemporanea un certo loro sguardo… Ulteriori protocolli dell'arte contemporanea*, Gangemi, Roma 2006; P. Mania, *L'arte imperfetta. Il dibattito sull'arte contemporanea in Europa dal crollo del muro di Berlino ad oggi***,** Editori Riuniti Univ. Press, Roma 2008; P. Mania**,** *Imperfetta. Orizzonti dell'arte contemporanea in Europa*, collana Impronte/Arte, Bulzoni, Roma 2010; R. Pinto, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmedia, Milano 2012.
[79] Benchè questa disamina sia dedicata all'arte italiana, occorre rilevare l'attenzione rivolta in ambito internazionale ai primi anni Novanta come momento di svolta della ricerca artistica attuale, con mostre come *NYC 1993: Experimental Jet Set, Trash and No Star*, mostra a cura di M. Gioni, G. Carrion-Murayari, J. Moore, M. Norton, New Museum, New York, 13 febbraio-26 maggio 2013; *1984-1999: the Decade*, mostra a cura di S. Moisdon, Centre Pompidou, Metz, 24 maggio 2014 - 2 marzo 2015; *Come as you are: Art of the 90s*, mostra a cura di A. Schwartz, Montclair Art Museum, New Jersey, 8 febbraio - 17 maggio 2015; cfr. l'articolo di J. Farago, *The '90s: the Decade that never ended, pubblicato nella pagina Culture della BBC* http://www.bbc.com/culture/story/20150205- the- 1990s- never- ended.
[80] Cfr. *Arte contemporanea..*, op. cit.
[81] *Espresso. Arte oggi in Italia*, L. Cerizza, S. Chiodi, G. Marianello, S. Risaliti (a cura di), Electa, Milano 2000.
[82] S. Risaliti, *L'arte oggi in Italia*, in *Ibidem*, pag. 11.

rinata necessità di riflettere sul proprio tempo. Il volume, che si concentra sulla giovanissima generazione (dunque quella degli artisti nati principalmente nella seconda metà degli anni Sessanta) è tra i primi a riconoscere nel 1985 il delinearsi di una svolta che segna il distacco dei più giovani «dalla storia dell'arte precedente, quella che ha avuto come protagonisti i maestri dell'arte concettuale, dell'Arte Povera e della Transavanguardia»[83], individuandone i caratteri in una rinnovata "leggerezza". Dalla trattazione che ne risulta, emerge chiaramente quanto l'ambito romano appaia poco fertile per gli sviluppi di queste nuove tendenze: ad esso infatti è dedicato solo qualche accenno[84].

Agli anni Novanta la Quadriennale di Roma dedica già nel 2004 un convegno intitolato *Arte e cultura negli anni Novanta*[85], scegliendo come eventi limite la caduta del muro di Berlino nel 1989 e l'abbattimento delle Torri gemelle a New York nel 2001. I contributi degli autori invitati mettono in luce le trasformazioni che investono il sistema dell'arte, che muovono per un verso in direzione di un'arte diffusa "dappertutto"[86], per l'altro verso la diffusione di mega- musei[87] e mostre "blockbuster"[88]. Nella varietà dei contributi proposti, il convegno offre utili spunti di meditazione, ma non appare nel suo complesso sufficientemente sistematico da poter prendere in carico la complessità di lettura di questo decennio.

Per quanto riguarda la produzione artistica, la centralità di un tema come quello del rapporto con il bombardamento mediatico e la presa di posizione dell'arte rispetto ad esso, è uno dei motivi portanti individuati dalle mostre sul periodo. Ne è esempio l'esposizione *Apocalittici e integrati*[89] che, nel fare il punto sugli artisti della giovane

---

[83] *Ibidem*. Il fermento della scena milanese di questi anni, che ha permesso al capoluogo lombardo di essere al centro delle narrazioni sugli anni Novanta, è stato documentato in corso d'opera da mostre e articoli, come *Italia 90, ipotesi arte giovane*, mostra presso Fabbrica del vapore, Milano nel 1990 o il numero speciale dedicato all'Arte giovane in "Flash Art" n. 158, ottobre - novembre 1990.

[84] In particolare nel saggio di L. Pratesi, *Giro di boa*, in *Ibidem*. Si cfr. dello stesso autore L. Pratesi, *New Italian Art. L'arte contemporanea delle ultime generazioni,* Castelvecchi, Roma 2012.

[85] Gli atti della conferenza, svoltasi il 16 aprile 2004 a Roma, sono stati pubblicati in *Arte e cultura degli anni Novanta. Dalla fine del Muro all'11 settembre*, I. Della Torre, M. Esposito (a cura di), I Quaderni della Quadriennale, De Luca, Roma 2004.

[86] Cfr. L. Ficacci, *Dentro e fuori il museo*, ivi, pag. 33.

[87] Cfr. E. Lucie- Smith, *Gli anni Novanta e le loro conseguenze*, ivi, pag. 23.

[88] Cfr. V. Todolì, *La sindrome "blockbuster",* ivi, pag. 17.

[89] *Apocalittici e integrati: utopia nell'arte italiana di oggi*, catalogo della mostra a cura di P. Colombo, MAXXI - Museo nazionale delle Arti del XXI secolo, Roma, marzo - luglio 2007, Electa, Milano 2007.

generazione, mette in luce proprio il doppio versante dell'adesione o della messa in crisi dei meccanismi attivati dal sistema massmediale[90].

Infine gli strumenti critici per riflettere e conoscere a fondo il lavoro degli autori che operano in questo ultimo decennio del XX secolo, sono offerti da diverse pubblicazioni che entrano nel merito delle singole poetiche attraverso interviste, come la raccolta curata da Stefano Chiodi, *Una sensibile differenza*[91].

Il maggior interesse suscitato sugli studiosi più giovani dal decennio Novanta, che si traduce in una maggiore attenzione, curiosità, "empatia" e volontà di tentare di interpretarne i nodi teorici e paradigmi, è testimoniato da diversi contributi, tra cui il recente *L'uccello e la piuma. La questione della leggerezza nell'arte italiana*[92]. L'autore Luca Cerizza ripropone il concetto calviniano della "leggerezza" - già sotteso in testi precedenti come quello di Giulio Ciavoliello[93] - come chiave di lettura delle pratiche artistiche degli anni Novanta.

Lo status degli studi su Roma

Quanto finora esposto restituisce a grandissime linee il panorama della letteratura critica sui decenni Ottanta e Novanta e il diverso grado di interesse, visibilità, completezza e qualità degli studi finora proposti. Occorre ora capire qual è lo *status* degli studi per quanto riguarda Roma e la sua posizione nel panorama dell'arte contemporanea.

Ciò che emerge in prima istanza è il rapporto di proporzionalità tra il ruolo di marginalità progressivamente assunto dalla città e la lacunosità delle trattazioni ad essa dedicate: in altri termini se per quanto riguarda tutti gli anni Settanta e i primi anni Ottanta (durante i quali a Roma è riconosciuto un ruolo di centralità) il percorso di storicizzazione e musealizzazione è ben solido, pur con alcune incongruenze e revisioni da compiere, per quanto riguarda il periodo compreso tra 1985 e 1995, la posizione di

---

[90] Nel momento in cui si conclude la scrittura di questa tesi è in corso la mostra *Liberi Tutti! Arte e società in Italia 1989- 2001*, mostra a cura di L. Beatrice, A. Busto, C. Perrella, Museo Ettore Fico, 9 luglio - 18 ottobre 2015.

[91] S. Chiodi, *Una sensibile differenza. Conversazioni con artisti italiani di oggi*, Fazi editore, Roma 2006.

[92] L. Cerizza, *L'uccello e la piuma. La questione della leggerezza nell'arte italiana*, et. Al. Edizioni, Milano 2010.

[93] Ciavoliello, *Dagli anni '80…,* op. cit.

sussidiarietà della città rispetto al panorama generale corrisponde ad una aporia della ricerca su quegli anni.

Per entrare nel merito nella bibliografia e delle mostre di rilettura occorre sottolineare che la Transavanguardia[94], nonostante sia ampiamente storicizzata, non è stata ancora oggetto di una analisi che contempli l'influenza che essa ha avuto nel delineare i rapporti con gli altri fenomeni minoritari, in particolare quelli interni al sistema romano. Oltre ai "cinque" seguiti da Bonito Oliva, l'unico altro fenomeno emerso nel corso degli anni Ottanta a Roma per il quale il processo di ufficializzazione appare pienamente avviato, è quello del cosiddetto Gruppo di San Lorenzo. A questa esperienza, già solida sul piano del mercato, sono stati dedicati, tra gli altri, una mostra al MART a cura di Daniela Lancioni[95] e un testo monografico di Guglielmo Gigliotti[96]. All'esperienza della pittura figurativa citazionista è dedicato il volume, accurato nella trattazione, di Linda Kaiser, *L'Anacronismo*[97].

A conferma della posizione di rilievo che il sistema galleristico romano riviste fino ai primi anni Ottanta, si pongono anche diversi studi monografici volti ad indagare l'esperienza di spazi storici: anche in questo caso, l'ago della bilancia è decisamente spostato indietro, verso le gallerie attive nel corso degli anni Settanta. Ne sono esempio i volumi e le mostre dedicate alla galleria L'Attico, cui il MACRO dedica un'esposizione che si ferma al 1978 [98] (data che segna la fine per la galleria di Fabio Sargentini della stagione "storica" con la chiusura dello spazio) o alla galleria La Salita di Gian Tomaso Liverani[99], la cui attività, ricostruita in un volume molto accurato, perde centralità proprio quando si entra nel merito del periodo compreso tra anni Ottanta e Novanta, in corrispondenza del resto con il declino della programmazione, o

---

[94] Si rimanda a tal proposito al cap. 1 di questo studio. Per un approfondimento bibliografico si confronti il catalogo della mostra *Transavanguardia* a cura di I. Giannelli, op. cit.

[95] *Italia Contemporanea. Officina San Lorenzo*, mostra a cura di D. Lancioni, MART - Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, maggio - settembre 2009.

[96] G. Gigliotti, *Sei storie. Tirelli, Pizzi Cannella, Ceccobelli, Nunzio, Gallo, Dessì*, ed. Carte Segrete, Roma 2011.

[97] L. Kaiser, *L'Anacronismo e il ritorno alla pittura. L'origine è la meta*, Silvana editoriale, Milano 2003.

[98] *L'Attico di Fabio Sargentini. 1966- 1978*, catalogo della mostra a cura di L. M. Barbero e F. Pola, MACRO, ottobre 2010- febbraio 2011. Si cfr. anche *L'attico 1957- 1987*, catalogo della mostra a cura di F. Sargentini, R. Lambarelli, L. Messina, Chiesa di San Nicolò, Spoleto, Milano 1987.

[99] *Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte: la galleria La Salita dal 1957 al 1998*, a cura di D. Lancioni, Allemandi, Torino 1998, nonché il volume pubblicato in occasione della mostra *Venti mostre a La Salita dal 1960 al 1978*, mostra a cura di D. Lancioni, Spazio per l'arte contemporanea di Tor Bella Monaca, Roma, 2 dicembre 1998 - 10 gennaio 1999.

ancora al doppio volume dedicato alla galleria Gian Enzo Sperone[100], alla quale si può applicare la stessa valutazione. Anche la vicenda della galleria Pieroni, poi divenuta Zerynthia e RAM, è stata recentemente ricostruita, in una prospettiva che arriva fino al presente, con la mostra realizzata dal Museo MACRO *Foto di gruppo. Galleria Pieroni, Zerynthia, RAM: 1970- 2013*[101], presentata attraverso materiali d'archivio e una selezione di opere.

A parte episodi occasionali, la storiografia critica dedicata alla città sembra subire un moto di arresto nel momento in cui ci si confronta con la seconda metà degli anni Ottanta. Come già accennato, ciò che emerge in prima istanza è la posizione di sussidiarietà di Roma rispetto tanto al sistema dell'arte, tanto alle istanze del "nuovo corso" artistico. «Roma alla metà degli anni Ottanta sembrava un paesino sperduto, artisticamente parlando. Il sistema delle gallerie era minuscolo, tutto compresso nella zona del Tritone, fra Piazza del Popolo e Piazza di Pietra. Si respirava un'aria pesante, o almeno, rispetto alle attese di una "generazione giovane" come ci si chiamava allora, davvero ostile»[102] afferma Domenico Scudero nell'intervista realizzata per questa tesi. E ancora Roberto Lambarelli, riferendosi in particolare al momento in cui nasce la sua rivista "Arte e critica" all'inizio degli anni Novanta, afferma: «Roma *decadeva*, ma non era solo un fatto di alternanza *logistica*, diciamo così. Cambiava il modello politico, sociale ed economico. Roma rappresentava quella politica contro cui si erano appuntati gli strali degli estremisti: "Roma magnona", ecc., era la città della memoria, del *genius loci*, mentre Milano si prestava a rappresentare l'immagine nuova, fresca e produttiva»[103]. È proprio a causa di questa riconosciuta posizione decentrata che le esperienze artistiche, galleristiche e critiche romane tra gli anni Ottanta e Novanta non

---

[100] AA.VV., *Gian Enzo Sperone. Torino Roma New York, 35 anni di mostre tra Europa e America*, hopefulmontster, Torino 2000.

[101] *Foto di gruppo. Galleria Pieroni, Zerynthia, RAM: 1970-2013*, mostra a cura di S. Chiodi, MACRO - Museo d'Arte Contemporanea di Roma, febbraio - maggio 2013.

[102] Si confrontino le interviste contenute negli Apparati.

[103] In una intervista dell'aprile 2008 lo stesso critico afferma: «Nel corso degli anni Novanta Roma non ha espresso una grande vitalità; non che di artisti o di gallerie non ce ne siano stati, ma in una condizione di mercato come quella prima descritta, l'assenza di un collezionismo importante e con una mentalità imprenditoriale ha messo fuori gioco la città stessa, e i nostri tentativi di allora di promuovere dalle pagine di "Arte e Critica" la scena romana all'interno del panorama nazionale risultarono vani. Nel corso delle ultime stagioni qualcosa è cambiato, Roma è tornata al centro di una serie di interessi culturali, e non solo italiani», R. Lambarelli intervistato da S. M. Rossi per www.undo.net.

sono mai state oggetto di mostre o volumi monografici, ma solo - nella migliore delle ipotesi - di saggi inseriti all'interno di ricognizioni più ampie.

Un primo accenno di trattazione sulla situazione romana è proposto da Manuela Crescentini. Il suo *L'ambiente romano - Dagli anni Ottanta ad oggi*[104], inserito all'interno della panoramica dell'Electa *Pittura in Italia*, è una sintesi descrittiva sulle realtà attive nella capitale e si arresta ai primi anni Novanta.

Un inquadramento più ampio è offerto dal saggio di Laura Cherubini *Roma e altro*[105], all'interno del catalogo della XII Quadriennale di Roma[106] del 1996. A questa edizione della manifestazione si deve il tentativo di restituire uno scenario della ricerca artistica che guardi a ritroso lo sviluppo degli ultimi due decenni. Il contributo della Cherubini, critica attiva a Roma proprio in quegli anni, offre qui uno dei rari esempi di ricostruzione del contesto romano focalizzato sulla generazione successiva alla Transavanguardia e dà conto, pur sinteticamente, del "cambiamento di rotta" che si determina nella seconda metà degli anni Ottanta e di realtà come quelle delle gallerie Paolo Vitolo, Ugo Ferranti, Alice. A proposito di esperienze come quelle di Jartrakor e del Gruppo di Piombino, la studiosa sottolinea: «Al momento sembrano fatti molto isolati, solo qualche anno dopo la situazione che ha qui una delle sue matrici si troverà in sintonia con situazioni come quella milanese e sarà paradossalmente rilevata a Roma solo dopo il riconoscimento esterno»[107].

Se, come già accennato, il volume *Espresso*[108] - che può essere considerato il principale esperimento ricognitivo sul periodo - non presenta che accidentalmente il contesto romano, un altro volume che si interroga sull'arte italiana degli ultimi decenni offre maggiori spunti: si tratta del già citato *Il confine evanescente*[109]. In *Gradi di visibilità: Roma anni Ottanta*[110] Guglielmo Gigliotti inquadra il nucleo del problema che investe

---

[104] M. Crescentini, *L'ambiente romano - Dagli anni Ottanta ad oggi*, in *La pittura in Italia. Il Novecento/2*, Electa, Milano 1993.

[105] L. Cherubini, *Roma e altro*, in *XII Quadriennale di Roma. Italia 1950- 1990. Ultime generazioni*, catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni e Stazione Termini, Roma, settembre - novembre 1996, De Luca, Roma 1996. Nello stesso volume va segnalata la ricostruzione dedicata ai primi anni Ottanta di R. Lambarelli, *Lo spirito nuovo della pittura*, pp. 234- 236.

[106] *XII Quadriennale di Roma. Italia 1950- 1990. Ultime generazioni*, Palazzo delle Esposizioni e Stazione Termini, Roma, settembre - novembre 1996.

[107] Cherubini, *Roma e altro*…, op. cit, pag. 239.

[108] *Espresso…*, op. cit.

[109] *Il confine evanescente…*, op. cit.

[110] G. Gigliotti, *Gradi di visibilità: Roma anni Ottanta*, in *Il confine evanescente…,* op. cit., pagg. 23- 42.

la restituzione critica della situazione romana: «Dalla transavanguardia al Gruppo di San Lorenzo, dall'Astrazione povera alle tante individualità isolate, la Roma postmoderna presenta uno scenario ampio di reazioni alla crisi delle neoavanguardie e alla fine del concettuale. La differenza riguarda anche i differenti gradi di visibilità registrati da ciascuno di questi fenomeni»[111]. Ripercorrendo sinteticamente le presenze artistiche degli anni Ottanta, dall'Astrazione povera, alla Scuola di San Lorenzo, dai Trattisti, al Gruppo di Piombino, l'autore rileva la necessità di un approfondimento nello studio di questo particolare momento storico.

Questa esigenza viene raccolta dal museo MACRO[112], il quale, in linea con la sua missione istituzionale, avvia intorno al 2011 una ricognizione sull'arte a Roma degli ultimi decenni. Un primo tentativo in questo senso è costituito, tra il 2011 e il 2012, da *Eighties are back*, a cura di Ludovico Pratesi[113], una rassegna composta da piccole monografiche sugli artisti operativi negli anni Ottanta a Roma: di ognuno vengono presentate due opere, una storica e una recente, accompagnate da schede redatte da due critici di diverse generazioni. Nonostante i presupposti di riscoperta degli autori di quegli anni, si tratta, di una iniziativa di carattere episodico che non ambisce a comporre una prospettiva di lettura storiografica sistematica sul decennio.

Più ambiziosa la mostra *Ritratto di una città. Arte a Roma 1960- 2001*[114], il cui obiettivo è far luce sulla produzione artistica e sul sistema dell'arte della capitale attraverso approfondimenti organizzati in più appuntamenti che, nel progetto di partenza, avrebbero dovuto susseguirsi con cadenza regolare, seguendo il principio di una narrazione multipla e dinamica. La mostra, nelle due fasi realizzate nel 2012 e nel 2013, è pensata per essere continuamente aggiornata e implementata e composta da una tavola cronologica a parete completata da fotografie, video, manifesti, documenti e una selezione di opere, a cui si aggiunge un una piattaforma virtuale di condivisione di

---

[111] *Ibidem*, pag. 23.

[112] La nascita del museo che ospita le collezioni di arte contemporanea del Comune di Roma, trova una svolta proprio nel corso degli anni Novanta. Si cfr. il capitolo 2.

[113] *MACROwall: Eighties are Back!*, a cura di L. Pratesi, è costituita da un ciclo di mostre che si sono svolte presso il MACRO, Museo d'Arte Contemporanea di Roma tra il 2011 e il 2012. Artisti: Pirri, Carboni, Nunzio, Corsini, Messina, Dellavedova, De Lorenzo, Kaufmann, Levini e Tirelli.

[114] La mostra *Ritratto di una città. Arte a Roma 1960- 2001* curata dal MACRO, Museo d'Arte Contemporanea di Roma, è stata realizzata in due fasi (novembre 2012- aprile 2013 e maggio- settembre 2013).

informazioni e memorie personali dei protagonisti[115]. La difficoltà nel ricostruire con obiettività il periodo compreso tra anni Ottanta e Novanta a Roma, è testimoniato dalle polemiche che sono seguite alla presentazione della rassegna, oggetto di biasimi da parte di critici, artisti e galleristi per omissioni e le letture parziali e orientate[116]. Ciò dimostra, ancora una volta, che l'interpretazione di questo decennio non è affatto pacifica, e ciò è anche dovuto al fatto che molte realtà risultano ancora marginali e storiograficamente sommerse. La crisi istituzionale che ha colpito il Museo nel 2013 e l'allontanamento del suo direttore Bartolomeo Pietromarchi, non hanno permesso ad oggi il proseguimento di questa mostra "in più puntate", e dunque non è possibile verificare l'aggiornamento delle cronache proposte. Anche questo tentativo di sistematizzazione, il più ambizioso finora compiuto, risulta dunque inesaustivo.

---

[115] L'archivio, concepito come uno spazio virtuale in cui le figure implicate nella storia possono condividere la propria documentazione**,** rappresenta potenzialmente un prezioso strumento di indagine. Al momento, tuttavia, ospita un numero esiguo di contributi pertanto non può essere in alcun modo considerato esaustivo. Cfr. http://racconta.repubblica.it/roma- macro- ritratto- arte- 1960- 2001/.

[116] Oltre agli articoli pubblicati in merito alla prima e alla seconda edizione della mostra (C. A. Bucci, *Rivoluzione Macro tra critiche e successi. In primavera ecco "Ritratto di una città 2"*, "Repubblica", 15 dicembre 2012; M. L. Nero, *La storia dell'arte al Macro. Rieditata*, "Artribune", 24 aprile 2013), si confronti la lettera aperta inviata da Simona Marchini, storica direttrice della galleria La Nuova Pesa, al direttore Bartolomeo Pietromarchi. Alcuni passaggi: «Le do' atto di quanto l'operazione sia difficile e delicata, e di quanto sia inverosimile l'ipotesi di una presunta oggettività che può essere bilanciata unicamente attraverso l'onestà intellettuale del curatore e l'adozione di criteri storico-scientifici, che certo lei non avrà mancato di considerare.
Mi chiedo, allora, quale sia la ragione delle tante e vistose omissioni di artisti di respiro non soltanto nazionale che hanno animato la vita artistica della nostra città e che pure sono presenti nelle più importanti collezioni, non ultima quella del MACRO.
Mi chiedo anche come possa il MACRO stesso impegnare oltre un anno della sua attività espositiva in un progetto di ricostruzione degli anni Ottanta (Eighties are back!) che ha visto la partecipazione di artisti come Vittorio Messina, Felice Levini, Vittorio Corsini, tra gli altri, e quindi tacerne in questa occasione.
Come possa avere dedicato, anche in tempi recenti, mostre importanti ad artisti di diverse generazioni, vedi quelle recenti di Giulio Turcato e Pietro Fortuna, che però, nell'idea curatoriale del suo progetto, non hanno lasciato traccia alcuna.
Cosa dirà, allora, a quanti, collezionisti e galleristi, hanno impegnato risorse, intelligenze, economie, in un lavoro che certo ha contribuito alla promozione e alla valorizzazione del capitale artistico - culturale della nostra città, esercitato anche in supplenza delle istituzioni?
Cosa dirà, allora, a quegli artisti ben rappresentati nelle nostre collezioni che, per quanto esclusi dalla sua personale antologia, hanno contribuito più di altri, nel periodo 1960 - 2001 a partire da Francesco Lo Savio fino a Stefano Di Stasio, Felice Levini, Vittorio Messina, Giuseppe Salvatori, Andrea Fogli….., alla vita artistica e al dibattito teorico - culturale della nostra città, anche attraverso riviste e luoghi autogestiti (Prato pagano, Braci, Società lunare, Centoerbe, La Stanza, Sant'Agata dei Goti, Opera Paese…)? Lo sappiamo fin troppo bene: la storia non si fa con le omissioni perché ne sarebbe compromessa la stessa pretesa scientifica. Pena la sua delegittimazione». La lettera, inviata per email al direttore Pietromarchi, è stata poi diffusa con lo stesso canale a galleristi e critici. A questa polemica si può aggiungere la discussione, ospitata sempre sul web, avviata da Gianluca Marziani sulla propria pagina facebook, cui hanno aderito molti critici.

L'analisi della storiografia critica di rilettura qui tracciata per grandi linee, lascia emerge il ruolo minoritario assunto dalla città di Roma tra la metà degli anni Ottanta e la metà degli anni Novanta rispetto al panorama nazionale internazionale. Su questa marginalità si salda, come si è evidenziato, una lacuna storiografica che riguarda tanto la situazione artistica e critica relativa agli ultimi decenni dell'arte italiana in generale, quanto specificamente gli studi condotti sulla situazione della capitale tra il 1985 e il 1995. All'origine di queste deficienze critiche sembra porsi la consuetudine di riproporre letture già consolidate di questa fase, una prassi determinata anche dalla limitatezza degli studi specifici.

Oggetto della ricerca e metodologia

La constatazione della lacuna storiografica sugli anni Ottanta e Novanta a Roma è da considerarsi preliminare a questo studio. È dall'esigenza di colmare questa lacuna critica che muove il tentativo di ricognizione operato da questa ricerca, il cui obiettivo primario è riportare alla luce, attraverso uno studio documentario diretto, ciò che è avvenuto nel periodo compreso tra il 1985 e il 1995 a Roma.

Il segmento cronologico individuato, a cavallo tra due decenni, rimanda alla volontà di cogliere le *condizioni di possibilità*[117] che portano alla definizione di un panorama rinnovato. Nel passaggio tra anni Ottanta e Novanta, infatti, si inscrive il lento superamento delle istanze espressioniste e la piena affermazione di quelle relazionali, e allo stesso tempo si compie un processo trasformativo significativo che conduce, alla metà degli Novanta, al definirsi di una configurazione del territorio della produzione artistica, della critica e del sistema dell'arte sensibilmente diverso rispetto a quello di dieci anni prima.

Obiettivo della tesi è cogliere - attraverso la disamina dell'attività degli spazi espositivi e delle riviste - le dinamiche proteiformi, gli andamenti differenziati, i moti di emersione, devianza, cancellazione, attraverso cui il nuovo corso identitario prende vita a Roma, ridisegnando i confini linguistici, teorici, comportamentali, geografici dell'arte contemporanea.

---

[117] Si cfr. M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969; trad. it. a cura di G. Bogliolo, *L'Archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1996.

La scelta di analizzare l'attività espositiva e quella delle riviste, risponde all'esigenza di partire dalla *fenomenologia* degli accadimenti, in una stagione in cui il fenomeno "mostra" e la strategia dell'evento assumono una centralità assoluta: in essi «all the actors in the art world intersect, from artist, dealers, critics, curators,and collectors to cultural officials and politicians»[118]. Attraverso la scrittura espositiva e lo spazio esteso della critica, i semi germinativi delle nuove unità discorsive vengono alla luce, si offrono ai processi di accoglimento e disconoscimento, di emulazione o destituzione. Nel momento della loro rivelazione al mondo - al sistema dell'arte - essi possono contribuire a definire una nuova discorsività o inserirsi in una narrazione preesistente. In entrambi i casi si "situano" in un territorio di senso: come scrive Bruce Altshuler le esposizioni generano «so much of what comes down to us as art history»[119].

Gli spazi espositivi inclusi nella trattazione sono intesi nella massima pluralità delle declinazioni possibili purché abbiano rivelato una propria identità critica e rivolto la propria attività prevalentemente all'arte contemporanea e attuale[120]. Sono pertanto compresi nella disamina: gallerie private, associazioni culturali, luoghi autogestiti da artisti, fondazioni, istituzioni pubbliche italiane a straniere. La ricostruzione dell'attività espositiva di queste realtà multiformi non è finalizzata soltanto a mettere in luce l'affiorare di temi, modalità o intenzioni afferenti al nuovo corso ma anche alla definizione dell'orientamento culturale e identitario dello spazio espositivo.

Una trattazione specifica è dedicata alle riviste nate a Roma nel medesimo arco temporale in considerazione del fatto che esse, al pari dei luoghi espositivi, hanno operato come spazi di ricerca e soggetti attivi di produzione culturale. Di questo gruppo fanno parte le pubblicazioni: "891", "Sottotraccia", "Arte Argomenti", "Opening", "La Società lunare", "Arte e critica", "Centoerbe", "Artel". La constatazione della valenza critica specifica di queste pubblicazioni ha determinato la scelta di focalizzare le interviste inserite negli Apparati sulle figure coinvolte nella produzione di queste

---

[118] «Tutti gli attori nel mondo dell'arte interagiscono, dagli artisti, ai mercanti, ai critici, ai curatori ai collezionisti a esponenti delle istituzioni culturali ai politici» (trad. dell'A.) B. Altshuler, *Biennials and Beyond, Exhibitions That Made Art History: 1962- 2002*, Phaidon, London 2002.

[119] Le esposizioni generano «così tanto di quello che ci viene offerto come storia dell'arte» (trad. dell'A.). *Ibidem*.

[120] Si intenda di autori viventi o la cui attività sia molto recente. È dunque esclusa la disamina degli spazi la cui attività espositiva sia rivolta prioritariamente alla produzione artistica ante 1980.

ultime[121]. D'altra parte, occorre sottolineare che ben più ampio è il nucleo di periodici che hanno costituito una fonte documentaria primaria per la ricognizione dell'attività degli spazi espositivi e per l'individuazione di nuove emergenze che riguardano la ridefinizione della critica e del sistema dell'arte. Lo spoglio effettuato a questo fine ha incluso i numeri di diverse riviste di arte contemporanea edite nell'arco di anni compreso tra 1985 e 1995: oltre alle pubblicazioni romane sopra citate, lo spoglio delle riviste ha riguardato: "Flash Art", "Segno", "Art Forum", "Il Giornale dell'arte", "Arte", "Tema Celeste", "Juliet", "Next", "A.E.I.O.U.".

A testimoniare la centralità di queste pubblicazioni anche per quanto riguarda il processo di progressivo avvicinamento all'oggetto della ricerca, si segnala la produzione, avviata nel primo anno, di uno strumento di "orientamento" basato sulla costruzione di un database[122] che ha previsto l'indicizzazione di tutti gli articoli della rivista "Opening"[123]. Questo tentativo di sistematizzazione, condotto tenendo conto di criteri bibliografici il più possibile aderenti a quelli forniti dai sistemi di indicizzazione internazionali, ha costituito un punto di partenza indispensabile per l'orientamento preventivo, nonché per il confronto successivo con le altre riviste.

---

[121] Benchè siano state più numerose le conversazioni - formali e infomali - avviate con diverse figure del sistema (da Dora Stiefelmeier a Mary Angela Schroth, da Nicoletta Cardano a Paolo Vitolo), si è ritenuto più logico offrire una panoramica coerente anche tematicamente.

[122] È stato approntato un database realizzato con il programma Access che ha previsto una indicizzazione di ogni articolo della rivista. In assenza di un modello di riferimento adeguato ai fini dell'indagine prevista, è stata creata una griglia di campi ad hoc, nata dal confronto e dall'integrazione dei pochi esempi di riferimento. I campi sono stati strutturati secondo una progressiva focalizzazione, a partire dall'identificazione della rivista e dell'articolo all'interno di sezioni, all'*abstract* dedicato ai contenuti specifici, alla presenza di fotografie. L'*abstract* è stato impostato secondo una strategia "mista", in modo da far emergere a un tempo sia il carattere "informativo" del dell'articolo (il che ha permesso di ricostruire ed individuare contesti, situazioni di ricerca e protagonisti di quegli anni); sia la sua natura di interprete del proprio tempo. Prendendo a riferimento la proposta di NISO - American National Standard elaborata dalla National Information standards organization (http://www.niso.org/apps/group_public/download.php/6610/Guidelines%20for%20Abstracts.pdf) e dalla Guida all'indicizzazione e all'*abstracting* (2000) elaborata dal Polo Unificato Bolognese (http://www.indire.it/bibl/documenti/breveguida.PDF), nonché le Regole italiane di catalogazione (REICAT, 2009 http://www.iccu.sbn.it/upload/documenti/REICA_bozza_complessiva_genn2009.pdf) l'*abstrac*t ha tentato di integrare tipologie di *abstracting informativa* e *indicativ*a. Questa strategia risponde anche alla grande varietà tipologica degli articoli indicizzati: da semplici recensioni informative a testi critici veri e propri, a opinioni e interventi di carattere libero. L'*abstract,* dunque, presenta in genere una breve descrizione informativa dell'evento e, a seguire, una descrizione della tipologia del testo e dei punti salienti su cui l'autore si concentra o che sottolinea.

[123] La scelta di avviare l'indicizzazione di questa rivista è dovuta alla corrispondenza cronologica e tematica di quest'ultima rispetto all'orientamento di questa tesi. "Opening" (1987- 1996) è dedicata alla ricognizione degli eventi della città di Roma. La rivista viene esaminata nel cap. 3.

La disamina puntuale e circostanziata di cataloghi di mostre, confrontati e "verificati" continuamente con le riviste d'arte dell'epoca, le monografie degli artisti e le opinioni raccolte nel corso delle interviste, costituisce il modello procedurale adottato per la ricostruzione della storia espositiva dei singoli soggetti indagati. L'aderenza alle fonti documentarie dirette, analizzate attraverso un modello d'indagine ricognitiva, si trova profondamente iscritto negli assunti che sono alla base del *Dottorato in Memoria e Materia dell'opera d'arte attraverso i processi di produzione, storicizzazione, musealizzazione*[124]. Alla luce della lacuna critica già tratteggiata, e del rischio ad essa connesso di non riconoscibilità del significato culturale delle realtà qui analizzate, questo studio si propone di avviare il processo di individuazione e conoscenza del dato culturale, procedimento preliminare a qualsivoglia forma di storicizzazione. In questa prospettiva il reperimento e l'analisi delle fonti ha costituito un aspetto centrale della ricerca.

A tal proposito occorre specificare che, se per un verso la vicinanza cronologica ha facilitato il recupero di dati e documenti, dall'altro proprio il mancato riconoscimento del valore documentario di molti materiali ha implicato la difficoltà nel recuperarli. Sono esempio di ciò, in particolare, le riviste, che solo occasionalmente - e in modo lacunoso - sono soggette a quel vincolo di conservazione che ne garantisce la sopravvivenza. Da questo punto di vista di fondamentale importanza è stata la collaborazione di diverse figure del sistema dell'arte romano, che hanno generosamente messo a disposizione la documentazione in loro possesso. Un particolare ringraziamento

[124] Diversi testi e studi hanno informato la metodologia di fondo da cui questa tesi muove. Preme citarne alcuni che hanno costituito una costellazione critica di riferimento. Il presupposto che l'esperienza del presente possa offrire le chiavi per leggere l'esperienza del passato, in un'ottica di complementarietà tra esercizio storiografico e pratica critica, si rifà in particolare al testo di E. Crispolti, *Come studiare l'arte contemporanea*, Donzelli, Roma (1997) 2005. La consapevolezza di una parzialità della propria posizione nel presente origina - oltre che dal più generale ambito della storiografia degli *Annales d'histoire économique et sociale*, fondata nel 1929 da Marc Bloch e Lucièn Fevbre - soprattutto dalle riflessioni di Michel Foucault «Più mi decentro più vedo la verità» (M. Foucault, *Il faut défendre la societé. Cours au Collège de France 1975- 1976*, Gallimard, Paris 1997; trad. it. *Bisogna difendere la società*, M. Bertani e A. Fontana (a cura di), Feltrinelli, Milano 1998, pag. 51). Si cfr. anche *Discontinuità storiche: dal Medioevo al Novecento. Problemi di metodo e questioni di didattica,* F. Cambi, F. P. Firrao, G. Rossi (a cura di), editore Armando, Roma 2004; L. Febvre, *Problemi di metodo storico*, Einaudi, Torino 1992; J. Le Goff, *Intervista sulla storia*, Laterza, Bari 1982.

in questo senso va ai redattori delle riviste, che hanno fornito i numeri delle stesse in modo da permettermi di analizzare le pubblicazioni nella loro interezza[125].

Per quanto riguarda le mostre realizzate a Roma dopo il 1992, uno strumento indispensabile di consultazione è la pubblicazione pluriennale *Roma in mostra: annuario delle mostre a Roma*[126], a cura del CRDAV - Centro di Ricerca e Documentazione Arti Visive dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma[127], che offre una ricognizione puntuale di tutti gli eventi svolti in città nell'arco dell'anno.

È utile infine tratteggiare una panoramica delle istituzioni culturali che, con il loro patrimonio bibliografico, hanno permesso a questa ricerca di prendere forma.

La Biblioteca Hertziana è stato un punto di riferimento imprescindibile, in particolare la Biblioteca donata da Francesco Vincitorio[128], con materiali relativi soprattutto agli anni Ottanta che ha permesso di accedere a cataloghi di gallerie minori altrimenti irreperibili. Il ruolo ricoperto dalla Biblioteca e archivio della Quadriennale di Roma a Villa Carpegna è stato altrettanto rilevante: oltre alla presenza di cataloghi d'arte di gallerie private e spazi pubblici degli anni Ottanta e Novanta, questa istituzione è l'unica a possedere periodici romani, benché essi siano risultati spesso incompleti e lacunosi (ad es. "Sottotraccia" e "Centorbe"). Biblioteca, archivio e fototeca del CRDAV - Centro di Documentazione arti visive, ospitati all'interno del Museo MACRO, hanno permesso di consultare il significativo patrimonio di cataloghi d'arte; la Biblioteca del MAXXI BASE è stata un valido punto di riferimento per i cataloghi generali e per i testi teorici di riferimento. Il Fondo Graziella Lonardi Buontempo degli Incontri Internazionali d'Arte, custodito al suo interno, ha costituito una preziosa fonte per la consultazione di

---

[125] Alcune pubblicazioni infatti sono risultate introvabili sia sul mercato bibliografico che nelle biblioteche (come nel caso di "891", "Arte Argomenti", "La società lunare") o, ove custodite, sono risultate lacunose (come nel caso di "Opening"). Jacopo Benci ha fornito tutti i numeri della rivista "891"; Patrizia Mania ha messo a disposizione quelli mancanti della rivista "Opening"; Stefano Chiodi ha permesso di consultare i numeri de "La società lunare" e Massimo Carboni quelli di "Arte Argomenti".

[126] Il volume è pubblicato con cadenza prima annuale poi biennale dal 1992 al 2000. In alcuni casi è supportato dalla pubblicazione di un supplemento in formato cd, come nel 1996- 1998.

[127] Il Centro di Ricerca e Documentazione Arti Visive viene fondato nel 1979. Dopo essere stato ospitato negli anni Novanta a Palazzo delle Esposizioni, il CRDAV è attualmente in funzione all'interno del Museo MACRO. Nell'ambito della divisione per il Catalogo Unico della Sovraintendenza Capitolina, sotto la responsabilità di Nicoletta Cardano, da me intervistata nel 2015, è stata avviata la ricognizione anche per quanto riguarda il periodo precedente agli anni Novanta.

[128] Francesco Vincitorio, figura chiave del sistema romano nonché fondatore della rivista "NAC Notiziario Arte Contemporanea" (1968- 74), critico e giornalista, nonché collaboratore del CRDAV. Nel 1992 Vincitorio dona la sua biblioteca, composta da 15.000 volumi d'arte, alla Biblioteca Hertziana.

riviste specializzate; nella Biblioteca della Galleria nazionale d'Arte Moderna ho reperito alcuni cataloghi d'arte; infine nella Fondazione Baruchello ho potuto consultare per intero i numeri della rivista "Centoerbe". A queste istituzioni vanno, tra le altre, aggiunte le ricerche nella Biblioteca di Archeologia e Storia dell'arte di Palazzo Venezia e quelle condotte nella Biblioteca Giulio Carlo Argan all'interno del Dipartimento di Storia dell'Arte dell'Università di Roma "La Sapienza".

Questo elenco va implementato da biblioteche e archivi privati. In particolare ho potuto consultare l'Archivio dell'artista Cesare Pietroiusti, utile soprattutto per la disponibilità dei numeri della "Rivista di psicologia dell'Arte"; sempre nell'ambito del Gruppo di Piombino molti materiali mi sono stati forniti da Domenico Nardone, le cui risorse sono pubblicate anche online[129]; di fondamentale importanza anche l'archivio di Patrizia Mania, con materiali inediti come la rivista "Artel" e cataloghi di mostre di gallerie di sperimentazione. Materiale informativo dedicato soprattutto alle iniziative delle istituzioni pubbliche mi è stato fornito da Nicoletta Cardano, responsabile delle attività di Catalogo Unico presso la Sovraintendenza di Roma capitale. Infine gli spazi espositivi stessi, come RAM radioartemobile, Sala 1, La Nuova Pesa e Paolo Vitolo, hanno fornito materiale di natura documentaria e fotografica.

Articolazione della tesi

La tesi si articola in tre capitoli, a cui si aggiungono Premessa, Introduzione, Conclusioni, Apparati , Immagini e Bibliografia.

Nell'Introduzione si delineano motivazioni, presupposti storiografici e articolazione dello studio.

I primi due capitoli sono strutturati in modo cronologico e intendono ricostruire la storia espositiva a Roma a partire dalle sue premesse nella prima metà degli anni Ottanta per poi seguirne gli sviluppi nel periodo compreso tra 1985 il 1995 e guardare anche agli esiti successivi nelle esperienze della seconda metà degli anni Novanta. Questi due capitoli sono introdotti da una ricognizione sulle coordinate artistiche e critiche del periodo, affrontate attraverso l'analisi delle principali rassegne nazionali internazionali.

[129] http:/gruppodipiombino.blogspot.com/.

Il paragrafo introduttivo del capitolo 1 delinea il panorama di riferimento della prima metà degli anni Ottanta, mettendo in luce l'imprescindibilità dell'esperienza della Transavangurdia, sia sotto il profilo della produzione artistica che della trasformazione del modello critico. Con la sua ascesa repentina, il movimento supportato da Achille Bonito Oliva si configura come termine di paragone per tutte le esperienze artistiche che prendono forma tra la fine degli anni Settanta e la prima metà degli anni Ottanta. Attraverso le rassegne che hanno proposto al pubblico fenomeni come quelli dei Nuovi Nuovi, supportati da Renato Barilli, della Pittura colta, con Maurizio Calvesi, e i molti altri che emergeono nel periodo, vengono tracciate le linee di riferimento di un sistema dell'arte che appare saldamente centrato sul rapporto tra artista- gallerista- critico. La legittimazione internazionale del nuovo paradigma espressivo basato sul ritorno alle pratiche artistiche tradizionali, trova a Roma un terreno fertile, sia grazie alla spinta propulsiva dell'estate Romana, sia - e principalmente - grazie al tessuto di gallerie e spazi espositivi.

si entra dunque nel merito della ricostruzione delle attività delle principali gallerie e spazi privati o autogestiti attivi nella pima metà degli anni Ottanta, a partire da quelle storiche, la cui fondazione risale principalmente al decennio precedente. Grandi nomi della stagione degli anni Sessanta come La Salita diretta da Gian Tomaso Liverani e La Tartaruga diretta da Plino de Martiis, rappresentano un versante che - dopo aver in parte accolto le nuove istanze del ritorno ai mezzi tradizionali - non sono in grado di reinventare una linea culturale attuale nel nuovo contesto degli anni Ottanta, prospettando a breve termine un esaurirsi dell'attività. Diversa l'esperienza di un'altra galleria protagonista dell'avanguardia concettuale e poverista come L'Attico che, forte della figura eccentrica del suo animatore Fabio Sargentini, sa introiettare il nuovo corso. A partire dal 1983, questa galleria ospita alcuni dei principali protagonisti della scena pittorica romana del momento, tra cui i giovani esponenti del futuro Gruppo di San Lorenzo e al contempo continua a promuovere un'esperienza espositiva che interroga con critica ironia il sistema dell'arte.

Altra figura chiave di questo primo lustro del decennio Ottanta è quella di Gian Enzo Sperone, lungimirante mercante protagonista del sistema dell'arte internazionale per diversi decenni. Dopo il "miracolo" compiuto con l'Arte povera, il gallerista torinese - impiantato a Roma dal 1972 - si ripete nel corso degli anni Ottanta per ben due volte:

pima divenendo il principale promotore internazionale della Transavanguardia, poi sostenendo proprio il gruppo dell'ex pastificio Cerere di cui Achille Bonito Oliva decreta la nascita nel 1984[130].

Nell'ambito della ricognizione sulle gallerie storiche romane, un paragrafo è dedicato all'ipotesi territoriale del Tridente: gli spazi situati intorno a piazza del Popolo, che hanno visto nascere le avanguardie romane degli anni Sessanta, vivono nel corso degli anni Ottanta una fase di marginalizzazione dovuta al progressivo decentramento degli spazi espositivi. Nonostante ciò, è possibile leggere attraverso le tracce della loro storia espositiva i sintomi della metamorfosi estetica e sistemica in corso.

In contrapposizione ai solidi nomi del mercato internazionale che seguono il nuovo corso dell'arte, si pongono le gallerie Primo Piano, diretta da Maria Colao, e quella di Ugo Ferranti. Tra gli spazi più accreditati nel panorama romano, sono entrambe attive per oltre trent'anni, distinguendosi - in un panorama che vede il predomino delle esperienze espressioniste - per la continuità delle scelte espositive di matrice principalmente concettuale. Nata come spazio espositivo e libreria allo stesso tempo, Primo Piano ospita soprattutto la scena concettuale americana ed europea, mentre a Ugo Ferranti va il merito di essere stato tra i primi a sostenere un nuovo versante della ricerca pittorica che, in contrapposizione ai moti neo- espressionisti, si pone in una prospettiva di riduzionismo. Questo nuovo "discorso" viene avviato prima da alcuni degli artisti che faranno parte del Gruppo di San Lorenzo, poi dal nucleo di romani composto da Andrea Fogli, Claudio Givani, Alfredo Zelli. Negli anni Novanta Ferranti saprà occasionalmente intercettare alcuni degli esiti più innovativi della ricerca contemporanea, ospitando tra le altre le mostre di Duane Michals[131] e Andreas Serrano[132].

L'ultimo paragrafo del primo capitolo è dedicato a un prototipo significativo nel panorama dei primi anni Ottanta, quello degli spazi autogestiti dagli artisti. Sono brevemente ripercorse le esperienze in cui le istanze di ritorno al quadro trovano inizialmente un ambito di sperimentazione, come La Stanza, o lo spazio autogestito di

---

[130] *Ateliers: Bianchi, Ceccobelli, Dessì, Gallo, Nunzio, Pizzi Cannella, Tirelli*, mostra a cura di A. Bonito Oliva, ex Pastificio Cerere, Roma 1984.
[131] *Duane Michals*, galleria Ugo Ferranti, Roma, 1987.
[132] *Andreas Serrano*. *The morgue*, maggio 1995; *A History of sex*, galleria Ugo Ferranti, Roma, 1997.

Sant'Agata dei Goti, dove prendono avvio le ricerche che confluiranno nel gruppo formalizzato da Filiberto Menna intorno alla definizione dell'Astrazione povera. Ad essi si aggiungono gli spazi post- industriali dell'ex Pasitificio Cerere, in cui gli artisti che verranno identificati come Gruppo di San Lorenzo trasferiscono i propri studi. Il capitolo si conclude con un'ampia ricognizione dedicata al progetto dell'Eventualismo che prende forma intorno alla figura di Sergio Lombardo all'interno del Centro Studi di Psicologia dell'arte Jatrakor. Il rilievo dato a questa esperienza - a vocazione intenzionalmente minoritaria - indagata sia sotto il profilo teorico, che dal punto di vista dell'organizzazione programmatica e della produzione artistica ed espositiva - si spiega anche con la propedeuticità rispetto allo sviluppo di situazioni di ricerca che saranno portatrici di modelli comportamentali afferenti al nuovo corso.

Il capitolo 2, dedicato al periodo compreso tra il 1987 e il 1993, rappresenta il nucleo centrale della tesi e intende testimoniare il modo in cui - attraverso l'attività espositiva di diversi spazi istituzionali o di sperimentazione - prende lentamente corpo quella trasformazione che investe tanto la produzione artistica, tanto le geografia del sistema, e che troverà pieno consolidamento negli anni Novanta.
Il primo paragrafo offre una ricognizione del modo in cui il nuovo corso viene alla luce attraverso mostre ed eventi espositivi nazionali e internazionali ma anche mediante il pensiero critico di alcune figure chiave. L'esplorazione muove dalla constatazione della centralità raggiunta dalla scena milanese che, con mostre come *Il cangiante*[133], apre a nuovi scenari, accogliendo la "nuova tradizione" tratteggiata da Corrado Levi. Il profilo identitario emergente viene tracciato a partire dalle esperienze della giovane generazione di artisti milanesi che ipotizzano nuovi modelli comportamentali (operando in spazi occupati come Brown Boveri o Via Lazzaro Palazzi), passando per la situazione - decentrata ma propedeutica al cambiamento in atto - del Castello di Volpaia, fino alle mostre che individuano e promuovono i nuovi linguaggi. Il momento culminate di questo sviluppo appare essere il 1991, anno in cui mostre come

[133] *Il cangiante*, mostra a cura di C. Levi, PAC - Padiglione d'Arte contemporanea, Milano, 4 dicembre 1986 - 25 gennaio 1987.

AnniNovanta[134] e soprattutto *Una scena emergente*[135] testimoniano e ufficializzano il nuovo corso dell'arte italiana. A seguire vengono analizzate le grandi rassegne internazionali che attivano o testimoniano l'innesco nel pensiero contemporaneo di nuovi paradigmi critici, che riguardano il rapporto con l'altro, l'ampliamento dei confini geografici e linguistici, il rinnovato portato sociale e politico dell'arte: tra queste le edizioni della Documenta di Kassel, la dirompente proposta di *Aperto '93. Emergenza/Emergency*[136], e la rassegna parigina *Les Magiciens de la Terre*[137].

Si entra dunque nel merito della situazione romana.

In un periodo di generale crisi della politica e della promozione pubblica della cultura, si distingue l'attività dl Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università "La Sapienza", che sembra costituire, nell'economia generale del modello pubblico, l'unico presidio per la cultura del contemporaneo a livello istituzionale. Ad essa si aggiunge l'attività del Palazzo delle Esposizioni, da poco riaperto al pubblico: oltre ad ospitare le edizioni della Quadriennale di Roma, l'istituzione ospita l'attività del CRDAV, impegnato in un'ampia ricognizione proprio sulle mostre d'arte a Roma a partire dal 1992. Particolare rilievo nel portare Roma al centro del dibattito internazionale sui temi de post- colonialismo è la mostra *Molteplici culture*[138], curata da Carolyn Christov-Bakargiev e Ludovico Pratesi al Museo del Folklore.

Il vero ruolo istituzionale all'interno del panorama romano è in ogni caso sostenuto, fin dai primi anni Ottanta, da alcune realtà che dell'arte contemporanea a Roma rappresentano l'ossatura. Tra queste gli Istituti stranieri, come l'Accademia di Francia di Villa Medici, quella tedesca di Villa Massimo, quella Britannica e quella Americana che, aggiornando il modello del "Grand Tour" settecentesco, offrono un continuo punto di vista sul fronte dell'arte emergente, con le mostre annuali degli artisti ospitati in residenza.

---

[134] *AnniNovanta*, mostra a cura di R. Barilli, galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna; Musei comunali, Rimini; ex Colonia "Le Navi", Cattolica, 28 maggio - 8 settembre 1991.

[135] Cfr. nota 49.

[136] *Aperto '93. Emergency*, catalogo della mostra a cura di A. Bonito Oliva, 9 giugno - 10 ottobre 1993, Venezia, Giancarlo Politi editore, Milano 1993

[137] *Les Magiciens de la Terre*, mostra a cura di J. H. Martin, Centre Georges Pompidou, Paris, 18 maggio - 14 agosto 1989.

[138] *Molteplici culture. Itinerari dell'arte contemporanea in un mondo che cambia*, mostra a cura di C. Christov-Bakargiev e L. Pratesi, Museo del Folklore, convento di S. Egidio, Roma, 19 maggio - 19 giugno 1992.

Per quanto riguarda gli spazi privati sono realtà come la galleria Pieroni, poi trasformatasi in Zerynthia, o Sala 1, ad assumersi l'onere di garantire le funzioni di ricerca e scandaglio del presente, di valorizzazione e sostegno di esperienze in fieri, di individuazione di interlocutori internazionali e di offerta al pubblico romano di progetti che indagano temi e questioni critiche del mondo contemporaneo. La galleria Pieroni avvia, fin dai primi anni Ottanta, una proposta internazionale di altissimo livello indirizzata principalmente, ma non esclusivamente, alle ricerche di matrice concettuale: oltre al rapporto privilegiato stabilito con autori quali Gino De Dominicis, Jannis Kounellis, Ettore Spalletti, Luciano Fabro lo spazio di via Panisperna, e poi quello di via Conte Verde, ospitano fra gli altri mostre di Gerhard Richter[139] e Gilbert & George[140]. All'inizio degli anni Novanta, trasformando la natura statutaria della galleria nell'Associazione Zerynthia, Mario Pieroni e Dora Stiefelmeier sapranno intercettare e nutrire il nuovo modello dislocato a partecipativo del decennio. La sede di Paliano, nella campagna romana, ospiterà iniziative cardine nel nuovo corso, tra cui il Progetto Oreste, esperienza tra le più rappresentative del nuovo paradigma diffuso[141].

Dai primi anni Ottanta è attiva anche Sala 1, portatrice nel sistema romano di una sensibilità unica nei confronti dei nuovi temi dell'apertura all' "altro" e del multiculturalismo. Sotto la direzione di Mary Angela Schroth, Sala 1 propone una ricca programmazione che guarda alla scena internazionale emergente: dalla mostra *Mosca Terza Roma*[142], che porta in Italia la scena sovietica, a quella dedicata all'arte contemporanea israeliana[143], Sala 1 anticipa quanto il sistema dell'arte introietterà nella seconda metà degli anni Novanta. Oltre a numerosi festival interdisciplinari, Sala 1 ospita alcune mostre dedicate ai movimenti artistici nati nella capitale, come l'Astrazione povera[144].

Avamposto della ricerca pittorica romana negli anni Ottanta, e poi aperta alle nuove sperimentazioni nei primi Novanta grazie all'apporto di diversi giovani curatori, La

---

[139] *Gerhard Richter*, marzo- aprile, galleria Pieroni, Roma, 1980; *Isa Genzken e Gerhard Richter*, aprile 1983, *Isa Genzken e Gerhard Richter*. *Sculture e pitture*, dicembre 1987 - gennaio, galleria Pieroni, Roma, 1988.

[140] *Live's. Opere nuove di Gilbert&George,* galleria Pieroni, Roma, dicembre - gennaio 1984.

[141] *Oreste*, a cura di Zerynthia e L. Benedetti, Zerynthia, Paliano, luglio 1997 - luglio 1998.

[142] *Mosca: Terza Roma*, a cura di V. Misiano, Sala 1, Roma, maggio - luglio 1989

[143] *Halal. Arte contemporanea da Israele*, a cura di M. A. Schroth, Sala 1, Roma, marzo- maggio 1994.

[144] *Antonio Capaccio, Mimmo Grillo, Mariano Rossano, Rocco Salvia*, Sala 1 e La Nuova Pesa, Roma, marzo- aprile 1990.

Nuova Pesa di Simona Marchini rappresenta un altro punto saldo nel panorama galleristico della capitale.

Su un versante differente si pone il contributo di alcune realtà che, spesso attraverso ipotesi anti- sistemiche o anti- convenzionali, tracciano percorsi sperimentali.

È questo il caso de Lascala, Lascala c/o Il desiderio preso per la coda e Alice. La proposta declinata attraverso le diverse gallerie, tutte dirette da Domenico Nardone, disegna e per alcuni momenti concretizza un versante "romano" di quel fenomeno di ritorno all'intervento artistico nel campo dalla realtà che investe la scena della giovane arte italiana nel decennio entrante: attraverso il sostegno al Gruppo di Piombino, composto da Salvatore Falci, Stefano Fontana, Pino Modica, Cesare Pietroiusti, Nardone porta avanti il tentativo sovversivo di riscrivere le convenzioni del modello "galleria".

Una delle più incisive proposte di questi anni è quella di Paolo Vitolo, giovane gallerista milanese alla sua prima esperienza, che propone un progetto culturale organico, addensato intorno al tema del ruolo dell'arte nella società mass mediale e in stretto dialogo con la scena milanese. Qui prende forma l'esperimento a cura di Gabriele Perretta intitolato *Medialismo*[145].

All'inizio degli anni Novanta, poi, si sviluppano esperienze che sanno proporre un modello più solido dal punto di vista del mercato e del sistema. È questo il caso della galleria Valentina Moncada, che, con una logica di promozione di grandi eventi, porta a Roma gli artisti più celebrati dal sistema internazionale. Concilia la coerenza di un programma espositivo di livello istituzionale e l'attenzione ai giovani artisti, che sa promuovere con vigore, un'altra galleria "longeva", quella di Stefania Miscetti. A queste realtà si aggiungono le iniziative di gallerie medie e piccole che sembrano introiettare le nuove istanze o proporre nuovi modelli. Tra queste la galleria di Marco Rossi Lecce, Il Campo, che condivide il progetto espositivo *Storie*[146] con la galleria Alice; quella di Lidia Carrieri, che ospita, nel 1988, la mostra di Alfredo Jaar[147] e la Galleria Nova, cui va il merito di attivare un canale con la scena torinese. Nel 1990

---

[145] *Medialismo*, mostra a cura di G. Perretta, galleria Paolo Vitolo, Roma, ottobre - novembre 1991.
[146] *Storie*, mostra a cura di C. Christov-Bakargiev e D. Nardone, gallerie Alice e Il Campo, Roma; Noire, Torino; Studio Casoli, Milano, 1991.
[147] *Alfredo Jaar*, galleria Lidia Carrieri, Roma, 1988.

prende forma anche l'originale attività di uno spazio connotato in senso installativo come Edicola Notte, gestito dall'artista H. H. Lim. Infine molte altre realtà, da quella del collezionista Pino Casagrande, a quella della storica famiglia Bonomo, a quella di Pupi Borzi, contribuiscono a comporre per Roma, nel difficile passaggio da un decennio all'altro, una partitura artistica vivace, benché destinata, soprattutto per quanto concerne le esperienze più sperimentali, ad estinguersi nel giro di pochi anni.
L'ultimo paragrafo di questo capitolo esplora gli sviluppi della seconda metà degli anni Novanta a Roma. In un momento di forte rilancio per la città, dovuto anche a un cambiamento politico che guarda all'appuntamento giubilare del 2000, si sviluppano nuove realtà e si definiscono, in un'ottica di decentramento, nuove territorialità. Se iniziative come *Altri lavori e in corso*[148] e *Fuori centro*[149] dimostrano una rinnovata attenzione da parte delle istituzioni pubbliche nei confronti dell'arte contemporanea (e preludono all'avvio di progetti per i musei MACRO e MAXXI), è ancora il ruolo di gallerie, fondazioni e spazi espositivi privati a strutturare il tessuto saldo del sistema dell'arte della città e a proporre la sperimentazione di nuovi modelli. Si fa cenno qui alla nascita di realtà come S.A.L.E.S., Fondazione Volume!, Opera Paese, Opera Stabile, Autori Messa, Magazzino.

Trasgredendo l'impostazione cronologica, il capitolo 3 è dedicato all'esplorazione delle riviste d'arte contemporanea pubblicate a Roma tra il 1985 e il 1995, spazi della scrittura critica che, al pari dei luoghi espositivi, si sono fatti interpreti di uno specifico orientamento culturale nella Roma di quegli anni. Introdotte da una breve disamina sui principali periodici coevi, "891", "Arte Argomenti", "Sottotraccia", "Opening", "La società lunare", "Arte e Critica", "Centoerbe" , vengono indagate a partire dai riferimenti offerti dalle interviste contente negli Apparati.

Le Conclusioni si propongono di tirare le fila della disamina effettuata, proponendo possibili percorsi di senso attraverso il panorama composito analizzato, e sono seguite da una selezione di Immagini delle mostre analizzate e dagli Apparati. Questi ultimi

---

[148] *Arte Contemporanea Lavori in Corso: dieci mostre collettive di artisti contemporanei*, rassegna in dieci edizioni, a cura di G. Bonasegale, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea - Ex stabilimento Birra Peroni, Roma, 1997- 2000.
[149] *Fuoricentro: contesti di arte contemporanea*, mostra a cura di D. Lancioni, Spazio per l'arte contemporanea di Tor Bella Monaca, Roma, 19 dicembre 1996 - febbraio 1997.

ospitano le interviste rivolte, a partire dal 2012, a redattori e critici legati ai diversi progetti editoriali: Alberto Vannetti, Domenico Scudero, Roberto Lambarelli, Andrea Fogli, Jacopo Benci, Carla Subrizi, Stefano Chiodi, Massimo Carboni. La tesi si conclude con la Bibliografia generale e specifica di riferimento, articolata per capitoli e, al suo interno, per spazio espositivo.

1. PRIMA E INTORNO AL 1985: L'ATTIVITÀ DEGLI SPAZI ESPOSITIVI A ROMA TRA SOPRAVVIVENZE, RESISTENZE E NUOVE EMERGENZE

1.1. L'orizzonte di riferimento attraverso i principali eventi nazionali e internazionali. 1980-1985

L'analisi del contesto di riferimento del periodo compreso tra la fine degli anni Settanta e il 1985, che viene affrontata in questo paragrafo attraverso i principali eventi espositivi nazionali e internazionali, è propedeutica alla comprensione di quanto avviene nei dieci anni successivi. I nuovi orientamenti della produzione artistica, così come le nuove dinamiche che disegnano il sistema dell'arte e la pratica critica, costituiscono infatti un termine di paragone con cui tutte le esperienze che si sviluppano tra la seconda metà degli anni Ottanta e la prima parte dei Novanta non possono fare a meno di confrontarsi, ora per via oppositiva, ora per scelta di continuità. Il peso assunto da questo modello trova riscontro in particolare nel contesto romano, determinando dinamiche e prototipi critici che influenzeranno il sistema dell'arte locale a lungo.

Per introdurre i caratteri precipui della prima metà degli anni Ottanta, si possono prendere in prestito le parole che Renato Barilli scrive in occasione della rassegna *AnniOttanta*[1] che "chiude" simbolicamente la prima metà di questo decennio: «Mai come in questo caso il clima di un decennio si è presentato tutto sommato, in modi abbastanza unitari e raccolti sotto il segno di alcune ipotesi di fondo, ma mai come questa volta si è avuto un altissimo grado di conflittualità, di ostilità reciproca tra i vari gruppi e tendenze, un feroce gioco al massacro che ha mirato ad escludere, a deformare il quadro complessivo»[2].

Le "ipotesi di fondo" cui si riferisce Barilli sono quelle del diffuso ritorno della pratica artistica ai mezzi linguistici tradizionali: il lavoro dell'artista nel suo studio e la sua

---

[1] R. Barilli, *Una mappa per gli anni Ottanta*, in *AnniOttanta*, catalogo della mostra a cura di R. Barilli, F. Alinovi, R. Daolio, Galleria comunale d'arte moderna, Bologna; Chiostri di San Domenico, Imola; Chiostri della Loggetta Lombardesca e Biblioteca Classense, Ravenna; Castel Sismondo, Palazzina Mostre, Chiesa di Santa Maria ad Nives, Rimini; 4 luglio - 30 settembre 1985, Mazzotta, Milano 1985.
[2] *Ibidem*, pag. 13.

espressività - ispirata, libera, ed affrancata da finalità extra-estetiche di carattere sociale - sono le istanze che caratterizzano l'identità del nuovo corso sorto alla fine degli anni Settanta. L'operatività artistica trova solo all'interno dell'opera stessa la propria giustificazione, ricollocando l'arte in uno spazio di alterità rispetto al mondo. Se dal punto di vista della produzione questi anni appaiono piuttosto omogenei, dal punto di vista di rapporti con il sistema - come mette in luce anche il critico bolognese - essi sono fortemente influenzati dalle dinamiche di potere che coinvolgono gli attori del mondo dell'arte, determinando il differente grado di visibilità dei fenomeni nati in questo periodo.

Molti sono gli esempi che si potrebbero portare a supporto di questa interpretazione, ma la più rappresentativa ai fini di questo studio è quella di un giovane esponente della ricerca artistica romana (di cui diverrà presto uno dei protagonisti), Cesare Pietroiusti, che in un *pamphlet* pubblicato sulla rivista "Opening" tratteggia la situazione dell'arte dei primi anni Ottanta, periodo della sua formazione[3]. A questo proposito parla di una diffusa «ubriacatura pittorica e delle sue varie declinazioni e metastasi, neo espr., neo astr., neo tonal., neo citaz., infine neo plastiche»[4] per poi proseguire sottolineando polemicamente le dinamiche relazionali interne al sistema: «Dal 1980 la situazione sembrò cambiare a molti, prima sottovoce poi sempre più forte [gli esperti] gioirono del clima di riflusso e finalmente (*semel ante mortem*) riuscirono anche loro a dire e a scrivere di godere del puzzo di trementina, delle mani sporche dell'artista - artigiano - bohème - un po' ebete, dei "violenti cromatismi" […] Il nostro critico "internazionale" abbandonati i pittori e i suoi ultimi amori farà il suo libro sugli ultimi artisti "super" che non lo hanno mai visto e a stento sentito nominare; il gallerista padre-padrone finirà finalmente, come un Crono sdentato dalla digestione lenta, di divorare i suoi ultimi figli […] i giovani critici continueranno a percorrere il penoso girone delle recensioni su Qualcos-Art rivoltando le stesse frasi e le stesse metafore per qualche nuovo nome…»[5]. È possibile riconoscere chiaramente negli obiettivi della polemica di Pietroiusti i

[3] Si rimanda per approfondimenti alle pagine dedicate a Jartrakor, alla galleria Alice, all'esperienza di Oreste nel cap. 2.

[4] C. Pietroiusti, *Artisti, cambiate mestiere*, pubblicato nella rubrica "Opinioni e interventi", "Opening" n. 8, anno III, dicembre 1989 - gennaio 1990. La posizione espressa da Pietroiusti in questa occasione va tenuta a mente perché identifica problematiche presenti soprattutto nel contesto romano.

[5] *Ibidem*.

protagonisti di un sistema dell'arte fortemente rinvigorito grazie al rapporto solidale tra critico - gruppo di artisti - gallerista - spazi di comunicazione e promozione - collezionista[6].

Di questo sistema il critico è il perno, l'elemento aggregante e contatore di energie. Il suo ruolo sembra riconfigurarsi in base alla capacità di dialogare con le istituzioni - si potrebbe di influenzarle - ma soprattutto di operare in sinergia strategica con le gallerie e il mercato. Le abilità relazionali, l'ampiezza delle sfere di influenza, la capacità d'esercizio del potere, sono i nuovi valori di cui viene richiesto all'ermeneutica di farsi portatrice, secondo un modello che sembra distaccarsi dal prototipo di critica militante che trovava nell'adesione al presente e nell'affiancamento al lavoro dell'artista le radici etiche del suo operare: questi valori evolvono in una pratica che pone come principale finalità del critico la strenua difesa di una priorità teoretica sulle emergenti esperienze artistiche. La corsa al riconoscimento di nuove tendenze in formazione e all'attribuzione di etichette e denominazioni, da' luogo al diffondersi di un modello operativo basato sulle istanze di classificazione, delineate seguendo i confini geografici della produzione artistica e delle territorialità esegetiche[7]. Attraverso le mostre - che costituiscono lo spazio critico in cui forme espressive e le dinamiche interpretative si attualizzano - si impone un modello regionalistico, quando non campanilistico, che sembra echeggiare proprio quel recupero delle forme "dialettali" saldate all'idea di *genius loci* che informa la teoria transavanguardista, che influenzerà gli anni a venire in modo ineludibile.

È infatti l'ascesa della Transavanguardia, fenomeno sapientemente supportato da Achille Bonito Oliva, a dettare il passo del processo trasformativo dell'intero sistema dell'arte: il successo del gruppo e gli assunti teorici elaborati dalla figura nodale dell'animatore salernitano diventano in breve tempo il termine di paragone imprescindibile per tutte le esperienze artistiche che prendono forma tra la fine degli anni Settanta e la prima metà degli anni Ottanta.

---

[6] È facile identificare nella figura del critico quella di Achille Bonito Oliva e nella rivista "Flash Art".

[7] Questa logica di lettura della produzione artistica in chiave regionalistica trova corrispondenza nella silente "suddivisione" della penisola nelle aree di influenza della figure critiche: da Bonito Oliva, che dal salernitano muoverà nella capitale, a Renato Barilli, che opera soprattutto nell'area emiliana e bolognese, a Maurizio Calvesi che opera a Roma.

1.1.1 L'ascesa della Transavanguardia e il suo modello critico

L'intervento di Achille Bonito Oliva intitolato *La Transavanguardia italiana* pubblicato su "Flash Art"[8] nel novembre 1979, segna il momento di ufficializzazione del gruppo composto da Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria, Mimmo Paladino. Presenti finora con partecipazioni singole in diverse rassegne, i cinque artisti vengono presentati per la prima volta insieme nella mostra *Opere fatte da arte*[9] al Palazzo di Città di Acireale. Nell'articolo Bonito Oliva sottolinea il ritorno alle ragioni interne del quadro in risposta all'atteggiamento «masochista e repressivo»[10] che avrebbe connotato gli anni Sessanta e l'Arte Povera. Seguendo la teorizzazione dell'autore, l'opera - grazie alla sostanza del proprio apparire fatto di forma e di materia, di «pensiero direttamente incarnato nel luogo della pittura e del segno»[11] - ha la potenzialità di produrre una discontinuità linguistica, una frattura che si contrappone alla continuità della storia: nutrita di riferimenti letterari e filosofici, la proposta di Bonito Oliva sembra manifestare i caratteri di quel pensiero debole che Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti[12] contrassegneranno come portanti della fase di transizione che la cultura italiana sta vivendo, come la torsione del tempo su se stesso, l'interruzione di ipotesi progressive, la negazione di percorsi conoscitivi e critici rettilinei a favore di un andamento nomadico e frammentato.

Con l'avvento della Transavanguardia il soggettivismo dell'artista si sostituisce alla scelta impersonale dell'Arte concettuale; il piacere edonistico della flagranza dell'opera subentra ai presupposti metodologici e linguistici indagati dagli artisti nella stagione precedente. L'appagamento visivo garantito al pubblico dalle tele nuovamente cariche di colore, sembra sposare quello proposto sul piano del consumo dalla società capitalistica, protesa nel corso degli anni Ottanta verso il soddisfacimento di ogni necessità, primaria e superflua. L'atteggiamento liberamente nomadico dell'artista che si muove con rinnovata disinvoltura sulla superficie del tempo, scegliendo tra elementi

---

[8] A. Bonito Oliva, *Trans-avanguardia*, in "Flash Art", n. 92-93, ottobre-novembre 1979. Nell'articolo vengono citati come operanti in questo nuovo ambito anche Marco Bagnoli e Remo Salvadori.
[9] *Opere fatte ad arte*, mostra a cura di A. Bonito Oliva, Palazzo di Città di Acireale, 4 novembre - 15 dicembre 1979. Artisti: Chia, Clemente, Cucchi, De Maria, Paladino.
[10] Bonito Oliva, *Trans-avanguardia…*, op. cit.
[11] *Ibidem*.
[12] *Il pensiero debole*, P. A. Rovatti e G. Vattimo (a cura di), Feltrinelli, Milano 1983.

che appaiono ora tutti ugualmente vicini, rimanda a quell'ideologia del traditore[13] che l'autore postula nel 1976 connettendo in una lettura "trans-storica" alcune componenti del periodo manierista con quelle che attraversano la realtà contemporanea: lo sradicamento dell'intellettuale, la perdita dei valori sociali, la crisi politica e religiosa che pone l'artista in una posizione laterale rispetto alla storia.

Questi caratteri definiscono un'architettura interpretativa che si nutre degli stessi assunti di cui si fa carico il pensiero critico postmoderno. Il cambio di rotta della Transavanguardia, infatti, non investe soltanto la sfera dell'operatività artistica, ma anche quella della prassi ermeneutica, riassunta dallo stesso Bonito Oliva nella etichetta della *post-critica*[14]: emancipata da un ruolo gregario nei confronti dell'arte, la critica si pone rispetto ad essa su un piano creativo paritario, concorrenziale. Dopo la conquista da parte dell'arte degli anni Settanta, soprattutto di quella concettuale, del territorio appartenente al campo dell'interpretazione[15], ora si celebra la separazione delle due discipline: non più luogo di negoziazione, la critica viene indotta ad arroccarsi in posizioni di intellettualismo, in un ruolo di rinnovata autorialità e autorità scissa dallo scambio dialettico con l'artista. Alla perdita di valore e di progettualità dell'arte, ricondotta a finalità esclusivamente edonistiche, corrisponde dunque una medesima perdita di criticità dell'ermeneutica, una abiura rispetto al processo di negoziazione dei significati dell'opera, a cui si sostituisce il compiacimento della scrittura. Conseguenza di ciò è il rinnovato protagonismo del critico, figura di potere all'interno del sistema che sceglie forme di auto-promozione e narcisismo per interpretare gli atteggiamenti culturali del proprio tempo. In questo processo il legame instaurato tra il critico e il

---

[13] A. Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo, Feltrinelli, Milano 1976.* Il testo è stato ripubblicato recentemente con una postfazione di Andrea Cortellessa, editore Electa, Milano 2012. Si confronti a questo proposito anche la riflessione di Michele Dantini intorno alle radici culturali di questo testo, da rintracciarsi negli scritti teorici di Carla Lonzi e Luciano Pistoi. M. Dantini, *Geopolitiche dell'arte. Arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale, dalle neoavanguardie a oggi*, ed. Christian Marinotti, Milano 2012, pagg. 173-176.

[14] A. Bonito Oliva, *Post-critica*, in *Teorie e pratiche della critica d'arte*, E. Mucci e P. L. Tazzi (a cura di), Feltrinelli, Milano 1979; A. Bonito Oliva, *Critica ad arte. Panorama della post-critica*, Politi editore, Milano 1983. Per una riflessione sulle trasformazioni della critica negli ultimi decenni si cfr. D. Scudero, *Manuale del curator. Teoria e pratica della critica*, Gangemi, Roma 2004; P. Mania, *Il trionfo della critica negli anni Ottanta*, in luxflux.net, http://www.luxflux.org/megaz/1/articte.htm; G. Mazzoni, *Il postmoderno e la critica*, ed. Guerini e associati, Milano 1988. Questa riflessione sarà determinante per la critica degli anni Novanta che (come si vedrà nel corso dell'ultimo capitolo di questa trattazione dedicato all'analisi di alcune riviste romane) individuerà una via di affrancamento da questo ruolo proprio attraverso il rinsaldarsi di un rapporto del critico con l'artista.

[15] P. Mania, *Imperfetta. Orizzonti dell'arte contemporanea in Europa*, Bulzoni, Roma 2010.

gruppo di artisti di riferimento viene continuamente confermato e rinsaldato: ben consapevole di partecipare a un sistema di relazioni di potere, il critico ridefinisce la sua figura come quella di chi accompagna gli artisti nel transito verso la più vasta riconoscibilità pubblica[16].

La vicenda storica della Transavanguardia offre un esempio lampante di ciò. Essa infatti ottiene, grazie a un programma espositivo serrato, un immediato riscontro sul piano nazionale e internazionale, un'ascesa possibile grazie al supporto, oltre che del principale critico del decennio, anche di quello di due galleristi di rilievo: il modenese Emilio Mazzoli e il torinese trapiantato a Roma Gian Enzo Sperone, che aveva già preso a battesimo, con successo, l'Arte Povera[17]. Il processo di consolidamento del gruppo della Transavanguardia nel mercato internazionale va ricondotto anche alla capacità dei suoi promotori di porre questa esperienza sulla scia commerciale dell'Arte Povera, di cui la pittura espressionista dei "cinque" costituisce una sorta di contraltare compensativo: la contrapposizione dialettica degli esiti estetici tra le due esperienze risponde alla rinnovata esigenza collezionistica dell'oggetto dopo un decennio di smaterializzazione dell'opera. La mostra *Le Stanze*[18] organizzata alla fine del 1979 al Castello Colonna di Genazzano da Achille Bonito Oliva, mette in relazione proprio queste due generazioni di artisti, cogliendo in fieri - e pilotando - il cambiamento in corso. La collettiva presenta infatti l'uno accanto all'altro esponenti dell'area poverista, come Giovanni Anselmo, Mario Merz, Jannis Kounellis, Giuseppe Penone, Alighiero Boetti, insieme a Chia, Clemente, De Maria, a cui si aggiungono alcuni degli autori di "passaggio" tra le ricerche concettuali e quelle neo-espressioniste, come Salvo e Vettor Pisani.

Nel serrato percorso di ascesa critica e commerciale che il gruppo della Transavanguardia intraprende nel giro di pochi mesi, la tappa successiva è rappresentata

---

[16] Come spiega Bonito Oliva nel suo saggio *Il tallone di Achille (focalizzazione sul luogo critico)*, pubblicato in A. Bonito Oliva, *Il tallone di Achille: sull'arte contemporanea*, Feltrinelli, Milano 1988.

[17] Si confronti a questo proposito il paragrafo dedicato alla storia espositiva della galleria.

[18] «L'artista non può vedere che se stesso, non ha altre immagini al di fuori della propria» scrive Bonito Oliva in questa occasione, anticipando alcuni assunti critici della Transavanguardia. *Le Stanze*, catalogo della mostra a cura di A. Bonito Oliva, Castello Colonna di Genazzano, Roma, 30 novembre 1979 - febbraio 1980. Artisti: Anselmo, Boetti, Calzolari, Chia, Clemente, Cucchi, De Maria, Kounellis, Marisa Merz e Mario Merz, Mochetti, Paladino, Paolini, Penone, Pisani, Salvo, Zorio.

dalla *XXXIX Biennale di Venezia*[19], che ne sancisce il riconoscimento internazionale. Diretta da Luigi Carluccio, la Biennale del 1980 presenta per la prima volta una sezione dedicata ai giovani artisti, *Aperto '80*[20], curata ad Achille Bonito Oliva e Harald Szeemann. La mostra mette in relazione il ritorno figurativo degli artisti italiani con quanto sta avvenendo in ambito tedesco e americano (in particolare in autori quali Julian Schnabel, ma anche Richard Artschwager e Jonathan Borofsky) precisando così l'ipotesi di un sentire comune e largamente diffuso: «La situazione - scrive Bonito Oliva - è caratterizzata da una posizione di "Transavanguardia", che assume l'opera come luogo della transizione, del passaggio da uno stile all'altro, senza mai fissarsi su di uno schema fisso»[21]. Con il beneplacito del riconoscimento internazionale, ribadito in diverse mostre successive[22], la canonizzazione della Transavanguardia e della pratica neo-espressionista si può considerare ora pienamente compiuta.

Le mostre successive confermano questo processo e permettono al critico salernitano di precisare meglio alcuni nodi teorici precedentemente abbozzati: la mostra *Genius Loci*[23], ospitata al Palazzo di Città di Acireale nel 1980, è occasione per approfondire la componente regionalistica della teoria bonitoliviana, incentrata sulla provenienza geografica dell'artista. Nella successiva *Transavanguardia: Italia/America*[24] Bonito Oliva chiarifica ancora la trasformazione del ruolo dell'artista: l'arte della

---

[19] *Biennale Arti visive'80*, Esposizione internazionale diretta da L. Carluccio, Venezia, 1 giugno - 28 settembre 1980.

[20] *Aperto 80*, mostra a cura di A. Bonito Oliva e H. Szeemann, Venezia, 1 giugno - 28 settembre 1980, nell'ambito della *Biennale Arti Visive '80*.

[21] *L'arte degli anni Settanta/Aperto 80*, mostra a cura di A. Bonito Oliva e H. Szeemann, in *La Biennale Arti visive '80*, catalogo dell'Esposizione internazionale, 1 giugno - 28 settembre 1980, Electa, Milano 1980, pag. 10.

[22] Tra questa *Transavanguardia: Italia/America*[22] mostra in cui viene ribadita la relazione con le esperienze neo-espressioniste americane di David Salle e Julian Schnabel (a cui va aggiunto Jean Michel Basquiat) . Le origini dell' "inversione di rotta" nella scena americana vengono ricondotte dall'autore a Frank Stella e Cy Twombly, oltre che alle mutazioni del contesto economico e sociale che attraversano gli Stati Uniti. *Transavanguardia: Italia/America*, mostra a cura di A. Bonito Oliva, Galleria Civica di Modena, 21 marzo - 22 maggio 1982. Artisti: Chia, Clemente, Cucchi, De Maria, Paladino, Basquiat, Deutsch, Salle, Schnabel, Zakanitch.

[23] *Genius Loci*, mostra a cura di A. Bonito Oliva, Palazzo di Città, Acireale, 15 novembre - 31 dicembre 1980; Palazzo dei Diamanti, Ferrara, gennaio - febbraio 1981. Artisti: Adrian X, Borofsky, Ceccobelli, Chia, Clemente, Clough, Collins, Cucchi, Degli Angeli, Del Re, Disler, Donati, Dragomirescu, Gasperoni, Germanà, Giovagnoli, Hahn, Haka, Linde, Mc Eever, Peloso, Rykoff Ratner, Stalder, Tirelli, Vargas, Winnewisser, Zwack.

[24] *Transavanguardia: Italia/America*, mostra a cura di A. Bonito Oliva, Galleria Civica di Modena, 21 marzo - 22 maggio 1982. Artisti: Chia, Clemente, Cucchi, De Maria, Paladino, Basuait, Deutsch, Salle, Schnabel, Zakanitch.

Transavanguardia «denuncia volontariamente e con grande naturalezza l'impossibilità di darsi come misura di se' e del mondo»[25]. Egli è «il *nichilista compiuto* [c.vo d.a.] colui che versa nella condizione sufficiente e rassicurata di chi non si sente in perdita ma in movimento […] perché ciò avvenga è necessario disarmarsi da qualsiasi ancoraggio e direzione»[26]. Di quello stesso nichilismo parla Gianni Vattimo nel testo presentato nel catalogo della rassegna *Avanguardia Transavanguardia'68-'77*[27], tra le mostre più importanti tra quelle dedicate al movimento anche per i contributi di critici, filosofi, storici che accoglie il volume[28]. L'esposizione, promossa dal comune di Roma e da Renato Nicolini[29], è allestita alle Mura Aureliane e ospita artisti di diverso orientamento, secondo un'impostazione che ricalca quella della Biennale del 1980: oltre ai "cinque", sono presenti anche autori di altri ambiti, da Andre a Buren, da Basquiat a Christo, da Turcato ai Poveristi.

Il progetto espositivo opera una saldatura con le rassegne che hanno visto protagonista Bonito Oliva negli anni Settanta insieme agli Incontri Internazionali d'arte[30], ed è occasione per il critico salernitano di precisare il posizionamento della Transavanguardia all'interno del percorso storico-artistico del Novecento. È utile ripercorrere gli assunti di questo discorso perché qui i termini del confronto del nuovo modello con la stagione dell'avanguardia, già abbozzato in diverse occasioni, giunge a piena maturazione. Inoltre esso può utilmente essere confrontato con quanto espresso

---

[25] A. Bonito Oliva, *Il nichilista compiuto*, in *Transavanguardia: Italia/America*, catalogo della mostra a cura di A. Bonito Oliva, Galleria Civica di Modena, 21 marzo - 22 maggio 1982, Modena 1982, pag. 2-3.
[26] *Ibidem*, pag. 3.
[27] *Avanguardia Transavanguardia 68-77*, catalogo della mostra a cura di A. Bonito Oliva, Mura Aureliane, Roma, aprile-luglio 1982. Artisti: Accardi, Acconci, Andre, Baselitz, Basquiat, Beuys, Alighiero e Boetti, Borofsky, Buren, Calzolari, Chia, Christo, Clemente, Cucchi, De Maria, Disler, Fabro, Gilbert & George, Kiefer, Kirkeby, Kosuth, Immendorff, LeWitt, Longobardi, Lüpertz, Mario Merz, Marisa Merz, Morris, D. Oppenheim, Paladino, Paolini, Penck, Pisani, Pistoletto, Polke, Richter, Salle, Schifano, Schnabel, Stella, Toroni, Turcato, Twombly, Van Elk, Vedova.
[28] Oltre a Gianni Vattimo anche Alberto Arbasino, Giulio Carlo Argan, Paolo Bertetto, Massimo Cacciari, Enrico Filippini, Ruggero Guarini, Alberto Moravia, Beniamino Placido, Paolo Portoghesi, Anne Marie Sauzeau-Boetti.
[29] Si cfr. paragrafo della situazione culturale romana.
[30] *Vitalità del negativo*, mostra a cura di A. Bonito Oliva, Palazzo delle Esposizioni, Roma, novembre 1970 - dicembre 1971. Artisti: Agnetti, Alfano, Alviani, Angeli, Anselmo, Boetti, Bonalumi, Boriani, Castellani, G. Colombo, De Vecchi, Fabro, Festa, Fioroni, Kounellis, Lo Savio, Mambor, Manzoni, Marotta, Massironi, Mauri, Mario Merz, Paolini, Pascali, Pisani, Pistoletto, Rotella, Sartogo, Scheggi, Schifano, Tacchi, Uncini, Zorio. Il catalogo è stato recentemente ripubblicato a cura di G. Sergio, Johan & Levi editore, 2010. *Contemporanea*, mostra a cura di A. Bonito Oliva, Si cfr. anche la recente mostra Anni '70. Arte a Roma, mostra a cura di D. Lancioni, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 17 dicembre 2013 - 2 marzo 2014.

nello stesso catalogo da Giulio Carlo Argan, le cui posizioni critiche divergono da quelle di "ABO".

Il primo aspetto da mettere in luce riguarda il fatto che la Transavanguardia viene strategicamente posta da Bonito Oliva come momento apicale di un ribaltamento teorico ed estetico che prende a confronto non soltanto movimenti e tendenze come l'Arte povera o concettuale, ma il modello dell'avanguardia nella sua interezza. Il termine Transavanguardia non viene riferito infatti al singolo gruppo di artisti, ma identifica «l'area culturale in cui opera l'arte degli anni Ottanta»[31]. Nella ricostruzione proposta dal critico salernitano, come del resto già tracciato nell'articolo su "Flash Art" del 1979, la ricerca degli anni Sessanta viene contrassegnata da un rifiuto dell'aspetto mondano della realtà e dall'urgenza di individuare per l'arte una giustificazione esterna da sé, riconosciuta «nell'assolutezza e nell'indiscutibilità del valore sociale»[32]. La scelta dell'aggettivo "povera" è, secondo Bonito Oliva, una rappresentazione dell'atteggiamento "puritano"[33] che sottende l'ipotesi critica di questa tendenza. Ad essa l'arte degli anni Settanta risponde con una "salutare de-ideologizzazione" che, sulla scia di cambiamenti storici e culturali, conduce alcuni artisti a svincolarsi dal modello dogmatico e progressivo dell'avanguardia e celebrare «la caduta della parola politica»[34].

È sulla scia di questa ricostruzione che Achille Bonito Oliva precisa il nuovo modello transavanguardista del decennio Ottanta, che rifiuta l'univocità delle proprie radici nell'avanguardia e si pone invece in modo nomadicamente libero nei confronti della storia. Nella radicalità di questa posizione risiede l'ipotesi di una rottura epistemologica rispetto all'evoluzione progressiva finora tracciata dall'avanguardia: un'interpretazione che ribalta il modello finora percorso dalla critica d'arte.

La sua posizione diverge rispetto a quella, presente nello stesso catalogo, di Giulio Carlo Argan, nume tutelare della critica - e dell'arte - intesa come militanza e progetto. Se Bonito Oliva interpreta in modo positivo l'avvenuta de-ideologizzazione dell'arte, Argan è fortemente critico nei confronti dello scadimento del suo valore provocato dall'ascesa del modello neo-capitalista. Di questa perdita di valore, provocata dalla

---

[31] A. Bonito Oliva, *Avanguardia Transavanguardia 68-77*, in *Avanguardia Transavanguardia* …, op. cit. pag. 13.
[32] *Ibidem*, pag. 12.
[33] *Ibidem*.
[34] *Ibidem*, pag. 14

«debolezza ideologica delle avanguardie vecchie e nuove»[35], la Transavanguardia rappresenta per il critico torinese una fase terminale, non un nuovo inizio. Nel modello anti-progettuale della Transavanguardia, mette in luce Argan, è insito un rischio di adesione al potere e di "richiamo all'ordine"[36], secondo l'assunto che «una disciplina che ricusi il progresso è una disciplina ferma»[37]. Nonostante la messa in evidenza di queste criticità, Argan individua nella Transavanguardia l'unica esperienza artistica che, nel momento attuale, conservi un grado di problematicità, e che, proprio attraverso la «critica intelligente»[38] di Bonito Oliva, è capace di mettere in luce le ambiguità che hanno provocato lo «scacco delle avanguardie storiche»[39].

Ciò che colpisce in questo testo, a latere dei concetti espressi, è il tormento che traspare dalle parole di Argan, continuamente sul punto di contraddire quanto appena formulato: una esitazione resa manifesta dal continuo uso del condizionale - «potrebbe trattarsi di un tentativo di salvataggio […] dovrei riconoscerle una sorta di immunità metafisica […] può darsi che la mia avversione non dipenda da un ragionato giudizio»[40] - che si contrappone all'assertività delle tesi bonitoliviane. Non è difficile individuare le ragioni di questo stato di incertezza, riconosciuta dallo stesso Argan[41], nella constatazione del fallimento di quel modello critico basato sulla lettura etica della storia concepita come spazio di conflittualità che lo stesso autore ha tenacemente propugnato per decenni, una finalità culturale dell'intervento artistico che ora viene messa in discussione nelle sue basi programmatiche: «c'è stato [in passato] dissenso sul modo, non sulla necessità dell'intervento della cultura»[42]. Nella domanda che Argan pone a chiusura del testo, sono custoditi i dubbi rispetto al rischio di una adesione acritica della pratica artistica alle leggi del mercato: la Transavanguardia ha la capacità di «rigenerare quel sistema in

---

[35] G. C. Argan, in *Avanguardia Transavanguardia*…, op. cit. pag. 122.
[36] *Ibidem*, pag. 123.
[37] *Ibidem*, pag. 122.
[38] *Ibidem*, pag. 123.
[39] *Ibidem*.
[40] *Ibidem*, pag. 122-123.
[41] «Può darsi che la mia avversione non dipenda da un ragionato giudizio ma soltanto dall'irritazione di non poter valutare criticamente un'arte che, in sostanza, dichiara di non essere e non voler essere un valore», G. C. Argan, in *Avanguardia Transavanguardia…*, pag. 122. Il critico torinese affronta questo argomento anche nel testo in catalogo della mostra *Transavantgarde International*, a cura di A. Bonito Oliva, Politi, Milano 1982. A questo proposito si confronti anche Mazzoni, *Il postmoderno*…, op. cit. pag. 15.
[42] *Ibidem*, pag. 123.

definitiva mirante a far la società più scadente, oppure, semplicemente, ad inserirvisi per immettere nel consumo anche quel poco che rimane dell'arte?»[43].

Queste due differenti interpretazioni del modello transavanguardista - quella del nuovo corso come dirompente azione affermativa e di libertà per l'arte *versus* una lettura dello stesso come perdita di orientamento del valore della ricerca, assoggettata al sistema del mercato - racchiudono i due poli del dibattito che informerà per oltre un decennio la riflessione critica, determinando il diverso posizionamento e grado di visibilità delle esperienze artistiche nate in questi anni. Il successo a lungo termine del modello interpretativo di Bonito Oliva, dieci anni dopo, sarà sancito e legittimato proprio da Giulio Carlo Argan, che deciderà di affidare la prosecuzione del suo testo *L'arte moderna*[44] - caposaldo della formazione di diverse generazioni di storici e critici d'arte - proprio al collega salernitano.

1.1.2 Prelazione critica e corsa alle etichette nei primi anni Ottanta tra postmoderno e citazione

La conseguenza più immediata dell'ascesa repentina della Transavanguardia, qui tracciata nei suoi nodi cruciali, è che essa si pone come nuovo termine di paragone per le esperienze artistiche contemporanee, così come il modello critico proposto da Achille Bonito Oliva. La vasta influenza di quest'ultimo sul sistema dell'arte contemporaneo va rinosciuta nell'aver attivato un meccanismo di "corsa" alla prelazione critica: l'urgenza di cogliere con tempestività l'emergere di nuove tendenze, l'attribuzione di caratteri di riconoscibilità ai diversi gruppi, la necessità di circoscriverne la loro pratica intorno a un'etichetta e la conseguente presentazione attraverso la scrittura espositiva, impegnano i principali critici dell'epoca per gran parte del decennio Ottanta.

Nel panorama espositivo un riflesso di ciò può riconoscersi nella pletora di mostre dedicate alle diverse "nuove tendenze" che esplodono proprio nel 1980.

Uno dei primi esempi in questo senso è il tentativo dare ufficializzazione ai Nuovi Nuovi, emersi come gruppo nella mostra del marzo del 1980 *Dieci anni dopo. I nuovi*

---

[43] *Ibidem*, pag. 123.

[44] G. C. Argan, *L'arte moderna 1770-1970*, Sansoni, Firenze 1970, cui fa seguito A. B. Oliva, *L'arte fino al Duemila*, Sansoni, Firenze 1997 e poi *L'arte oltre il Duemila*, Sansoni, Firenze 2002.

nuovi[45]. Curata da Renato Barilli insieme a Roberto Daolio e Francesca Alinovi[46] ed ospitata alla Galleria comunale d'Arte moderna di Bologna, l'esposizione riunisce sotto un comune denominatore la ricerca di artisti che, sempre sulla scia del ritorno alle pratiche tradizionali, operano nella direzione di una ripresa di modelli del passato reinterpretati in una chiave citazionista. Tra essi Salvo, Luigi Ontani, Luigi Mainolfi, Giuseppe Maraniello, Luciano Bartolini, Antonio Faggiano, Aldo Spoldi, Wal, Felice Levini, Giuseppe Salvatori, Marcello Jori[47]. Il rimando temporale che si trova nel titolo (riferito alla rassegna *Gennaio 70*[48] curata dallo stesso Barilli dieci anni prima nella medesima sede) allude alla teoria di fondo che attraversa la mostra secondo cui la rinnovata riflessione sulla storia, che caratterizza la ricerca artistica degli autori ospitati, affonda le sue radici nelle ricerche poveriste e concettuali dei primi anni Settanta. Pur nella mutazione dei mezzi espressivi adottati, gli artisti degli anni Ottanta accolgono e mantengono gli stessi caratteri di «disinvoltura ed estensione della sfera operativa»[49] della generazione precedente.

Con questa ipotesi di "continuità nella differenza" tra le esperienze degli anni Settanta e quelle del decennio successivo, fondata su un modello critico imperniato sulla «coesistenza sincronica di fasi di segno opposto»[50], il critico bolognese dichiara la divergenza della propria posizione rispetto a quella di chi non riconosce il rapporto di mutualità della nuove pratiche con quelle precedenti: «quello che sta succedendo ora e che questa mostra vuole documentare, non è certo un ripudio dei caratteri

---

[45] *Dieci anni dopo. I Nuovi nuovi*, mostra a cura di R. Barilli, testi in catalogo di R. Barilli, Galleria comunale d'Arte Moderna, Bologna, 13 marzo - 5 maggio 1980. Artisti: Barbera, Bartolini, Benuzzi, Faggiano, Jori, Levini, Mainolfi, Maraniello, Ontani, Pagano, Salvatori, Salvo, Spoldi, Wal. Le esposizioni curate da Renato Barilli tra il 1980 e il 1985 sono esemplari del tentativo di istituzionalizzazione del gruppo, la cui ricerca viene collocata in una posizione di progressiva centralità rispetto agli orientamenti culturali del decennio.

[46] Il potere aggregante di Renato Barilli nell'area bolognese si spiega anche il suo ruolo di docente presso il DAMS dell'università di Bologna, dove coopta anche giovani critici come Francesca Alinovi e Roberto Daolio. Tra i protagonisti del Gruppo '63, Barilli sarà negli anni Sessanta attento osservatore e critico delle esperienze della pop art. Si cfr. l'articolo di Antonello Tolve, con intervista allo stesso Barilli, A. Tolve, *Materialismo nell'arte e nella critica. In dialogo con Renato Barilli*, in http://www.arshake.com/materialismo-nellarte-e-nella-critica-in-dialogo-con-renato-Barilli/ .

[47] Questo l'ordine con cui gli artisti sono presentati nel catalogo che, come esplicitato in nota dell'autore posta in apertura alla selezione delle immagini, corrisponde ai criteri cronologici e alla logica interna al discorso critico.

[48] Si tratta di una delle prime mostre pubbliche degli artisti dell'Arte povera, *Gennaio '70*, mostra a cura di R. Barilli, Galleria comunale d'Arte Moderna di Modena, gennaio 1970.

[49] *Ibidem*, pag. 7.

[50] *Ibidem*, pag. 8.

"sessantotteschi" del ciclo precedente, come molti reazionari, confessi o mascherati, vorrebbero poter proclamare: è piuttosto un riassestamento interno, una correzioni di tiro»[51]. La figura a cui è indirizzata la sottile polemica di Barilli è certamente Achille Bonito Oliva, a cui del resto rivolgerà numerose volte[52], in modo più o meno velato, l'accusa di aver saputo cavalcare un'esperienza venuta «"dopo" tante altre avventure»[53] e di aver colmato il ritardo rispetto ad una scena nuova già ampiamente formata attraverso un «pigiare a tavoletta»[54], simulando «la grinta di un primordio»[55].

L'esigenza da parte di Barilli di dare formalizzazione al gruppo dei Nuovi-Nuovi è una reazione proprio al repentino e occludente successo della Transavanguardia. Lo chiarirà lo stesso autore in diverse occasioni: «Solo quando ABO [Achille Bonito Oliva] pretese di fare dei Transavanguardisti i primi della classe, mi sentii obbligato a proporre i Nuovi-nuovi per tutelarne le ragioni, molte volte prioritarie, sia nel tempo che nella qualità»[56]. Ciò che egli rivendica, dunque, è la priorità nella definizione dei confini critici ed operativi della pratica citazionista, che in effetti è stata da lui espressa a più riprese del corso degli anni Settanta attraverso testi e rassegne. Questa riflessione prende avvio con la mostra del 1974 *La ripetizione differente*[57], importante momento di teorizzazione nel quale sono presenti alcuni dei temi che Barilli svilupperà del decennio successivo. L'assunto da cui muove la mostra può essere ricondotto all'ipotesi che, a

---

[51] R. Barilli, *Dieci anni dopo*, in *Dieci anni dopo. I Nuovi nuovi*, catalogo della mostra a cura di R. Barilli, testi di R. Barilli, F. Alinovi, R. Daolio, Galleria comunale d'Arte Moderna, Bologna, 13 marzo - 5 maggio 1980, Grafis edizioni, Bologna 1980, pag. 7.

[52] Anche nella successiva mostra *La qualità (sviluppo dei Nuovi Nuovi)* nella primavera del 1981 il testo critico non è esente da venature polemiche nei confronti di quelle che Barilli definisce «festicciole degenerate, approssimative, imbroglione che scoppiano qua e là, accanto a quella maggiore (e talvolta sono i convitati della pria ora che, dall'alto dei loro seggi, alimentano questi spettacoli minori con gli scampoli dei loro banchetti, compiacendosi del fatto che ci siano già dei ripetitori)», in *La qualità (sviluppo dei Nuovi Nuovi)*, catalogo della mostra a cura di R. Barilli, Padiglione d'Arte Contemporanea, Parco Massari, Ferrara, 10 maggio - 21 giugno 1981; Galleria Civica, Suzzara, 28 giugno - 2 agosto 1981. Artisti: Barbera, Bartolini, Benuzzi, D'Augusta, Del Franco, Esposito, Faggiano, Jori, Levini, Mainolfi, Maraniello, Ontani, Pagano, Salvatori, Salvo, Spoldi, Wal, Zucchini.

[53] *Ibidem*, pag. 23.

[54] *Ibidem*.

[55] *Ibidem*.

[56] A. Tolve, *Materialismo nell'arte…,* op. cit..Questa posizione è suffragata, nel testo della mostra dalle parole di Barilli pentito di non aver inserito già nel 1970 Salvo e Ontani: «Solo una certa timidezza nelle scelte - scrive - o per la paura di affrettare troppo la promozione di casi giovani, non inserii in quella mostra Salvo e Luigi Ontani, che aprono legittimamente questa rassegna», in R. Barilli, *Dieci anni dopo*, op. cit.

[57] *La ripetizione differente*, mostra a cura di R. Barilli, Studio Marconi, Milano, ottobre - novembre 1974. Artisti: Adami, Arroyo, Baj, Hamilton, Nespolo, Tadini, Baldessarri, Fabro, Paolini, Richter, Salvo, Croce, Kounellis, Luthy, Martelli, Ontani, Anne Porier, Patrick Poirier.

causa dell'assottigliamento delle «riserve del nuovo»[58], molti artisti abbiano scelto la strada del «ritornare indietro, ricominciare il viaggio, compiere un altro giro riattraversando le tappe già conosciute»[59]. Alla base di questa teoria c'è la constatazione della fine di una lettura della storia e del tempo in senso lineare, a favore di un'interpretazione di sviluppo ciclico: caratteri, questi, che coincidono proprio con le teorie postmoderne e citazioniste, di cui Barilli sarà tra i massimi esponenti nella critica d'arte nostrana. L'apporto originale di questa mostra degli anni Settanta, consiste nel rintracciare i primi segni manifesti di questo sguardo al passato già all'interno della compagine degli artisti poveristi, in particolare in Giulio Paolini e Luciano Fabro, e di alcuni giovanissimi epigoni che rappresentano le teste di ponte per la successiva generazione: Luigi Ontani e Salvo. Il lavoro di questi ultimi, caratterizzato da un «essere altrove, andare ad abitare stazioni del passato»[60] trova a sua volta un riferimento originario nella produzione di Giorgio De Chirico[61]. Il pittore metafisico, ampiamente osteggiato fino a pochi anni prima dal sistema dell'arte[62], è il nume tutelare attraverso cui Barilli approda alla riflessione sulla pratica citazionista e a quella sul postmoderno.

Se *La ripetizione differente* costituisce un precedente cruciale, è con le mostre curate da Barilli dei primi anni Ottanta che la messa in relazione della ricerca artistica contemporanea con la teoria postmoderna prende forma definitivamente. *Una generazione postmoderna*[63] del 1982, da lui curata insieme a Fulvio Irace e Francesca

---

[58] R. Barilli, *Difficoltà nella ricerca del nuovo*, in *La ripetizione differente*, catalogo della mostra a cura di R. Barilli, Studio Marconi, Milano, ottobre - novembre 1974, Edizioni Studio Marconi, Milano 1974, pag. 1.

[59] *Ibidem*, pag. 3.

[60] R. Barilli, *Tutto sul postmoderno*, Guaraldi editore, Rimini 2013, pag. 72.

[61] Si cfr. a questo proposito la ricostruzione di Antonello Tolve il quale mette in luce che la ripresa di De Chirico da parte di Barilli prende avvio dall'invito da parte di Filiberto Menna al Convegno di Studi sul Surrealismo presso la Facoltà di Magistero dell'Università degli Studi di Salerno (nell'anno accademico 1972-73). A questa riflessione, in occasione della quale il critico bolognese indaga il romanzo *Ebdomero* di De Chirico del 1929, segue la proprio la mostra *Una ripetizione differente*…, op. cit.

[62] Lo stesso Barilli racconta a proposito di De Chirico: «Io stesso ero cresciuto, come ogni altro critico aderente ai valori del contemporaneo nella presunzione che egli fosse decaduto fino a gradi inaccettabili. Ma proprio nel 1970 il comune di Milano allestì una retrospettiva dove, accanto agli indiscussi capolavori degli anni buoni, figuravano le tele orribili in cui l'artista presentava in panni barocchi […] andai a quella mostra, come al solito, pronto a deprecare il tonfo dell'artista dalle precedenti altezze, ma all'improvviso si produsse in me un clic, compresi cioè che fin lì avevo sbagliato nell'assumere lo strumento di giudizio», in Barilli, *Tutto sul postmoderno,* op. cit., pag. 68.

[63] *Una generazione postmoderna: i nuovi-nuovi; la post-architettura; la performance vestita*, mostra a cura di R. Barilli, F. Alinovi, F. Irace, Teatro Falcone, Palazzo Bianco, Palazzo Rosso, Genova, 19

Alinovi, prevede una dilatazione disciplinare significativa: le esperienze artistiche di natura citazionista sono messe in relazione con analoghe ricerche nate in differenti ambiti disciplinari. I lavori di Bartolini, Levini, Mainolfi, Maraniello, Messina, Ontani, Pagano, Salvo, ed altri, sono presentati in dialogo con la "post-architettura" di autori quali Alessandro Mendini e Michele De Lucchi e con le esperienze di teatro postmoderno, in cui la mostra annovera, tra gli altri, La Gaia Scienza e la Socìetas Raffaello Sanzio. Nonostante queste presenze, gli artisti visivi rappresentativi del "nuovo corso" sono in questa esposizione ancora riconducibili quasi esclusivamente al gruppo di autori già "seguiti" da Barilli. Dalla rassegna sono infatti esclusi tanto artisti della Transavanguardia, tanto quelli della Pittura colta e Anacronista[64].

Quando la rassegna viene spostata a Roma, a Palazzo delle Esposizioni, la vocazione ricognitiva si fa più ampia. Il progetto curatoriale, infatti, prevede attraversamenti nella Narrative Art, in cui convergono autori quali Clemente, Faggiano, Spoldi, Wal; della pittura ambiente, con Bartolini, Bagnoli, Salvadori, Marianello, Paladino, De Maria, Pagano; mentre dalla linea "iconica" e da quella "ambientale" prende forma la compagine dei Nuovi Nuovi che, nelle parole dello stesso curatore, «si collocano in una specie di centralità»[65]. Nel testo introduttivo al catalogo[66], Barilli ricostruisce le vie anche storico-culturali attraverso cui si è compiuto il mutamento che ha disegnato il nuovo panorama postmoderno. Dopo aver delineato lo stretto vincolo che lega il «diffondersi dell'elettronica»[67] e il comparire della tecniche extra-artistiche, il critico bolognese evidenzia la possibilità, insita in quella stessa esplosione tecnologica, di «ribaltare il segno e mutarsi in implosione»[68]. Questo moto oscillatorio è seguito dall'assestamento della pratica artistica in posizioni intermedie: «Ecco perché - scrive -

---

novembre 1982 - 15 gennaio 1983; Palazzo delle Esposizioni, Roma, 25 marzo - 30 aprile 1983. Artisti Nuovi Nuovi: Barbera, L. Bartolini, Benuzzi, Bonfà, D'Augusta, Del Franco, Esposito, Faggiano, Levini, Mainolfi, Maraniello, Mesciulam, Messina, Ontani, Pagano, Rizzo, Salvatori, Salvo, Spoldi, Wal, Zucchini. Post-architettura: Mendini, De Lucchi, Navone, Raggi, Santachiara, Cantafora, Melis, Minardi, Passi, Prati, Secchia, Serafini. Performance vestita: Cividin e Taroni, Colosimo, Dal Bosco e Varesco, Falso movimento, La Gaia Scienza.

[64] Per la costituzione di questi due gruppi si veda di seguito.

[65] Ci si riferisce al catalogo della versione romana della mostra, R. Barilli, *Una generazione postmoderna*, in *Una generazione postmoderna: i nuovi-nuovi; la postarchitettura; la performance vestita*, catalogo della mostra a cura di R. Barilli, F. Alinovi, F. Irace, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 25 marzo - 30 aprile 1983, Mazzotta, Milano 1983, pag. 26.

[66] *Ibidem*, pag. 23.

[67] *Ibidem*, pag. 10.

[68] *Ibidem*.

una medesima etichetta, quella di postmoderno, copre due anime uguali e contrarie»[69]. Le due anime di cui parla Barilli corrispondono al versante "implosivo" delle ricerche comportamentali e poveriste, e a quello esplosivo del ritorno alla pittura[70].

Il percorso di promozione e istituzionalizzazione dell'esperienza dei Nuovi Nuovi prosegue anche l'anno successivo con la mostra *Una generazione postmoderna: iconici, aniconici, immagine elettronica*[71]. «Un'altra mostra dei Nuovi-nuovi? Se ne sentiva il bisogno?»[72] si domanda retoricamente l'autore in apertura al catalogo. Nel cogliere la fase oramai matura della ricerca dei Nuovi Nuovi, che rischia di cadere in modi manierati, Barilli ribadisce la pluralità degli esiti estetici del gruppo e al contempo il rafforzarsi di quella distinzione nei due filoni dell'iconismo e dell'aniconismo che erano presenti già nelle prime esperienze espositive. Nello stesso catalogo il testo di Daolio sembra voler marcare la differenza con la ricerca affine dei Pittori Colti, quando scrive: «La necessità di combinare tra loro luoghi tra loro distanti solamente nella pedante e pesante iterazione stilistica, non appartiene a questi eleganti campioni dal tocco fresco e disinvolto e a questi instancabili esploratori di universi paralleli e attuali»[73].

Il percorso di istituzionalizzazione di questa esperienza si compirà con il suo inserimento in una posizione di preminenza all'interno della mostra *AnniOttanta*[74], nel 1985. Tuttavia, nonostante la caparbietà dei tentativi di promozione, i Nuovi Nuovi, al pari - come si vedrà - della maggior parte dei gruppi nati in questo periodo, non troveranno quell'ampio riscontro nel mercato che la Transavanguardia ha saputo garantirsi e rimarranno, dunque, relegati ad un ruolo di marginalità critica e commerciale.

---

[69] *Ibidem*.

[70] Il critico bolognese qui ribadisce la sua interpretazione imperniata sul principio di continuità tra l'esperienza degli anni Settanta e quella degli Ottanta, in opposizione al principio di rottura postulato dal teorico della Transavanguardia. È importante sottolineare questo aspetto anche perché molti studiosi in tempi recenti hanno messo in luce la necessità di rileggere l'esperienza di questi due decenni indagandone proprio i rapporti di continuità, in opposizione a quanto la letteratura critica ha per molti anni proposto. Si cfr. a questo proposito l'Introduzione.

[71] *Una generazione postmoderna: iconici, aniconici, immagine elettronica*, mostra a cura di R. Barilli, Musei Civici, iconici: 14-29 aprile 1984, aniconici: 5-20 maggio 1984, Reggio Emilia, 1984. La mostra è preceduta da *Una generazione postmoderna: iconici, aniconici*, mostra a cura di R. Barilli, Magazzini del sale, Milano; Galleria Annunciata, Milano 1983.

[72] R. Barilli, in *Una generazione postmoderna: iconici, aniconici, immagine elettronica*, catalogo della mostra a cura di R. Barilli, Musei Civici, Reggio Emilia 14 aprile - 20 maggio 1984, ed. Comune di Reggio Emilia, 1984, pag. 5.

[73] R. Daolio, in *Ibidem*, pag. 15.

[74] Cfr. il paragrafo *Le grandi mostre di ricognizione* in questo capitolo.

Anche Maurizio Calvesi, il cui orizzonte storiografico abbraccia diversi momenti della storia dell'arte, si inserisce in questo panorama. Attivo sostenitore negli anni Sessanta della scuola di Piazza del Popolo, il critico romano riunisce sotto la sua ala protettrice un gruppo di autori identificati con l'etichetta di Anacronisti, la cui ricerca è affine a quella dei Nuovi Nuovi. Ne fanno parte, con piccole varianti tra una mostra e l'altra: Carlo Maria Mariani, Stefano Di Stasio, Ubaldo Bartolini, Omar Galliani, Paola Gandolfi, Franco Piruca, Alberto Abate, Roberto Barni, in un primo momento Piero Pizzi Cannella. Trasgredendo l'idea progressista dell'arte, questi autori, guidati da un atteggiamento di natura per molti versi concettuale, operano un recupero stilistico e iconografico della storia dell'arte italiana. L'esordio del gruppo nel 1980 avviene con *Una mostra di sei Pittori*[75] realizzata in uno spazio romano storico, quello della galleria La Tartaruga[76]. Gli artisti coinvolti espongono grandi teleri che rimandano alla pittura neoclassica. La seconda tappa di questa mostra presenta in catalogo un testo di Maurizio Calvesi[77]. Alcuni passaggi del suo intervento critico permettono di comprendere la pregnanza, in quel particolare arco d'anni, del dibattito sui rapporti tra l'avanguardia e il suo "superamento". A proposito della situazione contemporanea, Calvesi non pensa a una fine dell'avanguardia ma, in continuità con quanto teorizzato nel 1978 in *Avanguardia di massa*[78], immagina una sua metamorfosi in una forma capace di accogliere anche l'altro da se': «L'avanguardia più che morire, finisce di trasformarsi in genere, in generi, lasciando spazio alle sue alternative. E tutto finalmente è in gioco, anche la pittura»[79]. La possibilità di una deriva di carattere "manierista" che comporterebbe una vanificazione del valore della ricerca artistica, è percepito da Calvesi come pericoloso. Come sottolinea nel catalogo della mostra *Gli anacronisti o i*

---

[75] *Una mostra di sei pittori*, galleria La Tartaruga, Roma, marzo 1980. Artisti: Marrone, Panariello, Abate, Pizzi Cannella, Piruca.
[76] Si confronti in proposito il paragrafo dedicato a questa galleria.
[77] *Una mostra di sei pittori*, galleria De Foscherari, Bologna 1980. Artisti: Marrone, Panariello, Abate, Pizzi Cannella, Piruca.
[78] Maurizio Calvesi, *Avanguardia di massa*, Feltrinelli 1978. Sui temi dell'avanguardia in relazione al postmoderno si cfr. D. Scudero, *Avanguardia nel presente*, Lithos, Roma 2000; R. Lambarelli, *Gli anni Ottanta. Una modalità di uscita dall'avanguardia*, in "Arte e critica", http://www.arteecritica.it/onsite/anni_Ottanta.html .
[79] M. Calvesi, *Buon giorno fantasmi*, in *Una mostra di sei pittori*, catalogo della mostra galleria Foschieri, Bologna, 1980.

pittori della memoria[80], il rischio rappresentato da diffondersi di una pittura "d'improvvisazione" può essere contrastato con il supporto dell'adesione iconografica, che funge da strumento di difesa: è quanto fa ad esempio Carlo Maria Mariani, con l'uso filologico, fotografico, della «copia a mano»[81]. Attento a registrare le diverse variabili che agiscono nel sistema dell'arte, Calvesi mette in luce, nella successiva esposizione *Officine & Ateliers*[82], la preoccupazione per lo scadimento della critica: «Di fronte a un andamento critico consumista che procede a ondate di gusto, il mio sforzo è quello di contrapporre un atteggiamento critico-storico, o critico-dialettico, dove cioè la tensione di ogni scelta attualizzante sia sorretta dalla coscienza della propria relatività, o meglio complementarità»[83]. È proprio per ribadire l'autotomia dell'ermeneutica e arginare le ingerenze del mercato che Calvesi sceglie di presentare in questa mostra tre artisti di area diversa - Concetto Pozzati, Bruno Ceccobelli, Stefano Di Stasio. Scrive Calvesi: «Ogni operazione critica tendente all'omologazione (come l'invenzione di etichette che omologano la presunta attualità in una data formula) è operazione riduttiva»[84] e soggetta al rischio di servire il modello consumistico del mercato. La medesima strategia adottata dall'arte, dunque, viene riportata nel campo della critica: per entrambe Calvesi auspica un continuo spostamento da un piano all'altro, da un momento storico all'altro, da una compagine all'altra: una libertà di movimento che deve essere supportata dalla pregnanza del rigore storicistico. In questa continua facoltà di spostamento si inscrive l'indipendenza - tanto della critica, tanto dell'arte - nonché la garanzia contro ogni forma di omologazione, a favore di un modello d'avanguardia. Quest'ultima, infatti, esaurisce la sua spinta nel momento in cui «invece di produrre la differenza, l'ha pianificata, cioè omologata in un ritmo seriale di successioni»[85].

---

[80] M. Calvesi, *Introduzione*, in *Gli Anacronisti o i pittori della memoria*, catalogo della mostra a cura di M. Calvesi, con un testo di m. Vescovo, Musei Civici di Reggio Emilia, 29 ottobre - 27 novembre 1983, Reggio Emilia 1983. Artisti: Di Stasio, Galliani, Mariani, Piruca, Tanganelli.
[81] *Ibidem*.
[82] *Officine & Ateliers. Produzione artistica, scuola, committenza pubblica*, mostra a cura di M. Calvesi, Casa del Mantegna, Mantova, 21 novembre - 19 dicembre 1982. Artisti: Pozzati, Ceccobelli, Di Stasio.
[83] M. Calvesi, *Arte o mammona?*, in *Officine & Ateliers. Produzione artistica, scuola, committenza pubblica*, catalogo della mostra a cura di M. Calvesi, Casa del Mantegna, Mantova, 21 novembre - 19 dicembre 1982, ed. Publi-Paolini, Mantova 1982, pag. 5.
[84] *Ibidem*.
[85] *Ibidem*.

Nel 1983, a sedici anni di distanza dalla mostra *Lo spazio dell'immagine*[86], Calvesi cura nello stesso palazzo Trinci a Foligno la mostra *Il tempo dell'immagine*[87]. Anche per Calvesi, così come accaduto per Barilli e Bonito Oliva, si profila la possibilità di un confronto con l'esperienza artistica degli anni Sessanta. In essa il critico riscontra un'euforia produttiva che non trova somiglianze con la situazione attuale dell'arte: «Oggi i veleni di una disfatta morale che ha intaccato la centralità dei valori, minacciano la sussistenza dell'arte in modo assai più subdolo»[88]. Anche in questa occasione Calvesi ribadisce il rischio di assoggettare l'arte a un prodotto di consumo, da contrastare con l'adesione al "valore" «che è qualità, ma è qualcosa di più della qualità, è risonanza della qualità in una durata»[89]. Il "valore" riconosciuto al gruppo di artisti che il critico presenta in questa occasione, risiede nel fatto che la loro ricerca è nata dell'ombra e prosegue secondo una interna temporalità che si rende indipendente rispetto alle esigenze esterne e di mercato: «E se proliferazioni avremo, andranno pur tenute distinte come incolpevoli conseguenze»[90], aggiunge Calvesi. La sua posizione non fa che ribadire i contorni di un periodo segnato da esigenze di difesa, da tentativi di distinzione, di messa in questione e interrogazione dei termini "valore", "qualità", "avanguardia". Il percorso di affermazione degli Anacronisti troverà il suo momento apicale nella partecipazione alla *Biennale di Venezia* del 1984 curata proprio da Maurizio Calvesi.

In questo panorama l'ipertrofia classificatoria dilaga, investendo soprattutto la pittura di carattere citazionista. Tra il 1982 e il 1985 il ritorno al passato storico viene registrato da mostre che propongono definizioni di gruppo sempre differenti. Se Barilli, come si è visto, usa l'espressione Nuovi Nuovi, nel novembre del 1982 il critico Italo Mussa, nel presentare Abate, Barni, Bartolini, Mariani alla galleria Pio Monti, parla di Pittura

---

[86] *Lo spazio dell'immagine,* mostra a cura di M. Calvesi, G. Dorfles, G. Celant, Palazzo Trinci, Foligno, 2 luglio - 1 ottobre 1967.

[87] *Il tempo dell'immagine*, mostra a cura di M. Calvesi e I. Tomassoni, Villa Fidelia, Spello, Perugia, 5 giugno 1983, Palazzo Trinci, Foligno, 19 giugno 1983. Artisti: Abate, Barni Bartolini, Bonechi, Bulzati, Di Stasio, Gandolfi, Ligas, Mariani, Marrone, Piruca.

[88] M. Calvesi, *Il tempo e i tempismi*, in *Il tempo dell'immagine*, catalogo della mostra a cura di M. Calvesi e I. Tomassoni, Villa Fidelia, Spello, Perugia, 5 giugno 1983, Palazzo Trinci, Foligno, 19 giugno 1983.

[89] *Ibidem*.

[90] *Ibidem*.

colta[91]. Ipermanierismo[92] è invece il termine scelto da Italo Tomassoni in occasione della mostra che cura insieme a Calvesi a Spello e poi a Foligno[93]. Sulla via di una nuova seduzione dell'arte, si pone la definizione di Magico Primario[94], nella quale il critico Flavio Caroli fa confluire artisti quali Ubaldo Bartolini, Omar Galliani, Luigi Mainolfi, Aldo Spoldi, Salvo, Luciano Castelli, Nino Longobardi, Gianfranco Notargiacomo, Marcello Jori. Infine, Giuseppe Gatt parla di Nuova maniera italiana in riferimento al gruppo di autori presentato nella mostra *Due quadri*[95] per definire la stessa area di ricerca. Su un versante tendenzialmente figurativo si muove anche il gruppo del *Nuovo Futurismo*[96] con Gianatonio Abate, Innocente, Marco Lodola, Plumcake.

In una posizione oppositiva si situa l'esperienza dei Trattisti, che tentano di recuperare strategie di intervento nel territorio. Nato con un Manifesto redatto nel 1982, il gruppo romano intorno a cui si muovono Claudio Bianchi, Adalberto Magrini, Sergio Salvatori, Luciano Cialente, Dino Marciani, Marco Fioramanti, Pietro Perrone, Alì Kichou, propone il recupero del gesto semplice, primitivo, anti-intellettuale come «rifiuto del sistema ufficiale»[97], producendo interventi pittorici anche nello spazio urbano.

1.1.3 Il superamento delle esperienze citazioniste e il versante della "riduzione"

È intorno al 1983 che nel panorama dell'arte italiana cominciano a manifestarsi i sintomi della saturazione del repertorio citazionista ed espressionista. Contestualmente affiorano versanti espressivi divergenti, che si configurano principalmente per un atteggiamento di "riduzione" - tanto del gesto, tanto dell'enfasi dell'opera - e in un disinteresse per la riflessione sul passato. La rinnovata attenzione al segno astratto viene

---

[91] *La pittura colta*, mostra a cura di I. Mussa, Galleria Pio Monti, Roma. Artisti: Abate, Barni, Bartolini, Mariani. Cfr. anche il volume I. Mussa, *La Pittura Colta*, De Luca Editore, Roma, 1983 dedicato all'opera di Abate, Bertocci, Bonechi, Garouste, Mariani.
[92] I. Tomassoni, *Ipermanierismo*, Politi Editore, Milano, 1985.
[93] *Il tempo dell'immagine..*, op. cit.
[94] cfr. F. Caroli, *Magico primario. L'arte degli Anni Ottanta*, Fabbri, Milano 1982.
[95] *Due quadri*, galleria Pio Monti, Roma, 1983. Artisti: Abate, Bartolini, Gandolfi, Galliani, Tanganelli, Ontani, Bertocci.
[96] *Nuovo Futurismo*, mostra a cura di L. Inga Pin, Arte Fiera, Bologna, aprile 1984. Artisti: Abate, Innocente, Lodola, Plumcake.
[97] cfr. *Manifesto Trattista*, 1982. Ne sono firmatari Fioramanti e C. Bianchi.

alla ribalta proprio come reazione al turbine figurativo. Queste nuove istanze pittoriche, in parte anticipate da mostre come *Razionale decorativo*[98], troveranno piena formalizzazione critica con il progetto di Filberto Menna a supporto dell'esperienza dell'Astrazione Povera.

Questa tendenza si articola attorno al gruppo composto da Mariano Rossano, Antonio Capaccio e Rocco Salvia che si riunisce già dalla fine degli anni Settanta in uno spazio indipendente situato nei pressi della chiesa di Sant'Agata dei Goti, a Roma[99]. A questo nucleo si aggiungono Mimmo Grillo, prima, e in seguito Gianni Asdrubali, Bruno Querci, Lucia Romualdi. Il progetto sotteso alla loro pratica è veicolato attraverso un Manifesto elaborato nel 1983, nel quale i principi di riduzione e astrazione, affiancati ad una poetica di sottrazione, sono proposti come contraltari al cromatismo e alla visionarietà delle esperienze coeve.

L'orientamento di questi autori trova il suo fondamento nel testo pubblicato già nel 1975 da Filiberto Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*[100]. In questo saggio teorico, uno dei più rilevanti dei decenni finali del XX secolo, l'autore individua un percorso storico-critico inedito all'interno della storia dell'arte, il cui nodo concettuale è costituito dalla rottura epistemologica che ha visto l'opera perdere il suo referente nelle «apparenze fenomeniche»[101], strutturandosi invece come un sistema linguistico la cui sintassi è determinata dalla relazione interna tra segni.

Questo orientamento, rintracciato da Menna già nelle esperienze del post-impressionismo di Seurat, trova continuità nel gruppo dell'Astrazione povera che il critico salernitano sostiene attraverso diverse mostre a partire dal 1982. Una prima triade espositiva è costituita da *Costruttività*[102], realizzata ad Aosta nel 1982, *Tridimensionale*[103], a Termoli nel 1983, e *La soglia*[104], Pordenone 1985, cui fa seguito

---

[98] *Razionale decorativo*, mostra a cura di R. Lambarelli, Promotrice delle Belle Arti, Torino, aprile 1981. Artisti: Barbera, Bianchi, Bozzolla, Corona, De Gennaro, Gallo, Jori, Levini, Meneghello, Mirri, Salvatori, Santolini, Simoni, Zanichelli.

[99] Si cfr. anche in questo capitolo il paragrafo sugli spazi d'artista autogestiti.

[100] F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna: le figure e le icone*, Einaudi, Torino 1975.

[101] *Ibidem*, pag. 11.

[102] *Costruttività*, mostra a cura di F. Menna, Aosta 1982-83.

[103] *Tridimensionale. Nuovi orientamenti della scultura*, mostra a cura di F. Menna, Galleria Civica d'Arte Contemporanea, Termoli, luglio 1984.

[104] *La soglia. L'opera d'arte tra riduzione e costruzione*, mostra a cura di F. Menna, Centro iniziative culturali, Pordenone 1985.

la mostra *Il meno è il più*[105] che, riprendendo nel titolo l'aforisma di Mies van der Rohe, rappresenta il principale momento di formalizzazione della teoria astratto-poverista. Nel testo in catalogo, che ha carattere programmatico, Menna depreca la condizione di sudditanza rispetto al passato che connota la ricerca artistica degli ultimi anni. Ad essa si contrappone una nuova tendenza che si colloca «in uno spazio alternativo»[106] che allo sguardo nostalgico al passato oppone un'esperienza costruttiva dell'arte: «Come si può parlare di costruzione oggi, quando tutto sembra convergere sull'improvviso e lo spontaneo, sulla soggettività decentrata, dislocata sui più diversi punti della fitta rete di relazioni che costituisce il campo culturale e sociale? »[107] si domanda Menna. Radicandosi nella tradizione del modernismo e al contempo evitando sia la prospettiva irrealizzabile dell'utopia, sia quella del modello nomadico del postmoderno, la linea tracciata da Menna fonda nell'idea del progetto la sua possibilità d'esistenza. Per questi artisti l'opera non è, dunque, il luogo della citazione, ma il punto di arrivo di un processo guidato da una «intenzionalità progettuale»[108] secondo la logica della coerenza interna al lavoro. La dichiarata avversione nei confronti di forme di "facile espressività" a favore di un atteggiamento povero, mediato, di sottrazione linguistica, che muove in direzione della "riduzione", ne situa l'opera secondo Menna, su un versante che integra etica ed estetica: «Si evidenzia l'esigenza di contrapporre al *più* di tutto il *meno* di uno spazio concentrato e silenzioso dove poter mettere a punto gli attrezzi minimi, quelli assolutamente indispensabili, per intraprendere la costruzione del nuovo»[109].

Questa ipotesi progettuale investe non soltanto la prassi artistica, ma è allo stesso modo incarnata dall'ermeneutica critica. Alla posizione «lassista, se non addirittura qualunquista»[110] che si configura nella critica postmoderna, creativa e aperta a legittimare qualsiasi metodo critico secondo lo slogan - riportato dallo stesso Menna - per cui «si può leggere tutto e in tutte le maniere»[111], egli contrappone il rigore analitico

---

[105] *Il meno è il più*, mostra a cura di F. Menna, La Salerniana, Erice, 27 luglio - 30 settembre 1986, *Astrazione povera*, mostra a cura di F. Menna, Studio Ghiglione, Genova 1986.
[106] *Il meno è il più*, catalogo della mostra a cura di F. Menna, La Salerniana, Erice, 27 luglio - 30 settembre 1986, Mazzotta Editore, Milano 1986, pag. 9.
[107] *Ibidem*, pag. 10.
[108] *Ibidem*.
[109] *Ibidem*, pag. 13.
[110] R. Lambarelli, *La linea costruttiva dell'arte negli anni Ottanta. A margine del convegno dedicato a Filiberto Menna*, "Arte e critica", n. 64, 2010.
[111] Filberto Menna in riferimento a Lyotard, in *Il Meno…,* op. cit, pag. 12.

di una proposta ermeneutica che disconosce il modello nichilista e creativo della critica bonitoliviana.

Insieme alla "diversa tradizione" individuata da Corrado Levi - di cui si tratterà nel prossimo capitolo - e ad altre ipotesi alternative che si pongono in una posizione minoratoria, come Jartrakor o un versante militante-oppositivo, come quello dei Piombinesi - l'ipotesi critica di Filiberto Menna sembrerebbe serbare, in questo arco di anni, ampie potenzialità di sviluppo in termini di costruzione di una nuova via, critica e artistica. L'improvvisa morte di Filiberto Menna, nel 1987, interrompe il percorso di affermazione dell'Astrazione povera, tendenza che non troverà pieno riconoscimento critico, né contestuale, né a posteriori. Tuttavia un riscontro del nuovo corso "riduzionista" si coglie nella pratica operativa che, intorno alla metà del decennio, vede diffondersi una tendenza all'astrazione e l'allontanamento dai modi enfatici e citazionismi del lustro precedente.

Di questo cambiamento di tono nella produzione artistica è ancora una volta Achille Bonito Oliva a rendersi conto con tempestività e a cogliere le potenzialità commerciali, benché il lavoro degli artisti sia già avviato e riconosciuto da diversi anni[112]. In questa direzione, infatti, oltre agli astratto-poveristi, operano altri autori romani - Bruno Ceccobelli, Gianni Dessì, Giuseppe Gallo, Piero Pizzi Cannella, Nunzio, Marco Tirelli - che vengono riuniti in una unica compagine proprio da Bonito Oliva, con l'etichetta della gruppo di San Lorenzo[113]. Grazie all'intervento di galleristi come Sperone e Sargentini, questa esperienza raggiunge un successo commerciale non lontano da quello della Transavanguardia[114]. Il gruppo viene formalizzato in occasione della mostra *Ateliers*[115], nel 1984, presentata negli studi degli artisti che sono tutti ospitati nell'edificio dell'ex Pastificio Cerere di Roma. Il loro lavoro è interpretato da Bonito

---

[112] Si cfr. il prossimo capitolo.

[113] D'ora in poi, per identificare questa compagine che ha assunto diverse denominazioni nel corso del tempo, si utilizzerà questa definizione.

[114] La storia espositiva degli artisti del Gruppo di San Lorenzo si intreccia in più punti con questa narrazione, coinvolgendo diversi spazi protagonisti di questi anni (da Ferranti, a Sperone, a Sargentini, allo spazio autogestito dell'ex Pastificio Cerere). Si rimanda pertanto ai prossimi paragrafi per un approfondimento.

[115] *Ateliers: Bianchi, Ceccobelli, Dessì, Gallo, Nunzio, Pizzi Cannella, Tirelli*, mostra a cura di A. Bonito Oliva, ex Pastificio Cerere, Roma 1984.

Oliva come uno dei prodotti della «catastrofe benefica»[116] della Transavanguardia che ha riportato l'esperienza artistica nello spazio dello studio, luogo culturale ed esistenziale. Ad accomunarli non è una medesima linea di ricerca, ma l'appartenenza a una stessa generazione, nonché la scelta di operare all'interno dello spazio solitario dell'atelier. L'assenza di un carattere di continuità operativa e dunque anche la negazione di un programma critico omogeneo e strutturato, è chiarificato e giustificato da Bonito Oliva: «La scelta di questi sette artisti è dunque la conseguenza di un'ottica critica che vuole evidenziare l'approfondimento della ricerca pittorica e scultorea in una fase generazionalmente successiva alla Transavanguardia ed alla ricerca di risultati giocati sulla differenza tra i singoli artisti»[117]. È importante tenere a mente questa interpretazione perché in essa si può cogliere un prodromo dell'ipotesi parimenti a-progettuale e a-teorica che sostanzierà, nel 1991, la mostra cardine per la successiva generazione di artisti, *Una scena emergente*[118].

Occorre inoltre sottolineare che quello operato da Bonito Oliva con il gruppo di San Lorenzo, è l'ultimo tentativo di promozione di un gruppo di artisti italiani che ha avuto un riscontro di mercato positivo nel corso degli anni Ottanta. Nel suo procedere in una direzione viepiù moderata, mediata, razionale, costruttiva, questa linea di tendenza viene monitorata da diverse mostre, che ne tracciano i confini critici da differenti punti di vista. Tra queste *Aria. Per una astrazione costruzione*[119], nella quale confluiscono anche esponenti di una generazione ancora più giovane che si pongono su un medesimo fronte operativo[120], o le numerose esposizioni che inseriscono questo filone di ricerca all'interno di una narrazione storica che le pone in continuità con le ricerche informali[121].

---

[116] A. B. Oliva, *Ateliers*, in *Ateliers*, catalogo della mostra a cura di A. Bonito Oliva, ex-Pastificio Cerere, ed. carte segrete, Roma 1984.
[117] *Ibidem*, pag. 10.
[118] *Una scena emergente. Artisti italiani contemporanei*, catalogo della mostra a cura di E. Grazioli e A. Barzel Museo d'Arte Contemporanea di Prato, 1991.
[119] *Aria. Per una astrazione costruzione*, mostra a cura di M. Carboni, San Miniato, Artisti: Asdrubali, Beretta, Caracciolo, Fogli, Garutti, Noel, Romualdi, Rossano, Spaeti, Tirelli, Tomarchio Levi, Zelli.
[120] Ci si riferisce in particolare ad alcuni artisti curati dalla galleria di Ugo Ferranti, Andrea Fogli e Alfredo Zelli, cui ampio spazio è dedicato nei paragrafi successivi.
[121] È quanto avviene, ad esempio, nella mostra curata nel 1983 da Daolio *L'informale in Italia*. Qui il critico individua, nella sezione dedicata alle giovani generazioni, una linea di persistenza in autori tra cui Luciano Bartolini, Enzo Esposito, Pietro Fortuna, Luigi Mainolfi. *L'informale in Italia*, mostra a cura di R. Daolio, Galleria d'arte moderna di Bologna, 1983.

1.1.4 Le grandi mostre di ricognizione

Le mostre di presentazione e promozione dei diversi gruppi fin qui analizzate, si intrecciano indissolubilmente nella prima metà degli anni Ottanta con i tentavi ricognitivi e le rassegne collettive organizzate dai medesimi critici con l'intenzione di inquadrare - e orientare - le tendenze del periodo.

Italiana: Nuova Immagine[122], presentata da Achille Bonito Oliva alla Loggetta Lombardesca di Ravenna, vede la partecipazione di alcuni dei protagonisti della generazione che domina la prima metà degli anni Ottanta: oltre ai transavanguardisti espongono alcuni degli esponenti della futura Scuola di San Lorenzo, nonché alcune figure indipendenti come Pietro Fortuna e Vittorio Messina. La mostra restituisce, pur nella composita variabilità degli esiti estetici, la contiguità di ricerche che assegnano uno statuto prioritario all'immagine, dopo la smaterializzazione che l'opera aveva subìto del decennio Settanta.

La mostra *Linee della ricerca artistica in Italia 1960/1980*[123], ospitata a Palazzo delle Esposizioni di Roma nel 1981, presenta una sezione dedicata alle ricerche più recenti. La selezione, che comprende gli artisti della Transavanguardia così come quelli in precedenza inclusi nel gruppo degli Anacronisti e dei Nuovi Nuovi, testimonia il rapido consolidamento - e riconoscimento da parte della critica - del ritorno ai mezzi tradizionali della pittura. La mostra *Razionale decorativo*[124] curata da Roberto Lambarelli tenta di restituire il panorama sfaccettato di questa fase di metamorfosi, mettendo in luce la compresenza e compenetrazione di ricerche concettuali e pittoriche.

Anche *Nuova immagine*[125], curata da Flavio Caroli, evidenzia il cambio generazionale in corso, così come ne *La forma e l'informe*[126] alla Galleria comunale d'Arte moderna

---

[122] *Italiana: Nuova Immagine*, mostra a cura di A. Bonito Oliva, Loggetta Lombardesca, Ravenna, 8 marzo - 30 aprile 1980. Artisti: Benassi, Berti, Bianchi, Ceccobelli, Chia, Clemente, Cucchi, Del Re, Dessì, Di Sanbuy, Donati, Esposito, Fortuna, Gallo, Germanà, Levini, Longobardi, Maraniello, Messina, Pagano, Paladino, Salvatori, Tatafiore, Tirelli.

[123] *Linee della ricerca artistica in Italia 1960/1980*, mostra a cura di N. Ponente, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 14 febbraio - 18 aprile 1981.

[124] *Razionale decorativo*…, op. cit..

[125] *Nuova Immagine - New Image. Una generazione (e mezzo) di giovani artisti internazionali*, mostra a cura di F. Caroli, Palazzo della Triennale, Milano, aprile-luglio 1980.

[126] *La forma e l'informe*, mostra a cura di F. Caroli, galleria comunale d'Arte Moderna, Bologna. Artisti: Piruca, Galliani, Kushner, Zucker, Lawson, Brauntuch, Goldstein, LeBrun, Richards, Van't Slot, Wooddrow, Immendorff, Lupertz, Buthe, Notargiacomo.

di Bologna. In questa seconda mostra Caroli propone un "decalogo" della "nuova immagine"[127]: l'assenza di direzioni, la seduzione dello spettatore, la tendenza a ricomporre - dopo averlo smembrato - il corpo della pittura e, in definitiva, la convivenza tra forma ed informe, connotano un percorso le cui ascendenze storiche vanno individuate «nell'incrocio di neo-romanticismo e neo-settecentismo»[128].

Non solo il nuovo corso intrapreso dalla pratica artistica, ma anche quello della critica viene costantemente monitorato in questi anni. Bonito Oliva si fa portatore dell'indagine con diverse iniziative, come il convegno *Critica ad arte. Panorama della post-critica*[129] e poi la mostra *La scuola di Atene. Il sistema dell'arte*[130]. Presentata su più sedi, questa rassegna presenta una selezioni di artisti scelti da differenti "attori" del sistema dell'arte. La sezione "opera" è curata dallo stesso Bonto Oliva, mentre quella della critica da Massimo Carboni ed Helena Kontova; Emilio Mazzoli e Fabio Sargentini sono invitati come galleristi e Attilio Codognato e Corrado Levi in quanto collezionisti, Bruno Mantura e Jean-Luis Maubant come esponenti del "museo". La dinamica sapientemente teatralizzata da Achille Bonito Oliva trova piena corrispondenza nelle sue teorizzazioni che vedono un aggiornamento della figura del critico in quanto traghettatore e animatore di relazioni.

Mentre a Parigi, nella neonata struttura postmoderna del Centre Pompidou, si celebrano i fasti dell'arte italiana degli anni Sessanta e Settanta, con la mastodontica impresa compiuta da German Celant, *Identité italienne*[131], il nuovo corso dell'arte italiana si fa strada con repentina velocità attraverso le grandi manifestazioni internazionali: in esse, soprattutto quelle legate all'Italia come le diverse edizioni della Biennale di Venezia, si trova spesso il riflesso di quanto avviene nel panorama espositivo locale.

---

[127] *La forma e l'informe*, catalogo della mostra a cura di F. Caroli, Galleria comunale d'Arte Moderna, Bologna, Grafis, 1983, pag. 7.
[128] *Ibidem*, pag. 8.
[129] *Critica ad arte. Panorama della post-critica*…, op. cit.
[130] *La scuola di Atene. Il sistema dell'arte*, mostra a cura di A. Bonito Oliva, Palazzo di Città, Acireale, 18 dicembre 1983 - 31 gennaio 1984; Centro Culturale Cembalo Borghese Roma, febbraio 1984; Palazzo dei Diamanti, Ferrara, aprile 1984; Museo laboratorio Casabianca, Malo, aprile 1984.
[131] *Identité italienne - L'art en Italie depuis 1959*, mostra a cura di G. Celant, Centre Pompidou, Parigi 25 giugno - 7 settembre 1981. Artisti: Anselmo, Bagnoli, Boetti, Castellani, De Dominicis, De Maria, Fabro, Kounellis, Paolini, Pascali, Penone, Pistoletto, Schifano, Zorio.

Nel 1980 la *XXXIX Biennale d'Arte*[132] diretta da Luigi Caruccio presenta per la prima volta la sezione *Aperto,* espressamente dedicata alla generazione degli artisti emergenti, che diverrà perno della rassegna anche nelle successive edizioni. Curata da Achille Bonito Oliva, *Aperto 80*[133] si pone come proseguimento della mostra ospitata al padiglione centrale dei Giardini dedicata agli anni Settanta. Come già illustrato nei paragrafi precedenti, la selezione effettuata dal critico salernitano pone in dialogo la scena americana ed europea, con una particolare attenzione a quella italiana, i cui esponenti sono tutti afferenti all'era di influenza di Bonito Oliva.

La *Biennale XL Arti Visive*[134] del 1982 si pone in continuità con questo approccio, dedicato com'è a «un diverso atteggiamento dell'artista e, paradossalmente, a un diverso atteggiarsi dell'opera»[135]: esso si rispecchia negli omaggi ad artisti quali Matisse, Brancusi, Schiele. La centralità della restaurazione pittorica, che sceglie una linea prevalentemente espressionista e citazionista, trova omogenea corrispondenza in tutte le diverse mostre ospitate in questa edizione: da quella del Padiglione Italia curata da Luciano Caramel, che ancora le radici della produzione attuale alle esperienze pittoriche italiane dagli anni Trenta, alla rassegna internazionale intitolata significativamente *Arte come arte: persistenza dell'opera*[136], curata tra gli altri dal teorico francese Jean Clair, uno dei massimi difensori de "la patria del quadro"[137]. *Aperto 82*[138], a cura di Tommaso Trini, esprime un medesimo orientamento. Suddivisa in due sezioni, Tempo e Spazio, corrispondenti a due sedi, rispettivamente i Cantieri navali della Giudecca e i Magazzini del Sale alle Zattere, la mostra presenta opere di autori riconducibili alla scena dei Nuovi Nuovi, degli Anacronisti, ma anche alcune figure che deveranno la propria ricerca su un versante differente, come Cindy Sherman, Hidetoshi Nagasawa, Tony Cragg, Anish Kapoor, Barbara Kruger. Anche Trini

---

[132] *Biennale Arti visive* 1980, diretta da L. Carluccio, Venezia, 1 giugno - 28 settembre 1980.
[133] *L'arte degli anni Settanta/Aperto 80*, mostra a cura di A. Bonito Oliva e H. Szeemann, Magazzini del sale alle Zattere, nell'ambito di *Biennale Arti visive*, 1980.
[134] *XL Biennale Arti Visive*, diretta da S. Dalla Palma (pro tempore), catalogo della mostra, Venezia, 13 giugno - 12 settembre, Mazzotta, Venezia 1982.
[135] S. Dalla Palma, *Un prologo, un commiato*, l'autore riporta alcune riflessioni di Luigi Carluccio, direttore scomparso a pochi mesi dell'inaugurazione della rassegna, in *Ibidem,* pag. 8.
[136] *Arte come arte: persistenza dell'opera,* mostra a cura di J Clair, M. Eberle, D. Haulica, G. Perocco, nell'ambito di *XL Biennale Arti Visive*, 1982.
[137] Tra i molti testi pubblicati dall'autore, si cfr. J. Clair, *Critica della modernità*. Allemandi, Torino 1994.
[138] *Aperto 82*, mostra a cura di T. Trini, in *XL Biennale…,* op. cit.

interviene sul tema dell'avanguardia, come si è visto soggetto centrale nel dibattito di questi anni, e lo fa in difesa della pittura sottolineando che essa è « la sola avanguardia che non deve dichiararsi tale, né farsi riconoscere come arte»[139].

Anche la *Documenta di Kassel* dello stesso anno accoglie le nuove istanze del decennio: l'edizione curata da Rudi Fuchs interrompe la tradizione sperimentale e antimuseale che aveva caratterizzato il progetto culturale di Documenta nel decennio Settanta[140]. Il "ritorno al museo" si compie attraverso la ridefinizione dello spazio allestitivo in senso tradizionale per restituire quello «spazio autonomo dell'arte in cui sia possibile udire "il lieve suono della lira di Apollo"»[141]. Scultura, pittura e installazioni dialogano in una prospettiva a-storica, non didascalia, anti-intellettuale ma caratterizzata da un approccio fortemente empatico, che si articola secondo il principio della *visual comparition*[142]. Benché maggiore spazio venga dedicato alle esperienze neoespressioniste - con particolare rilievo alla Transavanguardia - Fuchs propone un dialogo visuale ma intergenerazionale tra autori appartenenti a differenti ambiti di ricerca: da Kosuth a Penk, da Warhol a Long, da Kounellis a Gilbert & George, da Boetti a Keith Haring, da Naumann a Beuys. In controtendenza con quanto avviene all'interno del Fridericianum, Beuys non rinuncia alla riflessione sul ruolo sociale dell'artista, proponendo l'installazione *7000 Eichen*[143].

Le successive edizioni della Biennale, guidate dal neo presidente Paolo Portoghesi, sono curate da Maurizio Calvesi. Esse non sembrano distinguersi per la capacità di restituire con pregnanza la situazione del presente, né per quella di ipotizzare gli sviluppi successivi della produzione artistica, ma piuttosto tentano di inserire la ricerca attuale in una più prospettiva storica o tematica. La XLI Biennale intitolata *Arte e arti. Attualità e*

---

[139] T. Trini, *Artventure*, in *XL Biennale…,* op. cit. pag. 190.

[140] Cfr. A. Cestelli Guidi, *La "documenta" di Kassel. Percorsi nell'arte contemporanea*, Costa&Nolan, Milano 1997. Come sottolinea Cestelli Guidi, la "resurrezione" della pittura era stata già proclamata a livello internazionale dalla mostra del 1979 *American Painting: The Eighties*, (mostra a cura di B. Rose, Museum of Modern Ar, New York, 1979) e da *A New Spirit in Painting* (Royal Academy, London, 1981).

[141] *Ibidem*, pag. 102.

[142] *Ibidem*, pag. 107.

[143] 7000 pietre di basalto sono disposte all'esterno del Fredericianum e corrispondono ad altrettante querce da piantare per restituire una componente naturale-ecologica al panorama della città, dietro l'offerta di una somma di 500 marchi.

storia[144] si apre con una monumentale rassegna dedicata alla secessione viennese[145]. Con l'intenzione dichiarata di esautorare la deriva dell'utilizzo di etichette e neologismi - secondo un principio esposto dall'autore in alcune mostre già analizzate - Calvesi indaga, nel testo introduttivo del catalogo, la pluralità e compenetrazione di linguaggi che caratterizzano la "post-avanguarda", che si connota per un superamento del "nuovo" come valore assoluto. Spiega l'autore: «Con il trapasso al proprio "dopo", l'avanguardia muore indubbiamente come utopia e parossistica ricerca del nuovo, ma si tramanda nell'eredità dei linguaggi»[146]. Proprio intorno al rapporto con le iconografie del passato e con la storia dell'arte da sempre attivato dagli artisti, si struttura la sezione *Arte allo specchio*[147] presentata a Padiglione centrale dei Giardini: da Duchamp ad De Chirico (a cui, in continuità con quanto postulato negli stessi anni da Barilli, viene attribuito un ruolo di rilievo), da Warhol a Paolini, da Fabro a Mariani a Kiefer, solo per citare pochi nomi, la mostra traccia un percorso che arriva fino al presente, con gli Anacronisti, cui viene attribuito un ruolo preminente[148]. La sezione *Arte, ambiente, scena*[149], fa da controparte alla prima con installazioni e un intenso programma di proiezioni video che includono autori quali Marina Abramovic e Terry Fox. La successiva edizione, *Aperto 84*[150], è curata da John Roberts. Priva di impianto tematico, e con parziale suddivisione proposta da un testo critico in catalogo di Flavio Caroli in Post-astrazione, Pittura veloce, Post-naturalismo, la mostra presenta un'ampia selezione di opere pittoriche afferenti principalmente all'aerea italiana e newyorchese. Sono presenti, tra gli altri, esponenti dell'anacronismo e del Gruppo di San Lorenzo.

---

[144] *XLI Esposizione internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia*, direttore settore arti visive M. Calvesi, Venezia, 10 giugno - 9 settembre 1984.
[145] *Le arti a Vienna, dalla secessione alla caduta dell'impero Asburgico*, mostra realizzata nell'ambito della *XLI Esposizione internazionale d'Arte*, 1984.
[146] M. Calvesi, *Arte e arti, attualità e storia*, in *XLI Esposizione internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra a cura di M. Calvesi, Venezia, 10 giugno - 9 settembre, ed. La Biennale di Venezia, 1984, pag. 14.
[147] *Arte allo specchio*, mostra a cura di M. Calvesi nell'ambito di *XLI Esposizione Internazionale d'arte*, 1984.
[148] In questa occasione è presente un solo artista della Transavanguardia, Sandro Chia.
[149] Come spiega Calvesi, questa parte della mostra, suddivisa in tre diverse sezioni, doveva essere affidata a tre differenti critici. Cfr. M. Calvesi, *Arte, ambiente, scena*, in *XLI Esposizione…*, op. cit., pag. 75.
[150] *Aperto '84*, mostra a cura di J. Roberts nell'ambito di *XLI Esposizione internazionale d'arte di Venezia,* 1984.

Arte e scienza è il tema della *XLII Biennale*[151] del 1986. La mostra principale è suddivisa in diverse sezioni tematiche che affrontano il rapporto tra arte e scienza sotto profili diversi, da quello dell'alchimia a quello delle wunderkammern, per approdare poi, alla riflessione su una differente dimensione speculativa che riguarda l'interazione dell'arte con le scienze tecnologiche. In questa mostra, in cui il riferimento temporale si spinge addirittura fino al Rinascimento, Calvesi sottolinea l'attualità del tema arte e scienza, oggetto, negli ultimi anni, di considerevoli rivalutazioni in seno alla ricerca artistica[152].

L'altra rassegna italiana di questo periodo, la *Quadriennale di Roma*[153], che si svolge nel 1986, contribuisce in misura molto limitata a far luce sul tempo presente. La scelta dei curatori ricade infatti sul trentennio che si chiude proprio con il 1980, confermando uno sguardo all'indietro, volto a restituire al pubblico «quelle esperienze che hanno consentito all'arte italiana di affermarsi come presenza leader nella vicenda culturale del dopoguerra»[154]. Solo le sezioni *Nuove Emergenze* e *Nuove immagini e nuovi materiali* ospitano alcuni esempi di opere posteriori al 1980, con autori quali Gianfranco Baruchello, Giuseppe Gallo, e gli Anacronisti.

1.1.5 La cesura del 1985 attraverso il confronto di due mostre

Se tra il 1980 e il 1983, secondo quanto appena delineato, i centri espositivi principali sono Roma e Bologna, è a Milano che, a partire dal 1984-1985, prendono forma le nuove istanze che troveranno maturazione piena nel lustro successivo, rendendo la città il punto di riferimento della scena artistica, come si vedrà nel capitolo 2. L'anno 1985, così, sembra porsi come cruciale cesura temporale, momento di demarcazione nel quale i segnali dell'assestamento delle precedenti esperienze e quelli di un cambiamento di rotta, sono compresenti in un medesimo scenario. È in questo momento, infatti, che la fase di emersione, affermazione e diffusione delle tendenze neo-espressioniste e

[151] *XLII Esposizione internazionale d'arte di Venezia*, mostra diretta da M. Calvesi, Venezia, 29 giugno - 28 settembre 1986.
[152] M. Calvesi, *La XLI Esposizione internazionale d'arte*, in *XLII Esposizione internazionale d'arte di Venezia*, catalogo della mostra diretta da M. Calvesi, Venezia, 29 giugno - 28 settembre 1986, Ed. La Biennale, Venezia 1986, pag. 13.
[153] *XI Quadriennale di Roma*, catalogo della mostra, Palazzo dei Congressi EUR, Roma, 16 giugno - 16 agosto, Fabbri editori, Milano 1986.
[154] G. Gatt, *Introduzione*, in *XI Quadriennale di Roma*…, op. cit., pag. 11.

citazioniste matura e supera il suo momento apicale: celebrate in ultima istanza da due rassegne - curate da due dei protagonisti critici del decennio - le istanze pittoriche si avviano verso la fase discendente che le porterà, alle soglie degli anni Novanta, ad essere osteggiate dalla pratica artistica.

L'esaurirsi della spinta propulsiva del neo-espressionismo trova probabilmente il suo momento di piena rappresentazione nella mostra che di quella esperienza intende celebrare proprio la persistenza: *Nuove trame dell'arte*[155]. Bonito Oliva dichiara in apertura al catalogo la sua intenzione di individuare le linee di continuità e gli epigoni della Transavaguardia. La ricerca espressiva della nuova generazione tratteggiata dal critico salernitano muoverebbe interamente da quel "progetto dolce" che i "cinque" hanno attivato attraverso la restituzione di una centralità della fantasia[156]. Un progetto che «non produce un'arte da fermo, di tipo ideologico, come l'Arte povera, bensì un'opera in bilico tra il piacere della materia e il senso spirituale della forma»[157].

La mostra restituisce una situazione ancora largamente legata alle ricerche figurative. Sono presenti naturalmente i giovani esponenti del Gruppo di San Lorenzo, di cui Bonito Oliva sta lanciando l'opera a livello internazionale, così come gli altri artisti allora esposti dalla galleria Sargentini, come Limoni, Ragalzi e Luzzi, accompagnati da numerosi autori internazionali, tra cui Antony Gormely e Keith Haring, mentre il versante anacronista e, perimenti, quello astratto costruttivo, sono assenti (nonostante nel testo in catalogo Bonito Oliva sottolinei la componente costruttiva presente nella ricerca della "nuova generazione"). Questa rassegna mette in luce l'affievolirsi e l'inattualità della linea espressionista, che sembra assumere ormai un ruolo marginale e occasionale nella produzione coeva.

A fare luce in termini più ampiamente ricognitivi sul lustro appena trascorso è la mostra *AnniOttanta*[158]. La rassegna è curata da Renato Barilli insieme a Francesca Alinovi e Roberto Daolio, e vede la collaborazione critica di diversi altri autori come Flavio

---

[155] *Nuove trame dell'arte*, mostra a cura di A. Bonito Oliva, Castello Colonna di Genazzano, 21 giugno - 31 ottobre 1985.

[156] A. Bonito Oliva, *Introduzione*, in *Nuove trame dell'arte*, catalogo della mostra a cura di A. Bonito Oliva, Castello Colonna di Genazzano, 21 giugno - 31 ottobre 1985, Electa, Milano 1985.

[157] *Ibidem*.

[158] *AnniOttanta*, mostra a cura di R. Barilli, F. Alinovi, R. Daolio, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna; Chiostri di S. Domenico, Imola; Castel Sismondo, Ravenna, Loggetta Lombardesca, Ravenna, 1985.

Caroli e Giacinto Di Pietrantonio. Dislocata su più sedi tra i comuni di Bologna, Imola, Ravenna, Rimini, e capace di accogliere circa 250 artisti, la mostra si propone di compiere un'indagine sistematica e ampia sugli anni Ottanta che veda riuniti per la prima volta i diversi ambiti di ricerca attivi fino a quel momento, nell'ottica di quello che Renato Barilli definisce un "armistizio": dopo le mostre «parziali, unilaterali»[159] degli anni precedenti, i curatori si propongono di «chiamare i vari contendenti a misurarsi, almeno una volta, fianco a fianco, lasciando che sia il pubblico a scegliere»[160].

L'articolazione della mostra risente fortemente della prospettiva critica adottata dal suo curatore nel corso degli anni precedenti. La produzione visiva del decennio, infatti, è interpretata in una chiave prevalentemente postmoderna e citazioni sta, offrendo al gruppo dei Nuovi Nuovi una posizione iniziale e iniziatica. La linea della "citazione postmoderna" di Salvo, Ontani, Faggiano, Mainolfi, Spoldi, Levini, ecc. è affiancata all'anacronismo di Mariani, Barni, Di Stasio, Piruca, e agli autori del versante francese che muovono nella medesima direzione, ed è esposta nella sede più prestigiosa, la galleria Comunale di Bologna. La seconda sezione, dedicata alla Post-astrazione, vede protagonisti gli autori che Barilli nelle mostre già citate ha riunito sotto la definizione di "aniconici" (si tratta sempre di una astrazione di carattere citazionista), come Bartolini, Messina, Wal. Oltre a loro sono presenti anche gli astratto-magici, gruppo nel quale sono inseriti alcuni autori promossi da Flavio Caroli, come Gianfranco Notargiacomo, affiancato a un esponente dell'Astrazione povera come Gianni Asdrubali, nonché a Pietro Fortuna. Nell'ambito della post-astrazione, Barilli individua un versante tutto romano che è composto dagli autori allora presentati alla galleria l'Attico di Fabio Sargentini: Pizzi Cannella, Tirelli, Nunzio, Limoni, Luzzi, Ragalzi. Alcuni di essi afferiscono già a quell'epoca al cosiddetto Gruppo di San Lorenzo, che Barilli in questo modo scompagina. Sul versante dell'espressione, dello spirito selvaggio e neoprimitivo, Barilli pone la Transavanguardia, insieme il corrispettivo tedesco della Neuen Wilden, agli espressionisti americani (tra cui vanno segnalate le presenze di Basquiat, Schnabel,

---

[159] *AnniOttanta*, catalogo della mostra a cura di R. Barilli, F. Alinovi, R. Daolio, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna; Chiostri di S. Domenico, Imola; Castel Sismondo, Ravenna, Loggetta Lombardesca, Ravenna, 1985, ed. Mazzotta, Milano 1985, pag. 13.
[160] *Ibidem*.

la Figuration libre), nonché un gruppo di "presenze singolari a Roma" cui afferiscono gli altri artisti dell'area dell'ex Pastificio Cerere: Bianchi, Dessì, Ceccobelli, Gallo. La sezione Il luogo del magico riunisce infine autori stranieri: proprio qui forse si può cogliere il differente orientamento dell'arte nostrana rispetto a quella internazionale, che dimostra di muovere i primi passi in direzione di un ritorno a pratiche di intervento spaziale. Sono presenti qui autori quali Tony Cragg, Antony Gormely, Cindy Sherman e Anish Kapoor. Il nucleo dedicato a Decorazione, pittura veloce, spirito ludico appare più un *pastiche* di presenze, di cui fanno parte i nuovi futuristi e una sezione dedicata all'East Village, mentre La tradizione ritrovata è dedicata all'architettura postmoderna, e una sezione speciale al design e al fumetto.

Con questa ampia ricognizione - che per certi versi scompagina, per altri conferma interpretazioni e tendenze del decennio, e nella quale, in controluce, si leggono le contraddizioni e i moti di poteri e di forze contrastanti che hanno agito e disegnato questa prima parte del decennio, si chiude la prima parte degli anni Ottanta. Con le dinamiche tracciate in questo lustro la produzione artistica e il sistema dell'arte si confronteranno lungamente. Sottotraccia si muovono tuttavia esperienze che attraverso esposizioni e interventi nati spesso ai margini di questo sistema cominceranno a tracciare strade divergenti.

1.1.6 Centralità di Roma nei primi anni Ottanta tra pubblico e privato

Come emerso dalla disamina appena effettuata, nella prima metà degli anni Ottanta Roma vive una fase espansiva dal punto di vista della produzione artistica e del mercato. La centralità della città e delle sue gallerie per gli sviluppi della Transavanguardia la rende fulcro di quel sistema articolato intorno al legame saldo tra gruppo di artisti, gallerista, critico.

Del resto le esperienze che maturano fin dalla fine degli anni Settanta ed eleggono come mezzo d'espressione privilegiata prima il disegno - che sembrerebbe costituire il mezzo di passaggio tra le pratiche concettuali e quelli del ritorno ai mezzi tradizionali - e poi la pittura e la scultura, trovano un terreno fertile a Roma anche grazie alla presenza di figure di artisti storici quali Mario Schifano, Cy Twombly, Giulio Turcato, Carla Accardi, che assicurano per tutti gli anni Settanta una continuità nell'uso di questi linguaggi.

La propensione della città ad accogliere alcuni dei principali eventi espositivi nazionali di questo arco di anni, come la mostra *Avanguardia Transavanguardia'68-'77*[161], è dovuta alla profonda rivoluzione culturale avviata dall'Assessore alla Cultura Renato Nicolini[162] attraverso l'Estate romana. Realizzata a partire dal 1976, nel pieno dunque del mandato di Giulo Carlo Argan a sindaco di Roma[163], la manifestazione si protrarrà fino al 1985, quando la sconfitta elettorale della sinistra ne interrompe la programmazione. «Esito di maggiore e permanente successo delle giunte di sinistra, una vera innovazione nella storia della città, e un modello largamente imitato altrove»[164], l'Estate romana dà forma a un modello di promozione culturale legato al grande evento. L'utilizzo degli spazi monumentali del centro storico, come la Basilica di Massenzio, il Colosseo, il Circo Massimo per ospitare le manifestazioni di natura cinematografica, musicale, teatrale, determina un diverso modo di concepire la partecipazione del cittadino alla vita della città, in un momento particolarmente difficile come quello che Roma vive durante gli anni di Piombo.

In questo quadro se per un verso il prototipo culturale promosso da Nicolini, incentrato sull'evento effimero, sembra farsi prototipo di quel sistema di "mostrismo" [165] che dilagherà nel corso degli anni Novanta, dall'altro esso sembra poter accogliere le diverse proposte critiche che situano l'arte contemporanea al centro della vita culturale della città. Questa politica intende includere «iniziative espositive anche molto personalizzate come taglio critico, che diventano contributi ad una analisi imparziale come è quella che spetta istituzionalmente a una istituzione come è un comune »[166], come dimostrano le grandi mostre curate da Achille Bonito Oliva e Renato Barilli.

Ai grandi eventi effimeri si affianca l'attività di alcune istituzioni pubbliche che vivono una fase di slancio prima di avviarsi verso anni di ristrutturazioni e problemi burocratici di varia natura. Ancora per qualche anno un ruolo centrale è mantenuto dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna che, con la breve ma intensa direzione del soprintentendente

---

[161] *Avanguardia Transavanguardia 68-77*…, op. cit.

[162] Nicolini è assessore alla Cultura del Comune di Roma nel periodo 1976-1985.

[163] Dal 1976 al 1985 la città è retta da un'amministrazione di sinistra che vede sindaci: Giulio Carlo Argan (1976-1979), Luigi Petroselli (1979-81), Ugo Vetere (1981-1985).

[164] V. Vidotto, *Roma contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2001, pag. 339.

[165] Si rimanda a questo proposito al capitolo successivo e poi, per un approfondimento proprio su questo tema, al capitolo dedicato alle riviste, dove esso è ampiamente dibattuto (in particolare si cfr. il paragrafo dedicato a "Arte e critica"). Si cfr. anche l'intervista a Roberto Lambarelli negli Apparati.

[166] R. Nicolini, introduzione istituzionale alla mostra *Una generazione postmoderna…*, op. cit.

Giorgio De Marchiis (1979-1981) avvia un programma i rilancio scientifico della Galleria riprendendo l'orientamento di Palma Bucarelli, prima dell'avvio dei lavori di ristrutturazione dell'edificio.

Sono diverse le iniziative promosse da spazi pubblici che permettono agli artisti del "ritorno al quadro" di presentare il proprio lavoro: Enzo Cucchi, che già aveva esposto a La Stanza, viene presentato da Achille Bonito Oliva nel 1979 in *Alternative del nuovo. Otto giovani artisti presentati da otto critici* a Palazzo delle Esposizioni[167] mentre nelle diverse edizioni della mostra-convegno *Al vivo. Comunicazioni di lavoro di artisti contemporanei*[168] - organizzato dall'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università "La Sapienza" - si susseguono interventi di diversi artisti della nuova scena romana, secondo un modello di dibattito e incontro. Tra loro Antonio Capaccio, Sandro Chia, Enzo Cucchi, Felice Levini, Vittorio Messina, Mariano Rossano, Giuseppe Salvatori. Non dissimili le iniziative promosse dal Palazzo delle esposizioni, come la mostra *Linee della ricerca artistica in Italia 1960/1980*[169] che offrono uno spazio di confronto fertile grazie all'interazione serrata tra artisti e critici.

Se le iniziative e le grandi mostre promosse dalle istituzioni pubbliche hanno un ruolo di rilievo nel panorama di questi anni, la fertilità del sistema romano è dovuta soprattutto all'intensa attività delle gallerie e degli spazi espositivi.

«Roma, si sa, è una città lenta e torpida, piena di sicumera e di ricordi. Vi si alternano momenti di gloria ed altri più quieti di cautela e pigrizia. Difficilmente le gallerie imboccano strade non percorse, come accade in altri luoghi dove un attivo mercato sprona e sancisce scommesse e scelte culturali. Si vedono ora mostre di artisti storicizzati e perciò "sicuri", mostre manierate di ipermanierismo, mostre di giovani

---

[167] *Alternative del nuovo. Otto giovai artisti presentati da otto critici*, Palazzo delle Esposizioni, maggio 1979. Pietro Coletta è presentato da Gillo Dorfles; Fabrizio Corneli da Lara Vinca Masini; Enzo Cucchi da Achille Bonito Oliva; Tommaso Durante da Filiberto Menna; Omar Galliani da Giovanni Accame; Roberto Pace da Alberto Pace; Michele Parisi da Paolo Fossati; Roberto Rizzoli da Renato Barilli.

[168] *Al vivo. Comunicazioni di lavoro di artisti contemporanei*, Istituto di Storia dell'Arte, Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 28-30 maggio 1979. Il convegno è promosso da Nello Ponente, curato da Simonetta Lux e Paolo Boccacci. La seconda edizione, nel 1982 è curata da Simonetta Lux (21-22 gennaio 1982).

[169] *Linee della ricerca artistica in Italia* 1960/1980, mostra a cura di N. Ponente, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 14 febbraio - 18 aprile 1981. In catalogo sono presenti testi di: Argan, Calvesi, Fagone, Menna, Quintavalle, Solmi, Dardi. Artisti: Galliani, Durante, Cucchi, Paladino, Clemente, Chia, Longobardi, Maraniello, Piruca, Di Stasio, Romualdi, Cassano, Esposito, Pulsoni, D'Augusta, Benati, Spoldi, Zucchini, Consolazione, Mainolfi, Coletta, Faggiano, Giuman, Corneli, Barbieri, Pezzani, Migliori.

epigoni della Transavanguardia e del Neo-espressionismo, e, ultimamente, mostre dei neo-astrattisti che operano già da vari anni senza molte possibilità di esporre e che oggi soltanto, quasi due anni dopo il *trend* all'estero, vengono alla luce, inevitabilmente come seguaci»[170]. Questo il ritratto della città efficacemente abbozzato da Carolyn Cristov-Bagargiev in un articolo del febbraio 1987. La panoramica che questo testo fornisce, riflette un'articolazione di territorialità differenti che convivono tra sopravvivenze e nuove peregrinazioni in un campo comune.

I paragrafi che seguono, dedicati all'analisi degli spazi privati storici sorti prima degli anni Ottanta e in parte ancora attivi nel decennio successivo, intendono non soltanto delineare i caratteri delle preesistenze e dello *status quo*, ma cogliere, attraverso le trame della storia espositiva, il processo attraverso cui il nuovo flusso identitario viene assorbito anche dalla scena romana più tradizionale.

Fatte salve alcune eccezioni, occorre constatare che la dinamicità, l'arditezza, la carica utopica che aveva animato la stagione "eroica" delle grandi gallerie degli anni Cinquanta, Sessanta e ancora Settanta, non trova paritaria possibilità di esibirsi dopo la conclusione drammatica di quest'ultimo decennio, carica di inquietudini e tensioni politiche. La spasmodica ricerca del riconoscimento da parte del mercato così come il "movimentismo della critica"[171] lasciano poco spazio nella stagione dei primi anni Ottanta alle sperimentazioni, agli azzardi, alle utopie.

Diverse le vie che si prospettano agli spazi espositivi in questo panorama: una prima via di sopravvivenza è quella delle realtà capaci di inserirsi, e anzi di cavalcare, dominare, questo sistema; una via mediana è quella di chi introietta lentamente gradualmente il nuovo corso; una terza ipotesi è quella di propugnare, con autentico spirito d'indipendenza critica, un proprio programma coerente. Ma per quelle gallerie che non sono in grado di reinventarsi si prospetta a breve termine un esaurirsi dell'attività.

È da quest'ultimo gruppo, di cui fanno parte nomi storici della scena romana come La Salita e de La Tartaruga, che muove questa ricognizione.

Differente la vicenda che attende le altre due "istituzioni storiche" romane: L'Attico, la più longeva tra tutte, che deve alla capacità di reinvenzione critica del suo animatore la

---

[170] C. Christov-Bakargiev, *In Margine*, "Flash Art", n. 137, febbraio-marzo 1987, pag. 74.

[171] Plinio De Martiis, intervistato dalla redazione nell'ambito di "Flash Art News 1 - Le gallerie dicono", allegato a "Flash Art", n. 141, novembre 1987.

spinta propulsiva che le permette di sopravvivere fino ad oggi, e, correndo per molti anni parallela ad essa, la galleria Gian Enzo Sperone che ripete nel corso degli anni Ottanta per ben due volte il "miracolo" internazionale già compiuto con l'Arte Povera.
In contrapposizione a questi due solidi nomi del mercato internazionale si pongono le gallerie Ugo Ferranti e Primo Piano, attive entrambe per oltre trent'anni, che si distinguono per essere tra le più accreditate nel panorama romano, accumunate dalla coerenza delle scelte espositive di matrice principalmente concettuale che osteggiano l'adesione a mode e ritorni neo-espressionisti.
Nel mezzo, il sostrato in parte solido e in parte solidale costituito da una pletora di gallerie che compongono il Tridente storico. Adottando l'ipotesi territoriale della manifestazione intitolata proprio *Tridente* in senso estensivo, a comprendere dunque le principali gallerie che operano in quell'area - in virtù di una generale comunanza di orientamento e di storia espositiva - è possibile riconoscere in seno alle mostre realizzate da queste gallerie alcuni sensori della metamorfosi in corso e cogliere tracce del divenire trasformativo anche laddove, come in questo caso, le maglie della resistenza risultano più fitte.
Le istanze di ritorno al quadro trovano inizialmente un ambito di sperimentazione in situazioni laterali al sistema, in realtà come La stanza, spazio autogestito da artisti e aperto nel novembre 1976. Nel 1978 inaugura anche l'attività di Sant'Agata dei Goti, dove prendono avvio le ricerche che confluiranno nel gruppo dell'Astrazione povera, e poi nella realtà polimorfa dell'ex Pastificio Cerere. Anche Sergio Lombardo apre lo studio di via dei Pianellari, Jartrakor, che diverrà un centro di formazione e produzione artistica dalla vocazione sperimentale e allo stesso tempo intenzionalmente minoritaria.
Oscillando tra il modello di galleria tradizionale, promotrice di ricerche di carattere pittorico e scultoreo, e nuove pratiche che in questo panorama si inseriscono in forme più o meno parassitarie e tangenti, la mappa espositiva della città si trasforma. Distillato attraverso piccole incursioni, il nuovo corso blandisce anche le situazioni più caparbiamente ancorate al modello vigente, permettendo che si compia la necessaria metamorfosi. Capire quale sia la temperatura di queste dinamiche, di questi movimenti, di questo dialogo sovente forzato, spesso infruttuoso, occasionalmente letale per la parte più "debole", è lo scopo dei prossimi paragrafi.

1.2. Le gallerie "storiche" romane tra sopravvivenze e protagonismi

1.2.1 «Di nuovo non vedo niente», l'esaurirsi di due spazi storici: La Salita e La Tartaruga

«Ho aperto 33 anni fa in via del Babuino, ora nel nuovo spazio farò una mostra degli anni Cinquanta che sono gli unici veramente originali, dove le cose si facevano e si elaboravano in Italia con un carattere autonomo»[172].

Mitizzazione delle stagioni passate; disconoscimento del presente e del suo assetto mercantile e contestuale disprezzo per la ricerca artistica attuale: i sentimenti che trapelano dalle parole dei galleristi "storici" della Roma degli anni Sessanta oscillano tra risentimento, rassegnazione e nostalgia per un passato non replicabile. Lo spirito con cui due dei principali galleristi e animatori culturali romani - Gian Tomaso Liverani con La Salita e Plino De Martiis con La Tartaruga - affrontano e leggono il presente, non lascia spazio alla possibilità di una nuova stagione di propulsiva vivacità: «Di nuovo non vedo niente. Vedo solo rifacimenti e ripetizioni con piccole varianti di quello che si è fatto in questi ultimi decenni»[173], afferma Plino De Martiis nel 1987. Gian Tomaso Liverani non si discosta da questa visione e interpreta la Transavanguardia come una "parentesi", un periodo di "confusione", da superare attraverso l'interesse per le generazioni più giovani[174]. Eppure è proprio in questi spazi che si compie, alla fine degli anni Settanta, il passaggio dalle ricerche concettuali a quelle pittoriche.

Inaugurata dalla mostra *Venti nomi* nel febbraio del 1957, con artisti afferenti alla compagine degli astrattisti maturati nel secondo dopoguerra, La Salita[175] è diretta dal

---

[172] *Ibidem*
[173] *Ibidem*.
[174] Gian Tomaso Liverani intervistato nell'ambito di "Flash Art News 1 - Le gallerie dicono", allegato, opuscolo a "Flash Art", n. 141, novembre 1987.
[175] Le sedi della galleria sono state: Salita San Sebastianello 16c (1957-66), via Gregoriana 5 (1967-1971), via Garibaldi 86 (1971-1986), piazza del Grillo 5 (sede operativa dell'Associazione culturale dal 1986). La collezione Liverani - come accadrà a quella di Pino Casagrande - è stata recentemente venduta all'asta, nonostante un testamento olografo del proprietario che esprimeva il desiderio che venisse conservata in una Fondazione. Fonti: il processo di storicizzazione dell'attività della galleria è stato avviato, almeno per quanto riguarda la stagione Sessanta e Settanta. Oltre ai cataloghi reperibili si segnala il testo *Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte: la galleria La Salita dal 1957 al 1998*, a cura di Daniela Lancioni, Allemandi, Torino 1998, nonché la mostra *Venti mostre a La Salita dal 1960 al 1978*,

"gallerista romano" per antonomasia, il faentino (sic!) Gian Tomaso Liverani. Il suo contributo nell'evoluzione, nel sostegno e in parte forse nella nascita delle personalità più rilevanti della scena romana degli anni Cinquanta e Sessanta, è indiscusso. La cornice all'interno della quale si situa l'apertura della galleria di via San Sebastianello - a piazza di Spagna, in quello che diverrà il cuore nevralgico della scena espositiva romana - è quella che vede Roma definirsi come un crocevia di artisti e intellettuali, e al contempo compiersi il miracolo di un mercato dell'arte contemporanea vitale e attivo: la cornice di questi anni è quella che dà i natali a realtà come La Tartaruga, L'Attico, La Nuova Pesa, e che vede anche in una istituzione pubblica come la Galleria nazionale d'Arte moderna, un interlocutore presente e impegnato. Proprio della collaborazione con le istituzioni pubbliche Liverani sarà tra i primi a cogliere le potenzialità, instaurando un sodalizio importante con il museo diretto da Palma Bucarelli.

Il carattere innovativo della galleria si evince fin da subito per le scelte di orientamento astratto, ancora insolite in un panorama romano dominato soprattutto dal figurativo. Dopo aver presentato i maestri dell'informale, supportato da Lionello Venturi, e aver promosso le mostre di Alberto Burri[176], Carla Accardi[177] e Gastone Novelli[178] nel 1958, e quelle di Mimmo Rotella[179] e di Ettore Colla[180] l'anno successivo Liverani è tra i primi a cogliere la portata innovativa della formazione *bohèmien* di piazza del Popolo. La mostra realizzata a La Salita nel 1960 intitolata *5 pittori - Roma '60*[181], cui partecipano Franco Angeli, Tano Festa, Giuseppe Uncini, Mario Schifano e Francesco Lo Savio[182], diventa il manifesto della nuova generazione romana che azzera la carica esistenziale dell'informale a favore di un uso inedito delle immagini della società dei consumi. Nel corso del decennio, tra mostre scandalose e interventi della polizia, la galleria costruisce un'aura d'avanguardia che ricorda le serate futuriste. L'esposizione

---

mostra a cura di D. Lancioni, Spazio per l'arte contemporanea di Tor Bella Monaca, Roma, 2 dicembre 1998 - 10 gennaio 1999.

[176] *Alberto Burri*, galleria La Salita, Roma, 1957.

[177] *Carla Accardi*, galleria La Salita, Roma, marzo 1958.

[178] *Gastone Novelli*, galleria La Salita, Roma, aprile 1958.

[179] *Mimmo Rotella*, galleria La Salita, Roma, 1959

[180] *Ettore Colla*, galleria La Salita, Roma, 1959.

[181] *5 pittori - Roma '60*, mostra a cura di P. Restany, galleria La Salita, Roma, novembre 1960.

[182] Di quest'ultimo la galleria promuoverà l'opera anche oltre la sua morte.

fallimentare - in termini di pubblico - di Lo Savio[183] , nel 1962, spinge il gallerista a voler proseguire in modo ancora più deciso in direzione della promozione dell'arte emergente. Si susseguiranno quindi mostre di Fabio Mauri[184], Giulio Paolini[185] e Christo[186], nonché Richard Serra[187], con animali impagliati e vivi: criceti, galline, colombe e un maiale che pretendono attenzione quotidiana e, soprattutto, indicano una nuova direzione della pratica artistica.

Tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta, l'ascesa de L'Attico di Fabio Sargentini scalfisce la centralità de La Tartaruga che, trasferitasi in via Gregoriana, si concentra anche su alcuni nomi emergenti come Vettor Pisani[188] o Luciano Fabro[189]. Il ritorno ai mezzi espressivi tradizionali della fine degli anni Settanta, offre a Liverani la possibilità di riprendere la sua attività di sostegno e promozione di formazioni di artisti che indagano i mezzi e le forme della pittura.

È lui in effetti il primo, nel 1971, a realizzare una mostra di Sandro Chia[190]. L'artista, prima di venire ricondotto sotto l'etichetta del più noto movimento del decennio e di passare sotto l'egida di Gian Enzo Sperone, presenta qui i suoi primi lavori di matrice concettuale. Nella mostra del 1971, intitolata *L'ombra e il suo doppio*, l'artista presenta una serie di oggetti, tra cui una rosa di plastica e un uccello impagliato: grazie ad una fonte luminosa posizionata al centro della sala, gli oggetti proiettano la propria ombra su delle tele bianche appese alle pareti. L'ultimo giorno della mostra l'artista traccia sulle tele i contorni della ombre e dunque firma e data le opere. Come afferma Denis Viva «questa mostra attesta con precocità quanto detto e quanto varrà, in termini operativi, per un'intera generazione a Roma: col compromesso di un posizionamento installativo della strumentazione pittorica, si consentiva l'eccezione del suo concreto e

---

[183] *Francesco Lo Savio* 1962. La mostra fu boicottata da tutto il mondo dell'arte tranne pochi critici, tra cui Giulio Carlo Argan, Giorgio De Marchis e Palma Bucarelli.
[184] *Fabio Mauri*, galleria La Salita, Roma, 1962.
[185] *Giulio Paolini*, galleria La Salita, Roma, ottobre 1964.
[186] *Christo*, galleria La Salita, Roma, 1963.
[187] *Richard Serra*, galleria La Salita, Roma, maggio 1965.
[188] *Vettor Pisani. Maschile, femminile e androgino. Incesto e cannibalismo in Marcel Duchamp*, galleria La Salita, Roma,1970.
[189] *Luciano Fabro. Quid nihil nisi minus*, galleria La Salita, Roma, Roma
[190] *Sandro Chia. L'ombra e il suo doppio*, galleria La Salita, Roma, 1971; *Copia*, galleria La Salita, Roma, 1972; *L'opera descrivibile*, galleria La Salita, Roma, 1973; *Due monelli guardano nell'imo un limone*, galleria La Salita, Roma, 1974; *Pupa. Preliminari per una mostra a Roma*; galleria La Salita, Roma, 1977.

tradizionale utilizzo»[191]. Le mostre dell'artista fiorentino realizzate alla galleria La Salita in questo arco di anni, documentano le tappe di un progressivo avvicinamento alla ricerca pittorica *tout court*, come dimostra la doppia personale *Autoritratti*[192], realizzata insieme a Gianfranco Notargiacomo, in cui gli autori espongono due autoritratti, in controtendenza rispetto a quanto stava avvenendo in quel momento[193]. Poco dopo Chia presenterà a La Salita una delle sue sperimentazioni in chiave di gioco linguistico e poetico, nella mostra *OMETTO, quando ti sentirai a tuo agio visto che sei a casa tua*[194].

Negli stessi anni particolare attenzione è dedicata da Liverani a Gianfranco Notargiacomo, figura rilevante non solo per la sua produzione artistica, ma anche perché negli anni Novanta sarà docente di pittura all'Accademia di Belle Arti di Roma, luogo nevralgico per la formazione dell'ultima generazione di artisti della capitale. Cresciuto nella Roma degli anni Sessanta, i cui esponenti comincia a frequentare da ragazzo, Notargiacomo[195] è un elemento di congiunzione tra le diverse generazioni di artisti romani: influenzato prima dalla scena pop di Schifano e Franco Angeli, viene poi sedotto dalla pittura segnica di Franz Kline. Le sue mostre alla Tartaruga nei primi anni Settanta, nonostante il clima ormai pienamente concettuale, ammiccano ancora al decennio precedente. Le sue tele intitolate *Tempesta e assalto* ne faranno l'esponente di spicco della tendenza del Magico Primario, così definita da Flavio Caroli nel 1980 in occasione della mostra *Nuova immagine*[196] e poi l'anno successivo nella mostra omonima[197] a Palazzo dei Diamanti a Ferrara. La qualità tattile e corporea della materia pittorica che anima i segni astratti che fluttuano sulla tela, collocano l'artista nell'alveo

---

[191] D. Viva, *Verso la meta pittura. Quadro e autoritratto a Roma negli anni Settanta*, in *Anni '70. Arte a Roma*, catalogo della mostra a cura di D. Lancioni, Palazzo delle Esposizioni - Roma, 17 dicembre 2013 - 2 marzo 2014, Iacobelli Editore, Roma 2013, pag. 57.

[192] *Sandro Chia - Gianfranco Notargiacomo*, galleria La Salita, Roma, dicembre 1973.

[193] Lo ricorda lo stesso artista: «All'inaugurazione eravamo in tre: Chia, io e il gallerista, Tommaso Liverani. Che inaspettatamente si dimostrò entusiasta. Disse che era stato lo stesso con la mostra di Lo Savio, e che questa era la prova che si trattava di una cosa importante», riportato in A. Masoero. *Gianfranco Notargiacomo. L'energia del colore*, catalogo della mostra *Notargacomo. Opere recenti*, Palazzo Reale, Milano, Electa, Milano 1998, pag. 19.

[194] *Sandro Chia. OMETTO, quando ti sentirai a tuo agio visto che sei a casa tua*, galleria La Salita, Roma, dicembre-gennaio 1976.

[195] *Gianfranco Notargiacomo. Takéte o della scultura*, galleria La Salita, Roma, aprile 1979; *Tempesta e assalto*, galleria La Salita, Roma, marzo 1980; *Argento nero*, galleria La Salita, Roma, gennaio 1984.

[196] *Nuova immagine*, op. cit.

[197] *Magico Primario*, mostra a cura di F. Caroli, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1981; poi realizzata anche all'Istituto italiano di cultura, Parigi, 1981.

della Post-Astrazione o Neo-informale[198]. Dopo la lunga serie dei *Takète*, con campiture dai profili aguzzi e schegge, nasce quella di *Caos e i giganti*, in cui figure stilizzate e geometrizzanti si muovono su fondi dagli acuti colori a smalto. Questi cicli saranno poi ripresi, reinterpretati anche nel decennio successivo.

Sulla stessa linea di ricerca di matrice astratta si pongono alcuni degli altri autori promossi da Liverani che saranno riuniti sotto l'etichetta di Astrazione Povera da Filiberto Menna. L'ipotesi di una pittura di riduzione, incarnata dal lavoro di Gianni Asdrubali[199], Antonio Capaccio[200], Mariano Rossano[201], trova infatti nello spazio de La Salita un luogo di accoglienza e riconoscimento importante.

Anche la formazione dei Trattisti trova qui un momento di visibilità: la mostra *I Trattisti (o del primitivismo astratto) Bianchi, Fioramanti, Perrone*[202], si svolge in diverse gallerie e nelle strade. Parallelamente, la galleria propone il nucleo degli Anacronisti, tra cui si annoverano Roberto Barni[203] e Omar Galliani[204], ma anche Vittorio Messina[205] e Felice Levini[206].

Nel 1987 Gian Tomaso Liverani decide di concludere l'esperienza commerciale della galleria La Salita, trasformandola in associazione culturale e orientando la sua attività principalmente in quella di consulente e organizzatore di mostre in altri spazi. Sarà probabilmente la galleria di Simona Marchini, La Nuova Pesa, a raccogliere il testimone - e gli artisti - rimasti orfani de La Salita dopo la su chiusura. Significativamente, poi, sarà uno dei nuovi spazi che si attivano negli anni Novanta, nell'ambito del generale decentramento culturale romano, a omaggiare e rendere merito, a distanza di oltre un decennio, all'attività di Gian Tomaso Liverani. Nel 1998 infatti Daniela Lancioni, tra le principali conoscitrici del mondo romano degli anni Settanta, organizza nello spazio

---

[198] Anche queste etichette rimandano alla definizione di Caroli, in occasione di *Post-astrazione*, mostra a cura di F. Caroli, Rotonda della Besana, Milano 1982.
[199] *Gianni Asdrubali. Bestia*, galleria La Salita, Roma, marzo 1986
[200] *Antonio Capaccio. Prima mostra personale*, galleria La Salita, Roma, marzo 1985.
[201] *Mariano Rossano. Prime opere*, galleria La Salita, Roma, dicembre 1981; *Tavole*, galleria La Salita, Roma, maggio 1985.
[202] *I Trattisti (o del primitivismo astratto) Bianchi, Fioramanti, Perrone*, galleria La Salita, Roma, 1985.
[203] *Roberto Barni, Opere 1979-80*, galleria La Salita, Roma, aprile 1981.
[204] *Omar Galliani. Tra le tue fauci*, galleria La Salita, Roma, febbraio 1981.
[205] *Vittorio Messina. Ombre*, galleria La Salita, Roma, maggio 1982.
[206] *Felice Levini*, galleria La Salita, Roma, novembre 1980; *(Azione a distanza). Né intimo né nostalgico*, galleria La Salita, Roma, novembre 1981; *Pensatore dei funghi*, galleria La Salita, Roma, febbraio 1984.

espositivo di Tor Bella Monaca una mostra che ripercorre venti anni di attività della galleria[207].

Il percorso compiuto dalla galleria La Tartaruga[208] non è lontano da quello de La Salita. Fondata nel 1954 da Plinio De Martiis e sua moglie Ninnì Pirandello a via del Babuino, la galleria viene inaugurata da una rassegna di litografie di Daumier. Divenuta luogo di ritrovo di artisti, letterati, critici, galleristi e intellettuali, anch'essa, come La Salita, connota presto la sua programmazione con una presa diretta sul presente più sperimentale. Qui trovano spazio le prime personali in Europa di Franz Kline[209] e Cy Twombly[210], nel 1958, cui seguono gli artisti della nuova scena americana come Rauschenberg[211] da poco approdati alla Biennale di Venezia, e ovviamente quella compagine pop riunita intorno a di piazza del Popolo che darà forma all'avanguardia romana del decennio Sessanta: Giosetta Fioroni[212] e Mario Schifano[213] esordiscono qui.
La produttiva concorrenza di questi anni tra le principali gallerie romane è il terreno fertile da cui si generano i frutti più nutrienti dell'avanguardia. Se L'Attico di Fabio Sargentini presenta Pino Pascali, De Martiis propone la formula del *Teatro delle mostre*[214], ciclo di esposizioni giornaliere dedicate ad artisti differenti, momento di incontro e interazione con il pubblico. Negli anni Settanta, dopo una pausa di due anni, la galleria riprende la sua attività come spazio dedicato soprattutto al teatro, al cinema, alla musica, alla poesia visiva.
L'ultima feconda stagione per La Tartaruga si apre nel 1978 con la mostra del giovane Franco Piruca[215]. L'autore catanese esordisce con grandi teleri in cui angeli, ballerine e sfingi sono affiancati a iconografie rinascimentali, cavalieri e veneri, sullo sfondo di paesaggi che appaiono a un tempo lirici, pittoreschi, metafisici. La commistione di

---

[207] *20 mostre a La Salita…* op. cit.
[208] Le sedi de La Tartaruga: via del Babuino 196 (1954-1963), piazza del Popolo 3 (1963-1970), via Principessa Clotilde 1/A (1970-1974), via Ripetta 22 (1974), via Pompeo Magno 6 /B (1975-1980), piazza Mignanelli 25 (1980-1984).
[209] *Franz Kline*, galleria La Tartaruga, Roma, 1958.
[210] *Cy Twombly*, galleria La Tartaruga, Roma, 1958.
[211] *Rauschenberg*, galleria La Tartaruga, Roma, 1959.
[212] *Giosetta Fioroni*, galleria La Tartaruga, Roma, 1961.
[213] *Mario Schifano*, galleria La Tartaruga, Roma, 1961.
[214] *Teatro delle mostre*, galleria La Tartaruga, Roma, 1968.
[215] Si legga a questo proposito l'interessante articolo di Arnaldo Romano Brizzi, critico molto attivo in quegli anni, che ricorda questo evento: *Il giorno in cui Piruca anticipò l'Anacronismo*, in http://www.italianfactory.info/portale/index.php/2014/07/il-giorno-in-cui-piruca-anticipo-lanacronismo/ .

elementi dell'immaginario storico artistico è ammantata da un approccio colto ma allo stesso tempo arbitrario: «L'anacronismo del circolo vizioso»[216], di cui parlerà Franco Piruca nel testo della mostra *Sei pittori*[217], è qui già in essere. È proprio questa la mostra che segna l'atto di nascita del gruppo dell'"Anacronismo", protetto e promosso da Maurizio Calvesi che presenterà gli artisti nelle edizioni della *Biennale di Venezia* del 1982 e 1984. A questo nucleo composto da Alberto Abate, Stefano Di Stasio, Salvatore Marrone, Nino Panarello, Franco Piruca, Piero Pizzi Cannella, si aggiungono nell'interesse del gallerista anche altri artisti dello steso ambito, come Ligas, Bulzatti e Gandolfi.

Dopo le due retrospettive sulla Scuola Romana e sulla Scuola di Piazza del Popolo, la galleria interrompe la propria attività nel 1984, per proseguire solo sul piano editoriale con la serie dei "Quaderni de La Tartaruga" dal 1986 al 1993, e infine aprire una nuova sede a Castelluccio di Pienza, nel 1998[218]. Al pari del compagno di strada/antagonista Gian Tomaso Liverani, anche Plinio De Martiis prosegue l'attività di consulente e organizzatore di mostre in spazi esterni.

Nonostante il tentativo di mantenere la presa diretta sul presente e la capacità propulsiva ancora rilevabile nei primi anni Ottanta, e i tentativi intermittenti promossi ancora nel decennio successivo, l'attività delle due gallerie andrà scemando o interrompendosi nel corso del tempo, perdendo la capacità di incidere nel panorama contemporaneo.

A cambiare è in effetti la cornice di riferimento, che favorisce ormai per le due gallerie il ripiegamento verso un atteggiamento nostalgico nei confronti di una stagione irripetibile.

---

[216] F. Piruca, *L'inversione del tempo*, in *Una mostra di sei pittori*, catalogo della mostra, galleria La Tartaruga, Roma, 1980.

[217] *Sei pittori*, galleria La Tartaruga, Roma, 1980. Artisti: Piruca, Abate, Di Stasio, Marrone, Panarello e Pizzi Cannella.

[218] L'archivio della galleria è conservato presso l'Archivio di Stato di Latina, dichiarato di notevole interesse storico da parte della Sovrintendenza archivistica per il Lazio nell'agosto 2003.

1.2.2 L'attore che sa calcare ogni scena: il protagonismo de L'Attico

1.2.2.1 *La stagione storica: le origini di un modello di galleria non convenzionale*

Eccentrica non meno che egocentrica, la figura di Fabio Sargentini emerge dalle cronache del tempo, così come dalle interviste più recenti, come una delle più leggendarie del panorama romano. Leggendaria sia per i progetti culturali innovativi che hanno segnato tappe storiche nell'evoluzione della scrittura espositiva - di cui è stato non semplice testimone ma comprimario - sia per la forte personalità di un personaggio capace di mantenere sempre un'aura di fascino culturale ed enfasi critica intorno alle sue proposte.

Abile affabulatore, nonché attore navigato, Fabio Sargentini porta avanti la programmazione della galleria nei suoi diversi stadi trasformativi con spirito perpetuamente indipendente, accompagnato talvolta da una condotta che invade il campo dell'arte. Benché attento al dato commerciale - la vendita dei maestri storici, che permette alla galleria di sostenersi, procede parallelamente alla ricerca d'avanguardia[219] - la sua attività si dimostra guidata da una appassionata empatia piuttosto che da una strategica pianificazione di mercato.

La prima sede dell'Attico,[220] situata al quarto piano di una palazzina in piazza di Spagna, proprio accanto allo studio di Giorgio De Chirico, viene inaugurata nel 1957 da Bruno Sargentini. In questa prima fase, che vede la collaborazione anche del giovane figlio Fabio, la galleria propone mostre dei surrealisti e sostiene soprattutto le ricerche di ambito informale ed espressionista: Capogrossi, Leoncillo, Fontana, Mafai, Fautrier, Brauner, Magritte, Matta, Permeke, Canogar. Nel 1966 Bruno Sargentini sposta la sua

---

[219] Cfr. Fabio Sargentini intervistato da G. Politi, in "Flash Art", n. 139, maggio-giugno 1987, pag. 44.

[220] Sedi della galleria: piazza di Spagna(1966-69); via Beccaria (1969-76); via del Paradiso (1972-78, 1983-oggi). Come le altre gallerie "storiche", solo l'attività svolta dal L'Attico negli anni Sessanta e Settanta è stata oggetto di studi, a differenza degli anni Ottanta e Novanta nei confronti dei quali si rileva una grave lacuna. La prima mostra ricognitiva è curata da Roberto Lambarelli e dallo stesso Sargentini nella chiesa di San Nicolò a Spoleto, e ripercorre la storia della galleria dal 1957 al 1987 (*L'Attico 1957-1987*, catalogo della mostra a cura di F. Sargentini, R. Lambarelli, L. Messina, Chiesa di San Nicolò, Spoleto, Milano 1987). Nell'ambito della sua ricognizione sull'attività delle gallerie romane, il MACRO dedica una mostra alla storia de L'Attico, che si chiude alla data del 1978 (*L' attico di Fabio Sargentini. 1966-1978*, catalogo della mostra a cura di L. M. Barbero e F. Pola, MACRO, ottobre 2010-febbraio 2011.)

attività a via del Babuino mentre il figlio, ormai completamente autonomo, comincia ad immaginare un nuovo progetto per la galleria di piazza di Spagna: quello di abbandonare i nomi del passato per concentrarsi sulla ricerca più avanguardistica.

La direzione di Fabio Sargentini a L'Attico viene inaugurata da una mostra memorabile, che presenta i 24 metri quadrati di mare di Pino Pascali[221]: le bianche onde sagomate dell'artista pugliese ricoprono completamente il pavimento dello spazio espositivo. A seguire, vengono ospitati lavori altrettanto coraggiosi di autori quali Jannis Kounellis[222], che invade lo spazio con grandi contenitori metallici riempiti di terra e cactus e con alcuni animali vivi, i pappagalli.

Il rinnovamento nella concezione dello spazio espositivo che, come sottolinea Roberto Lambarelli, «cominciava ad assumere un proprio significato in relazione agli eventi artistici»[223], si manifesta in tutta la sua forza innovatrice con la mostra *Fuoco Immagine Acqua Terra*[224] del giugno 1967. Inglobando l'elemento naturale all'interno dell'opera d'arte, attraverso l'interpretazione di Umberto Bignardi, Mario Ceroli, Piero Gilardi, Jannis Kounellis, Pino Pascali, Michelangelo Pistoletto, Mario Schifano, la mostra rivela, come più volte rivendicato dallo stesso Sargentini, un carattere per molti versi anticipatorio rispetto alle esperienze poveriste che verranno formalizzate in ambito torinese di lì a poco. Dopo l'improvvisa morte di Pascali, artista con il quale più forte è il sodalizio non solo artistico ma fraternamente amicale[225], si rafforza in Fabio Sargentini l'esigenza di "disinnescare" le convezioni espositive con azioni di rottura: questa intenzione si invera nella momentanea metamorfosi dell'ambiente in una palestra con *Ginnastica mentale*[226] e nel crescente interesse per le pratiche performative, promosse soprattutto attraverso interventi di Simone Forti.

Il processo di rinnovamento che investe il progetto istituzionale, spaziale e identitario della galleria, si concretizza alla fine del 1968 nella scelta di spostare la sede all'interno di un garage. Questa si trova a via Cesare Beccaria, nel quartiere Flaminio, non lontano da piazza del Popolo e dal Tridente ma fuori dal centro storico. Privo di confini spaziali,

---

[221] *Pino Pascali. Nuove sculture*, galleria L'Attico, Roma, 1966.
[222] *Jannis Kounellis*, galleria L'Attico, Roma, marzo e novembre 1967.
[223] R. Lambarelli, *Lo spazio dell'arte*, in *L'attico 1957-1987*…, op. cit.
[224] *Fuoco Immagine Acqua Terra*, galleria L'Attico, Roma, giugno 1967.
[225] L'artista aveva da poco presentato a piazza di Spagna i *Bachi da setola* e le *Liane* nelle mostre *Pino Pascali. Bachi da setola ed altri lavori in corso*, galleria L'Attico, Roma, marzo e aprile 1968.
[226] *Ginnastica mentale*, galleria L'Attico, Roma, ottobre 1968.

dunque metaforicamente linguistici e disciplinari, l'ambiente non canonico del garage porta a compimento il progetto culturale caparbiamente promosso da Sargentini: quello di stigmatizzare la reiterazione di un rapporto contemplativo da parte del pubblico, dando forma a un campo semantico e spaziale capace di «accogliere i corpi»[227] e sollecitare - piuttosto che semplicemente contenere - le nuove soluzioni creative che si articolano in questo decennio.

Con la sua spazialità flessibile, il garage di via Beccaria è disponibile dunque ad ospitare interventi di carattere impermanente e accadimenti, come l'operazione sovversiva di Jannis Kounellis[228] che presenta dodici cavalli vivi nel gennaio 1967. Le nuove istanze comportamentali e performative trovano in questo luogo, dunque, la cornice più idonea per potersi manifestare, portando a piena maturazione tutte le proprie potenzialità linguistiche.

Tra i molti eventi qui ospitati, rimangono memorabili le mostre di Eliseo Mattiacci[229] e di Mario Merz[230], che espone qui i suoi primi igloo. Al 1969 risale la prima mostra di Gino De Dominicis[231] che, con le sue formulazioni immateriali, è antagonista per certi versi alla forza materica e spaziale degli interventi di Pascali e Kounellis, ma affine nell'intenzionalità concettuale. Il coinvolgimento di Jospeh Beuys[232], Robert Smithson[233], che realizza la sua azione all'esterno, Sol LeWitt[234] (alla sua prima personale italiana) che realizza un impalpabile *Wall Drawing* sulle pareti tutt'altro che immacolate del garage, è risultato dell'incontro con la scena artistica newyorchese introdotta a Sargentini da Simone Forti. Sono anni di attività sinergica, esplosiva, impavida, con una particolare attenzione alle formulazioni del teatro, della musica e della danza che vengono promosse nei festival ospitati a L'Attico con cadenza regolare. L'allagamento dei 300 metri quadri del garage con 50.000 litri d'acqua sintetizza e conclude, con un atto teatrale quanto performativo, la politica culturale di una stagione la cui fecondità è irripetibile.

---

[227] Fabio Sargentini in occasione della conferenza *Fabio Sargentini. Quando eravamo poveri e felici*, Palazzo delle Esposizioni, 17 febbraio 2014.
[228] *Jannis Kounellis. 12 cavalli vivi*, galleria L'Attico, Roma, gennaio 1969.
[229] *Eliseo Mattiacci*, galleria L'Attico, Roma, febbraio 1969.
[230] *Mario Merz*, galleria L'Attico, Roma, febbraio 1969.
[231] *Gino De Dominicis*, galleria L'Attico, Roma, novembre 1969.
[232] *Joseph Beuys. Arena*, galleria L'Attico, Roma, ottobre 1972.
[233] *Robert Smithson. Asphalt Run Down*, galleria L'Attico, Roma, ottobre 1969.
[234] *Sol LeWitt, Wall Drawings*, galleria L'Attico, Roma, maggio 1969.

Nel frattempo, lungi dall'essere appagata la vocazione trasformista di Sargentini, il gallerista inaugura, nel 1972, una nuova sede a via del Paradiso, nel cuore del centro storico, a ridosso di Piazza Navona e Corso Vittorio Emanuele II. «Labirintico e settecentesco»[235] come lo definisce lo stesso gallerista, lo spazio è articolato in undici ambienti al primo piano di una palazzina. Pareti bianche e soffitti affrescati connotano un luogo che diverge fisicamente e concettualmente da quello di via Beccaria. Per alcuni anni, tra il 1972 e il 1976, sono attivi contemporaneamente, con una programmazione che si struttura in modo complementare.

Benché connotato in senso più istituzionale e codificato, anche il nuovo spazio vede l'avvicendarsi di proposte leggendarie. Qui Gilbert & George[236] presentano la performance *Living Sculptures*, e anche Giulio Paolini[237], il cui lavoro indica la via di un nuovo modo di guardare al passato negli anni Settanta.

Chiusa di giorno e aperta solo di notte a partire dal 1974, la galleria prosegue nella sua sfida alle abituali convenzioni di fruizione e programmazione culturale. *24 ore su 24*[238] è una mostra collettiva in occasione della quale tredici artisti sono invitati a realizzare, in orari prestabiliti nel corso della notte o del giorno, per tre giorni, performance e happenings. L'apertura a cinema e danza verrà celebrata, poi, dal festival *India America*[239], nel 1977, uno degli eventi realizzato nell'ambito della programmazione Nicolini. In concomitanza con la chiusura dello spazio di via Beccaria, Sargentini concepisce due progetti di natura "itinerante": *L'attico in viaggio*[240], una navigazione lungo il Tevere condivisa con i principali artisti-compagni di strada (ancora una volta un colpo di teatro goliardico), seguito da *Viaggio verso Madras*[241].

All'apice delle possibili declinazione della radicalità della scrittura espositiva, dopo aver percorso molte delle strade possibili, la galleria chiude l'attività con l'esposizione dello stesso gallerista in *Autoritratto e controritratto in un solo ritratto*[242], il 16

---

[235] *Fabio Sargentini*, intervista di G. Politi… op. cit., pag. 43.
[236] *Gilbert & George*, galleria L'Attico, Roma, 1972.
[237] *Giulio Paolini*, galleria L'Attico, Roma, 1972.
[238] *24 ore su 24*, galleria L'Attico, Roma, 1974. Partecipano tra gli altri: Boetti, Chia, Mattiacci, Prini.
[239] *India America*, galleria L'Attico, Roma, 1977.
[240] *L'Attico in viaggio*, galleria L'Attico, Roma, 1976.
[241] *Viaggio verso Madras*, galleria L'Attico, Roma, 1977.
[242] *Autoritratto e controritratto in un solo ritratto*, galleria L'Attico, Roma, dicembre 1978.

dicembre 1978. Per il quinquennio successivo Sargentini si dedicherà soltanto al teatro d'avanguardia. Una pausa che sarà preludio ad una diversa vocazione espositiva.

1.2.2.2 *La riapertura della galleria negli anni Ottanta: nuove proposizioni*

«A trent'anni amori per Pizzi Cannella, Nunzio, Ragalzi. A cinquanta per Di Stasio»[243].Questa frase di Fabio Sargentini riassume con efficace sintesi le scelte fatte nel corso degli anni Ottanta dalla galleria, che riapre nel 1983 nella sede di via del Paradiso. Se nel decennio Settanta alle proposte dell'Attico va ascritto il merito di aver alimentato il ruolo propulsivo di Roma (ruolo che rischiava di perdere a favore della Torino poverista)[244], non può dirsi altrettanto nella difficile congiuntura degli anni Ottanta, in cui il ritmo e la qualità dell'articolazione espositiva non hanno il medesimo spessore rivoluzionario. Nel nuovo quadro d'insieme del periodo, tuttavia, la capacità del gallerista di cogliere e talvolta prevenire o addirittura guidare le diversificate inquietudini che vanno configurandosi in seno alle formulazioni artistiche appare quasi invariata: se con la scelta di esporre in un garage Sargentini aveva tradotto sul piano della proposta espositiva il rinnovamento in senso spaziale, performativo, partecipativo che la radicalità progettuale del pensiero artistico stava vivendo ora, con l'apertura di uno spazio più canonico e seduttivo in senso classico come quello di via del Paradiso, Sargentini dimostra di saper anticipare e interpretare quella rinnovata esigenza intimista, contemplativa, per certi versi introspettiva che disegna il profilo d'esistenza degli anni Ottanta. Consapevole dell'impossibilità, e soprattutto dell'inattualità, di una riproposizione dei medesimi dispositivi di decostruzione - in un rinnovato orizzonte culturale che trattiene le spinte ideologiche, concettuali, comportamentali - Sargentini coglie lo scarto linguistico del decennio, rimodulando la sua proposta di curatore.
Fedele all'approccio empatico che fin dall'inizio aveva guidato le sue scelte, Fabio Sargentini definisce la programmazione di questo periodo intorno agli esponenti di

---

[243] Testimonianza di Fabio Sargentini riportata in *Stefano Di Stasio. Dal 1978 a oggi*, mostra a cura di M. Calvesi, MLAC - Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, 20 aprile -18 maggio 1999, Roma, FPM edizioni, pag. 118.
[244] Non è forse un caso che proprio in questo periodo Alighiero Boetti decida di spostarsi nella capitale, così come Sperone, antagonista storico di Sargentini, che sente l'esigenza di giocare la partita con il suo avversario proprio nel "campo" romano.

un'area della scena romana la cui attitudine di ricerca si risolve tutta all'interno dell'opera, assunta come campo di indagine dei modi e mezzi del fare arte, del tutto avulsa dalla sfera del quotidiano e della socialità.

Di quest'area fanno parte autori quali Giancarlo Limoni, Enrico Luzzi e Claudio Palmieri e tre dei futuri artisti della cosiddetta "Scuola di San Lorenzo" - Nunzio, Marco Tirelli e Piero Pizzi Cannella. Benché la storia che sarà scritta negli anni successivi decreterà livelli di riconoscimento critico estremamente diversi per questi autori - solo gli ultimi tre otterranno un successo internazionale per certi versi pari a quello degli artisti della scena poverista - questa compagine sembra per un momento assumere il profilo di un "gruppo".

In questa fase della sua vita la vicenda della galleria e dei suoi artisti si intreccia strettamente con quel processo, intrapreso dalle diverse personalità attive sulla palcoscenico dell'arte, di individuazione e riconoscimento di territorialità operative che possano essere riconducibili ad etichette e famiglie critiche: in questo articolato meccanismo di attribuzioni, marginalizzazioni, raggruppamenti, costruzioni e revoca di confini teorici, si giocano sia la partita della critica militante, sia quella del successo dei singoli artisti. Di questa tela di ragno sempre mutevole e labile, la vicenda espositiva dell'Attico offre uno spaccato significativo.

In un primo momento, infatti, gli autori promossi da Sargentini vengono ricondotti sotto l'etichetta di "Nuova Scuola Romana", secondo la definizione adottata da Renato Barilli nella mostra *AnniOttanta*[245]. Nella stessa occasione Bianchi, Ceccobelli, Dessì e Gallo, gli altri autori del futuro Gruppo di San Lorenzo, sono inseriti nella sezione Presenze singolari a Roma. La titolazione "Nuova Scuola Romana" - benché sarà poi ambiguamente utilizzata per identificare proprio, e solo, il gruppo dell'ex Pastificio Cerere[246] - viene riproposta nella mostra realizzata a Graz nel 1985, alla presenza di Limoni, Luzzi, Nunzio, Palmieri, Pizzi Cannella, Ragalzi e Tirelli[247]. In questa occasione Maurizio Calvesi parla addirittura di Scuola di via del Paradiso.

---

[245] In questa occasione Bianchi, Ceccobelli, Dessì e Gallo vengono ricondotti sotto la definizione "Presenze singolari a Roma". Cfr. *AnniOttanta*…, op. cit.

[246] In particolare nel volume di R. Gramiccia, *La Nuova Scuola Romana. I sei artisti di via degli Ausoni*, Editori Riuniti, Roma 2005.

[247] *La nuova scuola romana*, galerie Bleich-Rossi, Graz 1985.

Nel meccanismo di continua oscillazione e ridefinizione, l'attribuzione di un'identità riconoscibile diventa il volano, la *conditio sine qua non*, per garantire agli artisti il successo internazionale, come del resto è avvenuto per la Transavanguardia. Anche in questo caso a dirimere la questione sarà Achille Bonita Oliva, che si dimostra ancora una volta l'ago della bilancia più pervicace: sarà la confromazione da lui proposta in occasione della mostra *Ateliers*[248] ad attribuire carattere di riconoscibilità alla formazione poi identificata come Gruppo di San Lorenzo. Sarà così che Dessì, Gallo, Nunzio, Pizzi Cannella, Tirelli, sfidando addirittura la disarticolazione in due diverse gallerie (tre sono gli artisti promossi da Sargentini, altrettanti quelli sostenuti da Sperone), riescono a conquistare il mercato internazionale.

Al di là dei risultati raggiunti in termini commerciali, la compagine promossa da Sargentini lungo tutti gli anni Ottanta ha l'ambizione di profilarsi come situazione con una propria identità composta da itinerari che, pur nella loro individualità, rivelano tratti di ricerca e di pratica operativa comuni. Il recupero di una pittura seduttiva, tonale, evanescente o materica che sia, nella quale si desume ora una figuratività appena accennata, ora una ricerca astratto-costruttiva, configurano il nuovo corso della galleria: un generale ritorno al «piacere del quadro»[249] estraneo, tuttavia, a formulazioni di carattere neo-espressionista e, almeno in un primo momento, citazionista.

Il nuovo interesse per l'alternanza tra spessori cromatici e velature si desume fin dall'autore con il quale la galleria viene re-inaugurata, nel 1983: si tratta di Maurizio Corona[250], artista romano che espone nove quadri in cui pittura e collage si fondono a creare increspature e corposità. Tra questi *Chiglia, Increspate sponde, Vestito in bianco* - titoli di che indicano uno spostamento dell'iconografia e della pratica espressiva su un piano di riflessione esistenziale, accompagnate da un tratto segnico minimale. L'artista sarà presente anche nel febbraio 1989, con la mostra *Ex voto*[251], composta da opere di dimensioni ridotte, realizzate con una materia mista e ricca dai soggetti diversi: piume, volti, carcasse, fiori, volti.

---

[248] *Ateliers*, mostra a cura di A. Bonito Oliva, ex-pastificio Cerere, Roma 1984. Artisti: Bianchi, Ceccobelli, Dessi, Gallo, Nunzio, Pizzi Cannella, Tirelli.

[249] Cfr. G. Iovane, *La mostra Bianca - Fabio Sargentini*, Recensione in "Flash Art", n. 125, marzo 1985, pag. 46.

[250] *Maurizio Corona. Nuove pitture*, galleria L'Attico, Roma, 1983.

[251] *Maurizio Corona. Ex voto*, galleria L'Attico, Roma, 1989.

"L'innamoramento" da parte di Sargentini per gli autori della Scuola di San Lorenzo si rivela nella programmazione serrata di mostre dei primi anni Ottanta: L'incontro era avvenuto poco tempo prima su suggerimento di Roberto Lambarelli. Dopo aver visto la mostra *Razionale decorativo*[252], il gallerista aveva visitato gli studi di Pizzi Cannella e Marco Tirelli nell'ex Pastificio Cerere e, su segnalazione di Gabriele Stocchi, anche lui ex allievo di Toti Scialoja, si era recato da Nunzio[253].

Tra il mese di gennaio e di aprile del 1984 la galleria di via del Paradiso ospita le personali di tutti e tre gli artisti. In queste fase Nunzio[254] presenta undici sculture, tra cui *Duna*, realizzata in gesso colorato a tempera, posizionata a parete come un bassorilievo dalle forme arcaiche; Marco Tirelli[255] esibisce *Pitture al buio*, composta da dieci opere realizzate con tecniche miste su carta intelata e Pizzi Cannella[256] espone undici olii su tela in cui si coglie il lungo processo di stratificazione e cancellazione della materia pittorica.

Al termine della prima stagione di lavoro, nel maggio del 1984, Sargentini propone il progetto *Extemporanea. Otto artisti all'opera sotto gli occhi del pubblico*[257], una mostra intesa come teatralizzazione del gesto pittorico e del sistema dell'arte: gli artisti invitati - Nunzio, Pizzi Cannella, Tirelli, Maurizio Corona, Giancarlo Limoni, Enrico Luzzi, Silvio Merlino e Sergio Ragalzi - sono chiamati a realizzare un'opera direttamente davanti al pubblico. L'evento si svolge nell'arco di tre giorni, da mezzogiorno a mezzanotte, e prevede l'assegnazione di un premio finale da parte di una giuria composta da alcuni dei massimi esponenti del mondo museale e critico del tempo: Palma Bucarelli, Achille Bonito Oliva, Filiberto Menna e Vittorio Rubiu.

---

[252] *Razionale decorativo*…, op. cit.. Si cfr. su questo passaggio anche il piccolo dibattito animato sulle pagine di "Flash Art". Alla già citata intervista di Fabio Sargentini a cura di Gianni Politi pubblicata sul n. 139, risponde Roberto Lambarelli con una lettera aperta in cui il critico specifica: «Il mio contributo alla ripresa dell'attività dell'Attico non è legato ad una lista di nomi. Nei tre o quattro mesi precedenti alla riapertura della galleria, avvenuta nel dicembre del 1983, mi incontrai con Fabio Sargentini quotidianamente..», cfr. *Lambarelli vs. Sargentini*, lettera a firma di R. Lambarelli, "Lettere al direttore", in "Flash Art", n. 140.

[253] D. Lancioni, *Gli artisti di San Lorenzo*, in *Italia Contemporanea Officina San Lorenzo. Ceccobelli, Dessì, Gallo, Nunzio, Pizzi Cannella, Tirelli*, catalogo della mostra a cura di D. Lancioni, MART, maggio - settembre 2009, Silvana editoriale, Milano 2009, pag. 32.

[254] *Nunzio. Undici sculture*, galleria L'Attico, Roma, gennaio 1984.

[255] *Marco Tirelli. Pitture al buio*, galleria L'Attico, Roma, febbraio 1984.

[256] *Piero Pizzi Cannella. Interni e figure*, galleria L'Attico, Roma, marzo - aprile 1984.

[257] *Extemporanea. Otto artisti all'opera sotto gli occhi del pubblico*, catalogo della mostra, maggio 1984.

Come evidenzia Filiberto Menna, in questa occasione il modello della mostra "estemporanea" viene trasferito nel contesto sofisticato della galleria di via del Paradiso, «con artisti scaltrissimi al posto dei pittori della domenica e una giuria, preposta all'assegnazione dei premi (anche questi fanno parte del cerimoniale codificato) fatta da critici, come si dice, qualificati»[258]. Il richiamo al carattere teatrale e performativo della proposte espositive "storiche" dell'Attico è palesato nella struttura della manifestazione: anche in questo caso Sargentini configura un'operazione che si rivela di grande efficacia non tanto per il carattere della proposta, ormai non più dirompente, ma perché in grado di interpretare, con autoironica spavalderia, proprio quel "teatro dell'arte" che il sistema mette in scena quotidianamente e che domina il decennio. La manifestazione può inoltre essere letta come preludio alla mostra *Atelier*s che si svolgerà a brevissima distanza: « […] a via del Paradiso sono state costituite le condizioni di uno studio collettivo dentro cui un gruppo di giovani artisti ha lavorato in un clima di euforia creativa»[259].

Nell'ottobre dello stesso anno, sei degli otto artisti di *Extemporanea* lavorano simultaneamente «col pensiero e con pennello, a un tema unico: il bianco»[260]. L'esposizione, intitolata appunto *La mostra bianca*[261], è un ulteriore passo in direzione di un consolidamento della formazione del gruppo de L'Attico. L'indicazione neutrale del bianco richiama una scelta operativa - ma anche simbolica - significativa, che si carica di reminiscenze concettuali se paragonata al contesto di colori brillanti ancora dominante: una indicazione di quella linea operativa di "riduzione" che si avvia a prendere il posto degli esisti estetici neo-espressionisti.

L'attività de L'Attico prosegue tra il 1984 e il 1988 con la proposizione di personali del nucleo di artisti appena descritto, che hanno qui l'occasione di approfondire la propria ricerca.

Temi notturni si susseguono nei lavori di Pizzi Cannella[262] che in una mostra del 1986 presenta *Nottambulo*, *La cancellata di notte* e *Notte Calante*: segni scuri sono graffiati, incisi nella materia pittorica, problematizzando il rapporto tra luce e ombra. Il suo

---

[258] F. Menna*, Una "messa in scena" dell'arte*, in *Ibidem*.
[259] A. Bonito Oliva, *Tutti i soggetti di Extemporanea*, in *Ibidem*.
[260] F. Sargentini, nel catalogo de *La mostra bianca*, galleria L'Attico, Roma, ottobre 1984.
[261] *La mostra bianca*, galleria L'Attico, Roma, ottobre 1984. Artisti: Limoni, Luzzi, Nunzio, Pizzi Cannella, Ragalzi, Tirelli.
[262] *Piero Pizzi Cannella*, galleria L'Attico, Roma, 1986, 1988, 1991.

lavoro di questi anni tende a un approccio sempre più riduzionista, di «eliminazione del superfluo»[263], che proseguirà ancora nel 1991 con una mostra che, «nel momento delicato che attraversa tutta la pittura»[264], propone una maggiore leggerezza materica.

Dopo le sculture in gesso di qualche tempo prima, a partire dal 1986 Nunzio[265] presenta all'Attico le sue opere in legno: la trasparenza, la stratificazione, la presenza materica si scorgono attraverso il colore del materiale, i nodi, le venature, le fessure, i rigonfiamenti, le cavità. Nella mostra del 1986 le opere *Talismano* e *Africana* sono addossate alle pareti, e i colori vivono attraverso pigmenti, terre, pece, carboncino, bruciature, facendo così corpo unico con la materia. Nell'aprile 1987 l'artista presenta alcune combustioni, come *Stella* e, nel 1988, una serie di sculture in legno, piombo e metallo. Scelto per la capacità di rimandare a un tempo alla pittura e alla scultura, il legno è il materiale che in questi anni si afferma con decisione nella produzione dell'artista.

Marco Tirelli[266] presenta nel 1989 cinque lavori di grandi dimensioni che scandiscono lo spazio della galleria, realizzati proprio a partire dal calco delle pareti di via del Paradiso, creando con esse un dialogo serrato, quasi illusionistico.

Formatisi all'Accademia di Belle Arti di Roma con i maestri della generazione precedente come Achille Pace e Eliseo Mattiacci, Giancarlo Limoni[267] è uno degli artisti di cui Fabio Sargentini vede il lavoro all'interno dello studio nell'ex Pastificio Cerere. Nella sua pittura l'approfondimento delle relazioni culturali e metaforiche con la letteratura e la filosofia si animano mediante una pratica gestuale che rimanda alle ricerche del tardo Monet.

Attraverso le numerose esposizioni organizzate da L'Attico è possibile ricostruire l'evoluzione di un altro autore molto amato da Sargentini, Claudio Palmieri[268]: dalla pittura di paesaggio a quella astratta, fino alle sperimentazioni plastiche. La prima mostra personale, nel novembre 1985, presenta nature morte e paesaggi caratterizzati da un forte accumulo materico. Un anno e mezzo dopo, nel marzo 1987, essi sono sostituiti

---

[263] Pizzi Cannella intervistato da F. Ruggeri, in "Flash Art", n. 145, estate 1988, pag. 114.
[264] F. Sargentini, *Uno zefiro metafisico, catalogo della mostra,* galleria L'Attico, Roma, 1991.
[265] *Nunzio*, galleria L'Attico, Roma, 1986, 1987, *Sculture recenti*, galleria L'Attico, Roma, 1988.
[266] *Marco Tirelli,* galleria L'Attico, Roma, 1989.
[267] *Giancarlo Limoni. Luoghi segreti*, galleria L'Attico, Roma, gennaio 1985.
[268] *Claudio Palmieri,* galleria L'Attico, Roma, novembre 1985, *Pitture astratte*, galleria L'Attico, Roma, marzo 1987, gennaio 1988.

da sperimentazione non figurative, in cui la superficie della tela è articolata in modo costruttivo e modulare e la tecnica pittorica è arricchita dall'uso di materiali eterogenei come resine, cere, vernici. Alla ricerca di una forza costruttiva sempre maggiore, Palmieri muove verso la sperimentazione plastica a tutto tondo: nel gennaio 1988 presenta grandi sculture in lamiera colorata dalle forme squadrate, attraversate da stoffa, sete, velluti, rame, alluminio. La monumentalità di questi interventi richiama figure totemiche e mitologiche.

Una pittura materica e vischiosa connota la ricerca espressiva di Enrico Luzzi[269]. Le sue figure elementari che appaiono e svaniscono sulla superficie, ricordano quelle di un altro autore che, benché non appartenente propriamente alla scena romana, vedrà i suoi esordi a via del Paradiso, Sergio Ragalzi[270].

La simbiosi di Sargentini con l'autore torinese è significativa: il suo lavoro nasce infatti nell'atmosfera ancora poverista che informa la città piemontese, nella quale la sua ricerca proto-espressionista non trova facili riscontri. Sarà l'incontro con Sargentini a determinare per Ragalzi la possibilità di dipanare e approfondire una poetica che si sviluppa nei termini di un espressionismo di ascendenza figurativa caricata di valori esistenziali. Nel suo lavoro il richiamo al tema della morte corrisponde, sul piano espressivo, all'avvicendarsi sulla superficie della tela di figure deformate, metamorfiche, che emergono da un magma cupo, drammatico, inquietante.

Al sostegno della compagine di giovani artisti, a cui si aggiunge da metà degli anni Novanta l'anacronista *Stefano Di Stasio*[271], si affianca il recupero delle figure storiche dell'avanguardia, il cui lavoro viene reinterpretato, attraverso l'accostamento con le generazioni più giovani o ri-attivato, mediante operazioni di confronto scevre da schematismi filologici e ideologici.

Il rimando alla stagione gloriosa degli anni Sessanta, in particolare, si compie ciclicamente. Nel momento in cui «l'Arte povera vive una seconda giovinezza»[272], e in occasione dei vent'anni dalla morte dell'artista, Sargentini propone una mostra

---

[269] *Enrico Luzzi*, galleria L'Attico, Roma, febbraio 1985.

[270] *Sergio Ragalzi. Relitti sessuali*, galleria L'Attico, Roma, 1984; *Sculture Ombra*, galleria L'Attico, Roma, 1988; *Impronte kafkiane*, galleria L'Attico, Roma, 1990.

[271] *Stefano Di Stasio*, galleria L'Attico, Roma, 1994, 1995, 1998.

[272] C. Christov-Bakargiev, *Pino Pascali - L'Attico*, "Flash Art News", in "Flash Art", n. 147, dicembre 1988 - gennaio 1989.

interamente dedicata a Pino Pascali[273], con tre grandi installazioni dell'artista "riambientate" nello spazio della galleria. Si tratta di *Confluenze,* del 1967, composta da ventidue vasche di alluminio riempite d'acqua all'anilina colorata, *Ponte* e *Ponte levatoi*o, entrambe del 1968, realizzate in lana d'acciaio.

La mostra *4 scultori: Leoncillo, Pascali, Nagasawa, Nunzio*[274] mette in dialogo opere realizzate tra anni Cinquanta e Ottanta in cui l'elemento di continuità è il dato naturale, interpretato in modo ora fisico, ora allusivo, ora materico dai diversi artisti[275]. Un'operazione simile a questa è proposta nell'aprile del 1989 in *Omaggio a Brancusi*[276], che raccoglie il lavoro di cinque artisti invitati a confrontarsi con l'autore romeno e, ancora, nell'esposizione *I giganti*[277]. Il mascherone del bosco di Bomarzo è occasione di avvicinamento per opere distanti tra loro in termini temporali: dalle sagome di *Adamo e Eva* di Sironi, a *L'Uomo e l'Uccello* di Permeke, alle *Ombre atomiche* di Ragalzi, al *Messaggero* di Baselitz.

Volendo individuare un elemento di continuità nella proposta espositiva dei secondi anni Ottanta e Novanta, fino ad oggi, oltre naturalmente alla persistenza del sostegno agli artisti appena menzionati, questo va forse trovato nella volontà dell'Attico di attivare una riflessione sul "gioco" del sistema, in una chiave che potremmo definire ironico-critica.

La programmazione delle mostre collettive di questo quindicennio è infatti costellata di iniziative e manifestazioni di natura più o meno goliardica. Queste proposte trovano le loro radici nelle esperienze degli anni Settanta, quando l'elemento dissacrante assumeva il carattere di gesto d'avanguardia: ora, mondate da una carica ideologica che apparteneva precipuamente alla stagione storica, permangono iniziative che, dietro l'aspetto di *divertissement,* rivelano una riflessione su modalità di interazione, ritmi, convenzioni che modellano il sistema dell'arte attuale. Svincolato da scontri per il "primato" sulla scena romana, Sargentini sembra dunque saper liberare ancora negli anni Ottanta e Novanta le sue energie creative, senza timori di cadute o fallimenti, in

---

[273] *Pino Pascali*, galleria L'Attico, Roma, 1988.
[274] *4 scultori: Leoncillo, Pascali, Nagasawa, Nunzi*o, galleria L'Attico, Roma, 1988.
[275] Cfr. B. Tosi, *Quattro scultori - Fabio Sargentini*, Recensione in "Flash Art", n. 138, aprile 1987, pag. 52.
[276] *Omaggio a Brancusi,* galleria L'Attico, Roma, aprile 1989. Partecipano tra gli altri: Sironi, Permeke, Baselitz, Ragalzi.
[277] *I giganti*, galleria L'Attico, Roma, 1995. Partecipano tra gli altri: Ragalzi, Di Stasio.

un'ottica di pura espressione dei propri interessi che pone sempre più la sua autorialità critica al centro dell'attività.

Oltre già citate mostre come *Extemporanea*, in cui si "gioca" con premi e gare di gruppo, Sargentini ironizza con un modello espositivo diffuso in occasione della mostra *Tre artisti scelti da Sargentini*[278]. L'esposizione è il risultato di un censimento lanciato dalle pagine di "Flash Art" dell'aprile 1986: mille gli artisti che partecipano inviando il proprio materiale in visione, da cui Sargentini sceglierà i tre vincitori. I titoli delle mostre, poi, sono da soli dichiarazioni di intenti. *Bello o brutto mi fido solo dei miei occhi*[279] è il titolo di un'esposizione del 1988 di alcuni artisti della galleria: De Paolis, Palmieri, Nunzio, Pizzi Canella, Limoni, Luzzi, Tirelli.

Ancora non doma, la carica creativo-progettuale di Sargentini continua a essere impegnata nella costruzioni di giochi teorici anche negli anni Novanta, come avviene nella mostra *Les Liasons Dangereux*[280], composta da duetti di artisti distanti cronologicamente e operativamente, o ancora la mostra *Tavoli e sedie*[281], in cui in ogni stanza si compie "l'incontro ravvicinato" tra un quadro e un oggetto di autori differenti. O anche, nello stesso 1993, *Animal House*[282], in occasione della quale i critici Massimo Carboni e Ludovico Pratesi sono costretti a scrivere il testo del catalogo chiusi in una stanza della galleria nelle due ore durante le quali si svolge l'inaugurazione della mostra, o *D'ailleurs, c'est toujours les autres qui meurent*[283], in cui critici e artisti scrivono ogni sera il proprio epitaffio su un muro della galleria. La capacità inventiva di Sargentini, inesauribile, favorisce la realizzazione di progetti anche a lungo termine e itineranti, come *Giro d'Italia dell'arte in 9 tappe*[284], e ancora invenzioni critiche come *Martiri e santi*[285] e vari spettacoli, organizzati con Elsa Agalbato.

---

[278] *Tre artisti scelti da Sargentini*, galleria L'Attico, Roma, 1986.
[279] *Bello o brutto mi fido solo dei miei occhi*, 1988. Artisti: Palmieri, Nunzio, Pizzi Canella, Limoni.
[280] *Les Liasons Dangerous***,** galleria L'Attico, Roma, febbraio - marzo 1992. Artisti: Burri-Nunzio, Fautrier-Ragalzi, Morandi-Leoncillo, Pascali-Andre, Sironi-Pizzi Cannella**.**
[281] *Tavoli e sedie*, galleria L'Attico, Roma, 1993. Partecipano tra gli altri: Nunzio, Spoerri, Corsini, Tirelli.
[282] *Animal House*, galleria L'Attico, Roma, 1993. Partecipano: Canevari, Corsini, Pascali, Pizzi Cannella, Ragalzi.
[283] *D'ailleurs, c'est toujours les autres qui meurent*, galleria L'Attico, Roma, 2006.
[284] *Giro d'Italia dell'arte in 9 tappe*, galleria L'Attico, Roma, 1998. Partecipano tra gli altri: Carocci, Pusole, Perrone, Marisaldi.
[285] *Martiri e Santi*, galleria L'Attico, Roma, 1996. Partecipano tra gli altri: Ontani, Cucchi, Dessì, Scialoja.

Nel mettere in questione, emulandolo, il gioco del sistema, le operazioni ideate da Sargentini negli ultimi due decenni del secolo scorso fanno pensare che il gallerista non sia disposto ad accettare con favore la giustificazione dell'arte come merce all'interno di un mercato: una sorta di "imbarazzo ideologico" rispetto all'ascesa della Transavanguardia - che lui infatti non sposa negli anni Ottanta - così come del nuovo modello del sistema dell'arte che si impone nei Novanta, che lo induce a mantenere una posizione di distaccata ironia.

Tra i moti oscillatori di queste proposte si legge ancora quell'assunto che vede la galleria come spazio critico da reinventare, da scrivere e soprattutto da interpretare come su un palcoscenico. O meglio da dirigere come un regista navigato che ben conosce tempi, modi, ritmi della sceneggiatura espositiva.

1.2.3 La galleria Gian Enzo Sperone e il doppio miracolo internazionale

1.2.3.1 *Il potente promotore di Transavanguardia e Gruppo di San Lorenzo*

Pochi galleristi, soprattutto tra quelli italiani, possono vantare il percorso del torinese Gian Enzo Sperone attraverso l'arte contemporanea. Protagonista assoluto del sistema internazionale per tre decenni, Sperone rappresenta la figura del grande gallerista per antonomasia, in cui confluiscono i ruoli del mercante esperto e dell'innovatore lungimirante. Forte di solidi mezzi finanziari e organizzativi e inserito ai vertici del sistema, Sperone nel corso degli anni Settanta e Ottanta ha il merito di costruire per la propria galleria un'immagine culturale di prestigio e di riconoscibilità mondiale. Per gli artisti l'appartenenza alla sua galleria è - specialmente fino alla metà degli anni Ottanta - garanzia di un consolidamento immediato del valore dell'opera e dell'avvio di un processo di storicizzazione, reso possibile dalla fitta rete di relazioni con collezionisti e istituzioni museali.

Dopo aver guidato il successo planetario dell'Arte povera a Torino, la sua presenza a Roma dai primi anni Settanta rappresenta per la città l'attestazione del funzionamento e della capacità di attrazione di un sistema in cui il rischio di provincialismo è sempre alle porte. Tuttavia, nell'analizzare la vicenda storica della galleria, occorre mettere in luce che se negli anni Sessanta e Settanta e nei primissimi Ottanta Sperone appare come «l'esempio e il prototipo dell'europeo capace, diversamente dalla maggior parte di quegli ultra-sciovinisti dei newyorkesi dell'epoca, di tener d'occhio entrambe le coste dell'Atlantico»[286], nel corso degli anni Ottanta e ancor più nei Novanta, che qui più interessano, quella lungimiranza nell'individuazione - o strategica costruzione - di episodi e fenomeni "vincenti" sia sul piano della storia dell'arte che del mercato, ha alcuni momenti di inflessione. L'eclettismo delle scelte espositive di questi anni, infatti, si sostituisce alla coerenza della linea culturale che aveva caratterizzato le mostre di Sperone nei decenni precedenti: la programmazione culturale di questa fase mette in

[286] Dal testo introduttivo di Robert Rosemblum in AA.VV., *Gian Enzo Sperone*. *Torino Roma New York, 35 anni di mostre tra Europa e America*, hopefulmontster, Torino 2000.

luce l'apertura a episodi artistici e figure che non avranno quel riconoscimento internazionale di cui la galleria si è fatta garante per oltre due decenni[287].

Formatosi nell'ambito della galleria Galatea di Torino negli anni Sessanta e divenuto poi direttore de Il punto nella stessa città - dove cura la prima personale europea dedicata a Roy Lichtenstein[288] - Gian Enzo Sperone apre 1964 a Torino la galleria che prende il suo nome[289]. Tanto le eccellenze della scena americana, tanto di quella europea e italiana passano attraverso lo spazio di via Cesare Battisti, prima, e di Corso San Maurizio, poi. Nel corso degli anni Sessanta e Settanta, infatti, le mostre di Robert Rauschenberg, James Dine, Andy Warhol, Dan Flavin Donald Judd, Robert Morris, Carle Andre, Sol LeWitt, Bruce Nauman[290], consentono l'aggiornamento del pubblico italiano sulle esperienze americane che stanno riscrivendo la storia dell'arte contemporanea. Contestualmente la visione lungimirante di Sperone non manca di monitorare anche il panorama della produzione europea e del resto del mondo, con mostre di Richard Long, Gilbert & George, Jan Dibbets, On Kawara, ecc. Allo stesso tempo Sperone promuove i fenomeni italiani che trovano, in parte grazie al suo sostegno, una celebrazione internazionale sul piano del riconoscimento critico e del mercato. In particolare con le esposizioni di Alighiero Boetti, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Giovanni Anselmo, Mario Ceroli, Jannis Kounellis, la galleria Gian Enzo Sperone di Torino si impone come una delle principali promotrici dell'Arte povera.

Forte dell'esperienza piemontese, e con l'obiettivo di espandere il mercato e monitorare anche la vivace situazione della capitale, Sperone decide di aprire una galleria a Roma. La sede di piazza Santi Apostoli viene inaugurata nel 1972 in collaborazione con Conrad Fischer, artista e poi gallerista che, come spiega Maria Teresa Roberto, aveva

---

[287] Proprio in virtù della più solida "visione" che connota il periodo dei primi anni Ottanta - quando si pone come il principale promotore della Transavanguardia e del Gruppo di San Lorenzo - si è ritenuto di inserirne la trattazione all'interno del capitolo dedicato agli spazi "storici", nonostante la sua galleria sia attiva a Roma fino ai primi anni Duemila.

[288] *Roy Lichtenstein*, galleria Il punto, Torino, 1964.

[289] Sedi della galleria a Roma: Piazza Santi Apostoli 49 (1972-74), Via delle Quattro Fontane 21, Via della Pallacorda 15 (1984-2004), Via dell'Orso 27 (1999-2004). Fonti: tra gli spazi romani la galleria Gian Enzo Sperone è certamente tra quelle che hanno ricevuto un maggior riconoscimento critico. Una monografia in due volume le è stata dedicata nel 2000, *Gian Enzo Sperone*. *Torino Roma New York, 35 anni di mostre tra Europa e America* (*Gian Enzo Sperone*…, op. cit.). Qui viene ricostruita l'esperienza espositiva della galleria tra il 1964 e il 1999 nelle sedi di Torino, Roma, New York.

«compiuto scelte espositive parallele e, per quanto riguarda gli americani, coincidenti»[291] a quelle di Sperone.

Il progetto di espansione della galleria si amplifica ulteriormente: sempre nel 1972, infatti, Sperone avvia la sua attività anche a New York. Grazie ai contatti con Ileana Sonnabend e Leo Castelli, la galleria - ospitata inizialmente negli spazi di un loft si SoHo[292] - riesce nell'intento di promuovere negli Stati Uniti gli artisti con cui contemporaneamente il gallerista sta lavorando in Italia. Il dialogo Torino - Roma - New York venutosi così a creare rappresenta una delle triangolazioni più proficue tra quelle attive nel circuito dell'arte in questi anni.

L'attività di Sperone a Roma lungo il corso degli anni Settanta si affianca a quella di realtà come La Tartaruga, La Salita, l'Attico che concentrano la propria attività sulle diverse declinazioni dell'arte processuale e concettuale. Inserita in una delle fasi di congiuntura più felice per l'arte contemporanea della capitale - il cui palcoscenico in questi anni è animato da mostre storiche come *Vitalità del negativo*[293] e *Contemporanea*[294] - la galleria Gian Enzo Sperone prosegue la sua attività di promozione dalle ricerche internazionali più attuali: da Gilbert & George, con i quali si inaugura lo spazio di piazza Ss. Apostoli, a Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Carle Andre, Richard Long, Hamish Fulton, Robert Ryman, ma anche naturalmente gli artisti italiani, specialmente quelli di area poverista, come Luciano Fabro, Michelangelo Pistoletto, Salvo, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Mario Merz.

Lo spostamento nel 1974 nella nuova sede, il seicentesco palazzo Del Drago di via Quattro Fontane, segna a un tempo la fine del sodalizio romano con Conrad Fischer e il delinearsi di una diversa vocazione espositiva, che vira verso il ritorno alle pratiche tradizionali e il superamento del concettuale.

---

[291] *Gian Enzo Sperone*…, op. cit., pag. 48.

[292] Nel 1975 la galleria Gian Enzo Sperone si associa a Conrad Fischer e Angela Westwater per la sede di New York. Nei primi anni Ottanta Fischer, non condividendo la politica culturale del ritorno alla pittura, conclude la sua collaborazione.

[293] *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, mostra a cura di A. Bonito Oliva, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1970.

[294] *Contemporanea*, mostra a cura di A. Bonito Oliva, Parcheggio di Villa Borghese, Roma, novembre 1973 - febbraio 1974.

L'interesse di Sperone per la pittura ipermanierista di Carlo Maria Mariani[295], presentato in una prima occasione nel 1977, è probabilmente il segno più evidente di una «scelta di campo (non esclusiva ma decisamente dominante) in favore di artisti che praticano la pittura e la scultura»[296] che informerà tutto il decennio successivo. Esposto a stretto giro di posta a Torino, Roma e New York, l'artista romano presenta da Sperone i suoi lavori più significativi, inclusa la gigantesca tela, oggi conservata nella Galleria nazionale d'arte moderna di Roma, *La costellazione del Leone (La Scuola romana)* del 1980-81, che celebra la scena attuale dell'arte: artisti, galleristi, figure chiave del sistema, tra cui lo stesso Sperone, sono ritratti in aristocratica conversazione tra rovine romane e produzioni moderne[297].

Dopo la chiusura nel 1981 dello spazio torinese, la galleria prosegue nel corso degli anni Ottanta sui due binari paralleli di New York e Roma[298]. Pronto già dalla fine degli anni Settanta a prendere atto della svolta che vede un superamento del concettuale e del ritorno alle pratiche tradizionali, nella prima metà degli anni Ottanta sperone ribadisce la sua abilità nel cogliere le trasformazioni nell'ambito della produzione artistica e la capacità di sostenerle e valorizzarle dal punto di vista della strategia del mercato: insieme al collega gallerista Emilio Mazzoli e Achille Bonito Oliva, è infatti il principale artefice dell'affermazione su scala mondiale della Transavanguardia.

Francesco Clemente[299] è presente a Roma già nel 1975, con una prima mostra che lo vede impegnato sul piano concettuale, anche se con significative aperture nei confronti delle teorie teosofiche[300]. Sono questi gli anni in cui l'artista napoletano è vicino ad

---

[295] *Carlo Maria Mariani*, galleria Gian Enzo Sperone, Milano gennaio 1977; galleria Gian Enzo Sperone, Roma, maggio 1977, giugno 1981, marzo 1987; galleria Gian Enzo Sperone, Torino 1980; New York, ottobre 1981, gennaio 1984, aprile 1987.

[296] F. Poli, *Roma New York 1986-1999*, in *Gian Enzo Sperone…,* op. cit., pag. 62.

[297] Un "Parnaso" che interpreta in chiave sottilmente polemica il sistema dell'arte dominato da Achille Bonito Oliva: sullo sfondo infatti il Castello di Genazzano che aveva ospitato nel 1979 una delle mostra di lancio per la Transavanguardia, *Le stanze*, a cui Mariani non era stato invitato a partecipare.

[298] In merito all'attività di questi anni si cfr. in particolare Poli, *Roma New York 1986-1999*, in *Gian Enzo Sperone…,* op. cit., pagg. 60-67.

[299] *Francesco Clemente*, galleria Gian Enzo Sperone, Roma, giugno 1975, dicembre 1976, dicembre 1980; galleria Gian Enzo Sperone, Torino, febbraio 1976, dicembre 1979; New York, aprile 1980, maggio 1981, aprile 1983, marzo 1985, novembre 1986, ottobre 1990.

[300] La mostra presenta alcune fotografie che hanno per soggetto foglie di thè e semi, accompagnate da una dedica all'autore indiano R. P. Kaushik. Come segnalato da M.T. Roberto, questo interesse prelude ai numerosi viaggi in oriente effettuati da Clemente negli anni Ottanta. cfr. Roberto, *Torino Roma New York 1972-1986,* in *Gian Enzo Sperone…,* op. cit., pag. 55.

Alighiero Boetti, trasferitosi a Roma "porta d'oriente"[301] fin dal 1972. Le mostre dedicate a Clemente nel secondo lustro degli anni Settanta, colgono quell'evoluzione che - attraverso la scelta espressiva di adottare pittura, pastelli, gouache, china - posiziona l'artista in una direzione che anticipa le scelte del periodo della Transavanguardia.

Sandro Chia[302] propone nella sua prima personale alla galleria Gian Enzo Sperone nel 1977 un solo piccolo dipinto, raffigurante l'incontro di box tra un pugile e un canguro, insieme a un testo che presenta un dialogo paradossale a tre voci tra l'artista, Sperone e Bonito Oliva. Al contrario nella seconda personale, nel 1979, l'artista investe lo spazio con molte opere realizzate con tecniche diverse, dalla pittura all'incisione, accostate ad oggetti comuni.

Enzo Cucchi[303], il cui lavoro è presentato a New York in più occasioni tra il 1981 e il 1984, ha una personale nella nuova sede della galleria Gian Enzo Sperone, a via della Pallacorda. Qui nel 1986 espone alcun dei suoi lavori più celebri, tra cui l'opera dedicata a Roma: lontana da una rappresentazione realistica, la città è evocata come entità dall'aspetto mutevole, luogo della memoria la cui evoluzione, come suggerito dalle ruote su cui è poggiata la gigantesca opera, non è mai pacifica.

Il sodalizio con Mimmo Paladino[304], al quale tra Roma e New York sarà dedicata quasi una mostra l'anno, inizia più tardi, nel 1983. Nelle diverse occasioni espositive è sempre dinamico il dialogo tra la ricerca pittorica e gli elementi scultorei e installativi, in cui si percepisce l'influenza dei viaggi effettuati dall'autore in sud America all'inizio degli anni Ottanta.

Nell'ambito delle esperienze neo-espressioniste, oltre agli artisti della Transavanguardia, Sperone promuove anche la pittrice americana Susan Rothenberg[305]

---

[301] Su questo aspetto si confronti *Alighiero Boetti e Roma*, mostra a cura di L. Lonardelli, MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma, gennaio - settembre 2013.

[302] *Sandro Chia*, galleria Gian Enzo Sperone, Roma, 1977, dicembre 1979, novembre 1987; galleria Gian Enzo Sperone, New York, gennaio 1980, aprile 1981, ottobre 1982, maggio 1987, marzo 1988, ottobre 1989.

[303] *Enzo Cucchi*, galleria Gian Enzo Sperone, New York, febbraio 1981, marzo 1983, novembre 1984; galleria Gian Enzo Sperone, Roma, ottobre 1986.

[304] *Mimmo Paladino*, galleria Gian Enzo Sperone, Roma, 1983, gennaio 1986, marzo 1988, giugno 1992; galleria Gian Enzo Sperone, New York, ottobre 1983, aprile 1985, ottobre 1986, maggio 1989, maggio 1991, maggio 1996.

[305] *Susan Rothenberg*, New York, ottobre 1987, aprile 1990, maggio 1992, ottobre 1994, ottobre 1997; Roma, giugno 1988.

e Julian Schnabel[306], ampiamente celebrato in quegli anni dal palcoscenico internazionale.

Forte del successo del movimento teorizzato da Bonito Oliva, che viene intanto ufficializzato a livello internazionale con la sezione *Aperto*[307] della *Biennale del 1980*, Sperone si concentra nei primissimi anni Ottanta soprattutto nella promozione di Clemente, Chia, Cucchi, e Paladino nella sede newyorchese. La presenza degli artisti sul palcoscenico americano, contribuisce in modo decisivo alla consacrazione del gruppo, stimolandone l'ascesa in termini mercato e di riconoscimento critico - anche in ambito museale - con una repentinità che nessun movimento precedente aveva sperimentato. Un obiettivo raggiunto cavalcando la scia dell'euforia speculativa di quel momento, che ha una forza tale da determinare una significativa accelerazione dei processi di storicizzazione.

Il secondo episodio di successo cooptato dal lungimirante gallerista torinese in questo arco di anni, è quello del cosiddetto Gruppo di San Lorenzo.

Così come accaduto con la Transavanguardia, anche in questa occasione l'azione strategica di promozione sul mercato attuata da Sperone va di pari passo con quella operata sul piano critico da Achille Bonito Oliva. In questo caso, tuttavia, Sperone intercetta gli autori intorno al 1984, quando essi sono stati già stati riconosciuti e individuati da altre gallerie romane. In particolare gli artisti con cui avvierà il suo sodalizio sono Bruno Ceccobelli, Gianni Dessì, Giuseppe Gallo e Domenico Bianchi, promossi da Ugo Ferranti già a partire dalla fine degli anni Settanta[308], e in qualche caso da Salvatore Ala a New York. Intanto Piero Pizzi Cannella, Marco Tirelli, Nunzio - che a metà degli anni Ottanta saranno esposti anche da Annina Nosei a New York - sono gli artisti con i quali Fabio Sargentini riapre l'Attico a Roma nel 1983. Il conflitto tra le due

---

[306] *Julian Schnabel*, galleria Gian Enzo Sperone, Roma, ottobre 1985, maggio 1988, marzo 1991; galleria Gian Enzo Sperone, New York, febbraio 1996.

[307] Si cfr. il primo paragrafo di questo capitolo.

[308] Nel racconto si Fabio Sargentini così si articola questa vicenda: «Io non ho mai sottratto artisti ad un altro gallerista, rispettavo Ferranti e il suo lavoro con i giovani […] Il mio rivale storico dell'Arte povera, Gian Enzo Sperone, che si era trasferito da Torino a Roma, sollecitato dalla mia mossa di aprire un nuovo ciclo, volle costruirsi anche lui un gruppo di artisti giovani romani e sottrasse Cecco [Ceccobelli] e gli altri a Ferranti con la prospettiva allettante di esporli a New York. Gian Enzo è un pragmatico, il gruppo formato da Ferranti era un'occasione ghiotta, bell'e pronto per opporlo al mio che nasceva» cfr. F. Sargentini, *Un oh! Di meraviglia*, in *Bruno Ceccobelli. Atti unici*, catalogo della mostra, galleria l'Attico, Roma, maggio - giugno 2009.

grandi gallerie - Sperone e Sargentini, appunto - rianima per un'ultima volta il contesto romano, dopo quanto era accaduto un decennio prima con l'Arte povera.

Benché i rapporti con Ceccobelli[309] vengano interrotti già nel 1986, la sua prima personale da Sperone nel 1984 presenta opere rappresentative della produzione di quegli anni, come *Un nuovo sottoquadro*, il cui titolo, come ricorda Daniela Lancioni, custodisce la data della mostra[310]. Oggetti recuperati, manipolati, dipinti, trasformati in opere sono protagonisti anche della seconda personale, *Colmo Calmo*[311], del 1986.

Le numerose mostre realizzate in tutto il corso degli anni Ottanta alla galleria Gian Enzo Sperone evidenziano le tappe della lenta evoluzione del lavoro di Gianni Dessì[312]: dal lessico concettuale che informa alcuni lavori, come *Pictor Pinxit* esposto nel 1984, all'emergere di quel colore dell'instabilità, il giallo, che diverrà nota connotante delle sue immagini sempre tenacemente stratificate.

Anche Giuseppe Gallo[313] espone con frequenza nella seconda metà degli anni Ottanta a Roma. Nella personale del 1988, in particolare, il grande dipinto intitolato *Tu*, composto da diversi materiali sovrapposti a creare una superficie solo apparentemente monocroma, è circondato da una pletora di disegni.

Sperone seguirà con dedizione anche il lavoro di Domenico Bianchi[314], defilatosi presto dall'etichetta di gruppo. Le sue manipolazioni di cera su carta o su tela sono protagoniste di diverse mostre nella sede romana della galleria, con calibrate installazioni che mettono in rilievo l'accortezza e la perizia sottesi ai lunghi tempi d'esecuzione dei lavori dell'artista.

---

[309] *Bruno Ceccobelli*. *Breccia misericordiosa*, galleria Gian Enzo Sperone, Roma, dicembre 1984.

[310] Un=1 nuovo=9 sotto= 8 quadro=4. Cfr. D. Lancioni, *Gli artisti di San Lorenzo: Ceccobelli, Dessì, Gallo, Nunzio, Pizzi Cannella e Tirelli*, in *Italia contemporanea*…, op. cit. , pag. 33.

[311] *Bruno Ceccobelli. Colmo Calmo,* galleria Gian Enzo Sperone, marzo 1986, galleria Gian Enzo Sperone, New York, settembre 1985.

[312] *Gianni Dessì*, galleria Gian Enzo Sperone, Roma, febbraio 1985, dicembre 1986, giugno 1989; galleria Gian Enzo Sperone, New York, ottobre 1985, novembre 1987, gennaio 1991.

[313] *Giuseppe Gallo*, galleria Gian Enzo Sperone, Roma, novembre 1985, aprile 1988, novembre 1990, marzo 1996; galleria Gian Enzo Sperone, New York marzo 1986, febbraio 1987, novembre 1989, febbraio 1992.

[314] *Domenico Bianchi*, galleria Gian Enzo Sperone, Roma, novembre 1985, maggio 1987, aprile 1992; galleria Gian Enzo Sperone, New York, febbraio 1986, gennaio 1987, aprile 1989, aprile 1991.

1.2.3.2 *I pieni anni Ottanta*

Se nel passaggio tra anni Settanta e Ottanta Sperone, custode e promotore per eccellenza delle ricerche concettuali e poveriste, sa aggiornare e cogliere con tempestività il cambiamento di idioma in atto, questo non accade nella seconda metà degli anni Ottanta e nei Novanta quando la galleria Gian Enzo Sperone sembra non riuscire a farsi portatrice con la consueta rapidità delle istanze di rinnovamento che stanno investendo tutto il mondo dell'arte. Contemporaneamente e complementarmente a questo, si può affermare che la galleria non sia più in grado di orientare strategicamente il mercato come era avvenuto fino a pochi anni prima, soprattutto con la Transavanguardia. Nonostante le numerose mostre significative realizzate, la selezione espositiva di questi anni nel suo complesso mette in luce il fatto che, se nei due decenni precedenti il vivace scambio tra Stati Uniti ed Europa era fonte di proficuo aggiornamento, ora i risultati di questa interazione sono differenti: se il rapporto di reciprocità con la sede statunitense è certamente vantaggiosa per gli artisti italiani, viceversa la sede romana perde il suo ruolo di "guida" per quanto riguarda le ricerche internazionali.

Gli artisti presentati a via della Pallacorda tra la seconda metà degli anni Ottanta e i Novanta sono principalmente autori americani della scena neo geo, astrattisti o paesaggisti, come Peter Halley[315], Jonathan Lasker[316], Donna Moylan[317], Alexis Rockman[318] , Donald Sultan[319] o ancora il texano Ray Smith[320], presente quasi ogni anno tra Roma e New York, ma anche gli europei Peter Schuyff [321], Peter Shelton[322] o José Maria Sicilia[323].

---

[315] *Peter Halley*, galleria Gian Enzo Sperone, Roma, gennaio 1997.
[316] *Jonathan Lasker*, galleria Gian Enzo Sperone, Roma, novembre 1988, gennaio 1991; galleria Gian Enzo Sperone, New York, settembre 1991, settembre 1993, marzo 1996, ottobre 1999.
[317] *Donna Moylan*, galleria Gian Enzo Sperone, Roma, dicembre 1988, febbraio 1991.
[318] *Alexis Rockman*, galleria Gian Enzo Sperone, New York, ottobre 1992; galleria Gian Enzo Sperone, Roma, settembre 1994.
[319] *Donald Sultan*, galleria Gian Enzo Sperone, Roma, dicembre 1985, novembre 1987.
[320] Ray Smith, galleria Gian Enzo Sperone, Roma, ottobre 1988, giugno 1990, giugno 1994; galleria Gian Enzo Sperone, New York, ottobre 1988, marzo 1990, aprile 1991, aprile 1992, febbraio 1995.
[321] *Peter Schuyff*, galleria Gian Enzo Sperone, Roma, ottobre 1991, galleria Gian Enzo Sperone, New York, febbraio 1992.
[322] *Peter Shelton*, galleria Gian Enzo Sperone, Roma, marzo 1992.
[323] *José Maria Sicilia*, galleria Gian Enzo Sperone, Roma, dicembre 1989.

Volendo individuare delle linee di continuità nelle scelte espositive di Sperone in questo arco di anni, si può cogliere un particolare interesse per figure - non di rado isolate rispetto al sistema dell'arte - che conducono ricerche individuali con attitudini citazioniste, propensioni fantastiche e formulazioni simboliche, che possono essere annoverate nell'ambito di un immaginario di matrice postmoderna.

Si pensi alle proposte eccentriche e *kitsch* di Athos Ongaro[324], con le sue figure ibride e pop, o alla seduzione esercitata dalla lettura colta e neo-rinascimentale di Lorenzo Bonechi[325], cui fa eco il fascino esercitato su Sperone dal lavori di Carlo Maria Mariani. A questi si affiancano l'interesse per l'eccentrico pittore belga Panamarenko[326], i quadri decorativi di Maurizio Canavacciuolo[327] e le ceramiche fantasiose si Bertozzi & Casoni[328].

All'interno di questo panorama di scelte eclettiche assume un ruolo di rilievo l'interesse per figure come Aldo Mondino[329] - compagno di strada degli esordi di Gian Enzo Sperone - che presenta a Roma una mostra sulle sue pitture orientaliste, e Luigi Ontani[330], che espone le sue sculture metamorfiche e ridondanti, la cui iconografia attinge a un repertorio immaginifico e mitologico inesauribile.

Parallelamente a questo filone, la galleria dimostra di accogliere l'attitudine "globalizzante" che investe il mondo dell'arte contemporanea proprio nel corso degli anni Novanta. Questa disposizione orienta la scelta di mostre come quella dell'artista argentino Guillermo Kuitca[331], che espone con continuità le sue mappe topografiche e piante di edifici dal carattere enigmatico, o quelle dedicate al brasiliano St. Clair Cemin[332], o ancora il neo-espressionista messicano Julio Galan[333]. Agli esponenti di

---

[324] *Athos Ongaro*, galleria Gian Enzo Sperone, New York, febbraio 1989; galleria Gian Enzo Sperone, Roma, maggio 1993.
[325] *Lorenzo Bonechi*, galleria Gian Enzo Sperone, New York, novembre 1993.
[326] Panamarenko, galleria Gian Enzo Sperone, Roma, aprile 1987.
[327] *Maurizio Canavacciuolo*, galleria Gian Enzo Sperone, Roma, ottobre 1993, ottobre 1997; galleria Gian Enzo Sperone, New York, gennaio 1996.
[328] *Bertozzi & Casoni*, galleria Gian Enzo Sperone, Roma, dicembre 1999.
[329] *Aldo Mondino*, galleria Gian Enzo Sperone, New York, maggio 1990; galleria Gian Enzo Sperone, Roma, ottobre 1990, ottobre 1999.
[330] *Luigi Ontani*, galleria Gian Enzo Sperone, Milano novembre 1976; galleria Gian Enzo Sperone, Roma, febbraio 1993, gennaio 1998; galleria Gian Enzo Sperone, New York, settembre 1994, marzo 1997.
[331] *Guillermo Kuitca*, galleria Gian Enzo Sperone, Roma, dicembre 1990, febbraio 1996; galleria Gian Enzo Sperone, New York, gennaio 1993, aprile 1994, ottobre 1995, maggio 1995, aprile 1999.
[332] *Saint Clair Cemin*, galleria Gian Enzo Sperone, Roma, febbraio 1989; New York, settembre 1990.
[333] *Julio Galan*, galleria Gian Enzo Sperone, Roma, aprile, 1990; dicembre 1998.

rilievo delle generazioni precedenti, ancora occasionalmente presenti nelle due sedi come Douglas Huebler[334], Cy Twombly[335], On Kawara[336], cui Sperone dedica nel 1987 una importante mostra a Roma, e Andy Warhol[337] con ben due esposizioni nel corso degli anni Ottanta, Sperone affianca l'interesse per la scena italiana emergente.

È importante segnalare, nei confronti dell'ambito italiano emergente, l'interesse (benchè un po' tardivo) per alcuni nomi rappresentativi della nuova operatività che muove in direzione di una stratificazione semantica legata ai media e a una rinnovata pluralità linguistica. L'universo pittorico in bianco e nero di Kirchhoff[338] palesa la compenetrazione con le immagini e i procedimenti mediali. La mostra del 1994 ospita diverse installazioni, arricchite da interventi sonori. Kaufmann[339] presenta nel 1993 una serie di sculture di uomini e donne a grandezza naturale di colori monocromi. Disposte su superfici che rimandano ai piani asettici dell'obitorio, le figure hanno il torace aperto ricordando delle valigie. La personale di Mario Dellavedova del 1992, *Gli avi ci guardano e sorridono*[340], rimanda già nel titolo l'ambigua ironia che informa la mostra. L'opera principale consiste in una grande scritta di fronte all'ingresso: "siate buoni", un ammonimento, apparentemente rassicurante, realizzato tuttavia con elementi modulari composti da copie de *Il Principe* di Niccolò Machiavelli, emblema di un ragionamento cinico e spietato sul potere.

Nonostante Sperone sia tra o primi nel 1996 ad ospitare una mostra in Italia del Young Britsh Artist Marc Quinn[341], la galleria romana nei pieni anni Novanta perde quella capacità di attirare pubblico e di costituire un punto di riferimento per la ricerca più

---

[334] Dopo le numerose mostre degli anni Settanta, l'artista è nuovamente presentato da Sperone in due occasioni negli anni Novanta: *Douglas Huebler,* galleria Gian Enzo Sperone, New York, marzo 1991 e galleria Gian Enzo Sperone, Roma, maggio 1991.

[335] *Cy Twombly*, dopo le numerose mostre degli anni Settanta, è presente ancora a New York nel marzo 1982 e nel febbraio 1989, e a Roma nell'ottobre 1984.

[336] La sua presenza, a differenza di altri artisti della sua generazione, è piuttosto costante nella programmazione della galleria, come dimostrano le date delle sue mostre: *On Kawara*, galleria Gian Enzo Sperone, Torino, marzo 1972; galleria Gian Enzo Sperone, New York, marzo 1976, marzo 1982, settembre 1986, gennaio 1988, marzo 1990, marzo 1993; galleria Gian Enzo Sperone, Roma, gennaio 1987.

[337] Presente nella galleria di Sperone fin dagli anni Sessanta a Torino (febbraio 1965, marzo 1966, poi a Milano, giugno 1966), il suo lavoro è esposto a Roma nel maggio 1985 e nel gennaio 1989.

[338] *Thorsten Kirchhoff*, galleria Gian Enzo Sperone, Roma, marzo 1994.

[339] *Massimo Kaufmann*, galleria Gian Enzo Sperone, Roma, aprile 1992, marzo 1993; New York, gennaio 1994.

[340] *Mario Dellavedova, Gli avi ci guardano e sorridono*, galleria Gian Enzo Sperone, Roma, gennaio 1992.

[341] *Marc Quinn*, galleria Gian Enzo Sperone, Roma, maggio 1995.

avanzata. È lo stesso Sperone a sottolineare in un'intervista al Giornale dell'Arte l'indifferenza con la quale viene accolta la chiusura della galleria a Roma nel 2004[342], in controtendenza rispetto a quanto sta avvenendo invece al sistema romano che vive un momento di rilancio.

[342] Cfr. intervista a Gian Enzo Sperone di Guglielmo Gigliotti, in "il Giornale dell'Arte", n. 325, novembre 2012. L'attività di Gian Enzo Sperone non si conclude con la chiusura dello spazio romano. La Sperone Westwater di New York, ancora operativa, inaugura nel 2010 una nuova sede nella Bowery, con un progetto architettonico di Norman Foster che ottiene nel 2011 il premio come miglior edificio della città. Ancor più recentemente, nel 2012, la galleria apre un nuovo spazio espositivo a Lugano. Nel 2008, inoltre, Sperone converte la "Chasa dal Guvernatur" di Sent, in Engadina (Svizzera), in uno spazio espositivo per l'arte contemporanea.

1.2.4 L'ipotesi territoriale del Tridente

Nell'ambito della riflessione sugli spazi espositivi "storici", non ci si può esimere dal riferirsi anche a una porzione di territorio, quella del Tridente[343], animata da una cospicua concentrazione di gallerie d'arte che, nel corso degli anni Sessanta e Settanta, hanno dato i natali alle principali esperienze artistiche romane: è qui che la storia della Scuola di piazza de Popolo viene scritta, in un'epoca in cui gallerie come l'Obelisco e La Tartaruga avevano la capacità di disegnare la cornice entro cui prendeva forma la circolazione di nuove idee e proposte. Benchè strettamente legate alla produzione artistica della stagione precedente e destinate nel corso del decennio a perdere la propria centralità geografica, queste realtà costituiscono ancora nel corso dei primi anni Ottanta un tessuto vivo, attraverso la cui storia espositiva è possibile leggere persistenze, resistenze e metamorfosi di un modello di galleria rappresentativo del sistema romano. L'area del Tridente riveste infatti una importante funzione da questo punto di vista: le gallerie piccole e medie qui ospitate, benché singolarmente abbiano poco peso, nel loro complesso coprono una fascia di mercato mediano piuttosto ampia, capillare e radicata nel territorio. Si occupano principalmente di autori della generazione attiva nel dopoguerra, "maestri" storici molto noti in ambito locale o protagonisti di movimenti storicizzati che hanno un mercato circoscritto ma solido, ma sono anche in grado di nutrire il sostrato di artisti romani che costituiscono un *l'humus* sul quale il sistema degli anni Ottanta in fondo si regge. Claudio Verna, Salvo, Omar Galliani, Lucia Romualdi, Felice Levini, Luigi Ontani, Nicola Maria Martino, Giorgio Pagano, sono solo alcuni degli artisti operanti a Roma che nell'unità territoriale del Tridente trovano possibilità di esporre e dunque di approfondire il proprio percorso di ricerca.

L'elenco di spazi che vanno a costituire questo particolare tessuto connettivo (nel quale si inseriscono anche propaggini del nucleo storico delle gallerie di via Margutta) è lungo. Di essa si può appena qui accennare qualche tratto al fine cogliere la varietà e complessità della situazione espositiva romana del periodo: da Il Segno, diretta da Angelica Savinio, all'Isola, attiva dal 1979; dalla Galleria Giulia, diretta da Walter Cantatore, all' Arco di Rab, ideata da un gruppo di artisti, collezionisti e studiosi nel

[343] L'area di riferimento è quella compresa nell'asse tripartito che si dipana da piazza del Popolo e che comprende via di Ripetta, via del Corso e via del Babuino.

1986, e ancora Il Gabbiano, gestita da Sandro Mano e Laura Muzza, l'Arco d'Alibert, la cui direttrice nel corso degli anni Ottanta è Daniela Ferraria, fino al progetto di Artivisive di Sylvia Franchi. Tra le figure rilevanti anche sul piano del mercato va citato Paolo Sprovieri, apostrofato come il "barone"[344] dell'arte romana. Altro personaggio chiave - al contempo scrittore, gallerista, poeta - protagonista della scena romana fin dagli anni Cinquanta è Mario Diacono, attivo con la sua galleria fino al 1985. La sua attività degli ultimi anni alterna l'organizzazione di alcune mostre collettive[345] e di personali con figure di rilievo dell'area neo-espressionista, come Enzo Cucchi[346], e Julian Schnabel[347] che espone nel 1983 *Man Of Sorrow*, ma accoglie anche Bruno Ceccobelli[348]. Il senso di perdita e di radicale cambiamento rispetto a una stagione d'avanguardia percepita ormai come conclusa e irripetibile, si legge nelle sue stesse parole, quando accenna ai motivi dello spostamento della sua galleria da Roma a New York: «Le ragioni fondamentali stanno un po' in quella specie di vuoto […] che sento tra il lavoro della generazione "iconografica" e quello successivo»[349]. A questi nomi va aggiunto anche quello di Pio Monti, figura ancora molto attiva nel sistema e in particolare nella promozione degli artisti operativi nella scena romana.

Nel sovrapporsi e intrecciarsi di vicende personali e professionali che connotano la particolare "famiglia" delle gallerie del Tridente, un ruolo di riguardo è ricoperto da Mara Coccia. Storica fondatrice dello Studio d'Arte Arco d'Alibert - aperto nel 1963 e vivace protagonista della scena romana di quel decennio, ospitando gli artisti di Forma 1 e poi quella della Scuola di piazza del Popolo come Franco Angeli e Mario Schifano - la gallerista converte la sua attività fondando nel 1981, a via dei Condotti, l' Associazione culturale Mara Coccia. La sede verrà spostata ancora negli anni Novanta per poi situarsi a via del Vantaggio. Mara Coccia rimane per tutto il decennio Ottanta e oltre un'attenta sostenitrice di autori romani come Claudio Verna, Giuseppe Uncini, Piero Dorazio, Mauro Folci.

---

[344] Questa la definizione riportata nella rubrica "Lettere al direttore", in "Flash Art", n. 140, estate 1987, pag. 37.
[345] *Immagin'azioni,* galleria Mario Diacono, Roma, 1983; *L'immagine isterica*, galleria Mario Diacono, Roma, 1984.
[346] *Enzo Cucchi*, galleria Mario Diacono, Roma, 1984.
[347] *Julian Schnabel*, galleria Mario Diacono, Roma, 1983.
[348] *Bruno Ceccobelli*, galleria Mario Diacono, Roma, marzo, 1984.
[349] Mario Diacono intervistato da E. Grazioli, in "Flash Art", n. 127, giugno 1985, pag. 79.

Altra istituzione "storica" di questo angolo di città è la galleria dell'Oca. Situato nella via omonima, lo spazio ospita in un primo momento una libreria che in breve tempo la fondatrice, Luisa Laureati, trasforma. La seduzione per la scrittura, l'illustrazione e i fumetti, tuttavia, continua a trovare spazio qui anche negli anni a seguire. Al suo interno passano negli anni Sessanta i principali esponenti della Scuola di piazza del Popolo. Anche la Galleria dell'Oca, oltre ai grandi maestri del Novecento, come De Pisis e Mafai, e alla scena degli anni Sessanta, ospita mostre di romani attivi negli anni Ottanta come Giuseppe Salvatori - nel 1986 la sua mostra intitolata *Santa Cecilia*[350] dimostra la continuità del suo lavoro sul tema iconografico della natura morta - o Luigi Ontani[351], che nel 1986 presenta *Icoloca e Mitoloca* . In *La camera dei celibi* l'artista rimanda allo scorcio proposto da Mantegna nella Camera degli sposi: al centro una scala conduce a una nuvola centrale, mentre tutt'intorno si stagliano figure che richiamano il mondo dell'arte e la sua storia. Chimere, centauri e sfingi animano il suo mondo.

All'interno di un panorama tendenzialmente omogeneo dal punto di vista delle scelte espositive, va segnalata la propensione di alcune gallerie ad assumere una posizione di ponte con altre discipline limitrofe, come la letteratura o l'architettura.

La galleria Apollodoro avvia la sua attività a piazza Mignanelli nei primi anni Ottanta. Avamposto della propaganda e delle ricerca artistica in chiave postmoderna, questa galleria ha un ruolo a sé nel panorama romano anche per la sua attenzione trasversale al design e all'architettura che la accomuna alla galleria AAM[352]. Apollodoro è infatti diretta da Giovanna Massobrio, moglie dell'architetto romano Paolo Portoghesi che collabora alla progettazione espositiva di piazza Mignanelli. In questo ambito va segnalata la mostra organizzata nel 1987 intitolata *Lo studiolo di Francesco I Dei Medici e il suo Doppio*[353], la cui regia è affidata proprio a Paolo Portoghesi. Si tratta di una proposta di chiave citazionista che mette insieme Roberto Barni, Omar Galliani, Carlo Maria Mariani e altri autori invitati a cimentarsi in un articolato ciclo pittorico

---

[350] *Giuseppe Salvatori. Santa Cecilia*, galleria dell'Oca, Roma, 1986.
[351] *Luigi Ontani. Icoloca e Mitoloca,* galleria dell'Oca, Roma, 1986.
[352] La galleria/associazione culturale Architettura Arte Moderna, diretta da Francesco Moschini dal 1978, è un esempio di straordinaria lungimiranza nel panorama romano. Il suo tentativo di portare avanti per decenni una programmazione di qualità che metta in dialogo non solo l'arte e l'architettura contemporanee, ma anche il design e la fotografia, configura un percorso fuori dalle consuetudini per il sistema romano, che comporta per la galleria un ruolo para-istituzionale.
[353] *Lo studiolo di Francesco I Dei Medici e il suo Doppio*, mostra a cura di G. Portoghesi Massorbio, galleria Apollodoro, Roma, dicembre 1986-marzo 1987.

collettivo ispirato ai soggetti e temi presenti nello studiolo di Francesco I: il risultato è una riproposizione spaziale che coinvolge in senso integrativo tutto lo spazio della galleria, un rifugio dal carattere immersivo, avvolto da oltre settanta opere in grado di ricreare l'effetto di *horror vacui* dello studiolo di Palazzo Vecchio. La mostra si delinea come un esercizio di stile volto a creare una risonanza tra la produzione manierista del Tardo Cinquecento e quella attuale. Il paradigma manierista e la sua continuità con il presente è indagato dai testi in catalogo di Giuseppe Gatt, Maurizio Calvesi, Giulio Carlo Argan, Paolo Portoghesi. L'impianto architettonico e allestitivo progettato da quest'ultimo è un'opera a se stante. Come recita il testo di presentazione della mostra, la galleria Apollodoro «ospita le tele all'interno delle strutture a cassettoni del soffitto metallico e negli intervalli di un ordine architettonico effimero, fatto del materiale di base della pittura ad olio: tele tirate su appositi telai di legno che imitano laconicamente, come tipi ideali, lesene, capitelli, basi e cornici»[354]. La complessità e la radicalità dell'impostazione progettuale la rendono esemplare della cultura postmoderna.

Vicina al mondo letterario fin dalla sua fondazione, nel 1980, è la galleria Il Millennio. Attiva lungo tutto il decennio, la galleria è fondata da Leonardo Sinisgalli insieme a Roberta Du Chêne e Ida Bazzi. Poeta, scrittore, critico d'arte, Sinisgalli frequenta negli anni Sessanta Scipione, Fontana, Manzoni, Schifano e, negli ultimi anni della sua vita, intensifica il suo interesse per la produzione disegnativa. La mostra d'apertura della galleria è dedicata proprio ai pastelli e agli acquerelli di Sinisgalli e una medesima linea di racconto autobiografico[355] connota tutta la prima parte dell'attività, con mostre in cui convergono opere dello stesso e di autori di amici e compagni di strada: «Tutto proveniva dalle pareti della sua casa […] nessuna strategia espositiva. Nessuna preoccupazione di dover essere internazionali»[356]. Dopo la morte dell'autore la cura scientifica viene affidata al critico Giuseppe Appella, che trasforma l'orientamento della spazio espositivo con rassegne dedicate soprattutto all'esperienza di Forma Uno. Benché l'attività di questa galleria, che si trasferirà a via Margutta nel 1990, sia orientata principalmente alle mostre di artisti storici, intorno alla fine degli anni Ottanta

[354] Dal testo di presentazione della mostra contenuto nell'invito.
[355] D. Lancioni, *Il Millennio. Decimo anniversario*, ed. Il Millennio, Roma 1990.
[356] *Ibidem*.

si segnalano esposizioni di Bruno Ceccobelli[357], presentato in occasione di Tridente Quattro, e Luca Maria Patella[358]. Nel 1996 Floriana Viesti, dopo aver co-diretto la galleria con Roberta Du Chêne, fonda insieme a Stefano De Crescenzo la galleria De Crescenzo & Viesti.

Nonostante l'evidente propensione per la scena locale, le gallerie del Tridente non mancano di intuizioni talvolta sorprendenti, come quella operata nel 1983 dalla galleria Anna D'Ascanio. Inaugurata nel 1976 da una mostra di Renato Guttuso, la galleria situata al secondo piano di una palazzina di via del Babuino, è rappresentante esemplare di questo contesto, con mostre di Carrà, Burri, Manzù, Guttuso, Turcato. Tuttavia qui viene ospitata nel 1983 una rassegna di Marcel Broodthaers[359], subito dopo la presentazione del suo film *La battaglia di Waterloo* alla Documenta di Kassel. La mostra ospita il *Tableau Bateau*, proiezione di 80 diapositive il cui protagonista è un quadro del XIX secolo, scomposto e sezionato e offerto a nuove significazioni.

La galleria Il Ponte è diretta da Margherita Failoni viene inaugurata nel 1982, con l'intenzione di creare un dialogo tra Italia e Stati Uniti e una propensione specifica per le opere su carta. Tra gli artisti trattati Ernesto Tatafiore, Chema Cobo, Nicola Maria Martino, Patrizia Cantalupo. Tuttavia la galleria ospita anche la prima mostra italiana di George Segal,[360] realizzata in collaborazione con l'Accademia Americana, nel dicembre 1984: una grande figura bianca di uomo seduto a un caffè è la forma che assume l'omaggio alla città di Roma ideato dall'artista. All'Accademia Americana sono contemporaneamente esposte opere su carta che rappresentano particolari del corpo umano, frammenti.

Se più spesso l'innesto di paradigmi innovativi è frutto di vicende poco più che casuali, in alcuni casi è riscontrabile una progettualità di proposte in grado di coinvolgere figure internazionali, o iniziative che sanno recepire le istanze operative degli artisti emergenti, che a volte trovano proprio in questi spazi, rivolti più spesso indietro che in avanti, le loro prime occasioni espositive.

---

[357] *Tridente Quattro: Bruno Ceccobelli*, sedi varie, Roma, marzo - aprile 1989.
[358] *Luca Maria Patella. Cinque piante parlanti e profumate (dal bosco incantato di venere),* galleria Il Millennio, 9 marzo - aprile 1990.
[359] *Marcel Broodthaers*, galleria Anna D'Ascanio, Roma, 1983.
[360] *George Segal*, galleria Il Ponte, Roma, 1984.

Capace di coinvolgere figure di rilievo della scena pittorica internazionale è Cleto Polcina. Di origine abruzzese, Polcina inizia la sua relazione con il mondo dell'arte come collezionista. In particolare, la sua figura è inscindibile da quella di André Masson, di cui diventa uno dei principali conoscitori e di cui acquista un cospicuo numero di opere, divenendone il principale gallerista.

Polcina apre nel 1979 a Piazza Mignanelli la galleria DueCi, insieme a Carmine Benincasa. Dopo la rottura con quest'ultimo, la galleria prenderà il nome di Cleto Polcina, che continuerà a dirigerla fino alla sua morte, nel 1993. Nonostante la sua attività si rivolga soprattutto ai maestri storici di area informale e surrealista, soprattutto spagnoli, come Chillida[361] e Antoni Tàpies [362], la galleria si accredita nel corso degli anni Ottanta anche nell'ambito della ricerca contemporanea internazionale grazie a un orientamento elastico e non omogeneo che la porta a spaziare dalle ricerche neo-espressioniste tedesche, alle proposte anacroniste italiane: «Le uniche due linee che si perseguono sono la sprovincializzazione dell'arte e un'informazione più pluralistica possibile»[363], afferma Polcina. La galleria presenta nel marzo 1990 le lavagne realizzate da Beuys [364]nel 1972 in occasione dell'incontro a Palazzo Taverna dagli "Incontri internazionali d'arte". in mostra é presentata anche l'opera *Words which can hear* realizzata in occasione di Documenta 1977: è composta da 57 pagine della sua agenda personale raccolte in 5 quadri, più 2 pagine di indicazioni per la sistemazione dell'opera, dedicate ai concetti di democrazia, fraternità, socialismo, uguaglianza, intitolate "urbis". L'artista si concentra sulla storia europea e sullo sviluppo del pensiero occidentale seguendo un percorso che lo conduce fino alla concezione materialistica della scienza. A cavallo del nuovo decennio Polcina porta a Roma autori della scena neo-espressionista tedesca: Penk, con una mostra curata da Bonito Oliva dal titolo *Penk Incontra Roma*[365] e Markus Lupertz[366], nel 1991, in cui sono esposte tele, sculture, gouaches, ma anche lo statunitense James Lee Bayers[367].

---

[361] *Eduardo Chillida*, galleria Cleto Polcina, Roma, 1992.
[362] *Antoni Tàpies osservatore partecipante: dipinti e sculture*, galleria Cleto Polcina, Roma, 1987.
[363] Cleto Polcina, intervista in "Flash Art speciale internazionale d'arte contemporanea", in "Flash Art"n. 127, giugno 1985, pag. 56.
[364] *Joseph Beuys*, galleria Cleto Polcina, Roma, 1990.
[365] *Penk incontra Roma*, galleria Cleto Polcina, Roma, 1990.
[366] *Markus Lupertz*, galleria Cleto Polcina, Roma, 1991.
[367] *James Lee Bayers*, galleria Cleto Polcina, Roma, giugno 1989.

Supportato da un dialogo privilegiato con Achille Bonito Oliva, Polcina avvia una collaborazione con artisti italiani di area differente, da Mario Ceroli[368] a Roberto Barni[369], da Omar Galliani[370] a Enzo Cucchi, con il quale ipotizza un inedito confronto con Medardo Rosso, nel dicembre 1989. Con la mostra di Aldo Mondino[371] , poi, va di scena l'Oriente, con i colori carichi e intensi di tappeti e tessuti variopinti, ma anche figure storiche, ritratti dedicati ai pittori dell'ottocento amati dal designer e l'uso di materiali eterogenei, da quelli artificiali come il linoleum, a quelli naturali quali semi di lino, lenticchie, riso, zollette di zucchero.

Giuliana De Crescenzo è senz'altro uno dei nomi più importanti di questo passaggio d'anni. A lei si deve la promozione alla fine degli anni Settanta di Chia[372] e Cucchi[373], nella fase di avvicinamento alla svolta pittorica, dopo l'esperienza di Chia a La Salita e prima dell'approdo da Gian Enzo Sperone. In seguito al periodo di promozione della scena giovane, De Crescenzo vira verso la ricerca di carattere storico: da Marcel Duchamp e dadaismo, a Depero, a Lucio Fontana, per poi tornare, alla fine degli anni Ottanta, ad avere - anche grazie all'apporto di giovani curatori - il polso della situazione artistica contemporanea. Tra gli artisti giovani, segue Chiara Dynys[374]. Nella sua seconda personale in questa galleria sono presentati dittici di sculture minimali apparentemente identici, in realtà impercettibilmente differenti nelle dimensioni, negli spessori, nell'aggetto dalla parete. Con la sua indagine sulla mutevole singolarità della forma, il suo lavoro si inserisce in quel processo di emancipazione dai modi espressionistici verso una nuova aritmia, una naturale irregolarità, che la scultura compie in questi anni.

Attenta alle proposte della scena romana tradizionale tanto quanto alle ricerche emergenti, la galleria Planita[375] si distingue, tra quelle del Tridente, per il potenziale differenziale della sua programmazione. La galleria viene fondata nel 1986 da Silvana

---

[368] *Mario Ceroli. Mangiafuoco*, galleria Cleto Polcina, Roma, 1990.
[369] *Roberto Barni*, galleria Cleto Polcina, Roma, 1985.
[370] *Omar Galliani*, galleria Cleto Polcina, Roma, 1984, 1986, 1987, 1993.
[371] *Aldo Mondino*, galleria Cleto Polcina, Roma, giugno - luglio 1988.
[372] *Intorno a sé*, galleria Giuliana De Crescenzo, Rome, 1978.
[373] *Enzo Cucchi. Mare Mediterraneo*, galleria Giuliana De Crescenzo, Rome, 1977; *Alla lontana alla francese*, galleria Giuliana De Crescenzo, Rome, 1978.
[374] *Chiara Dynys*, mostra a cura di G. Verzotti, galleria Giuliana De Crescenzo, Rome, gennaio - febbraio 1988; ottobre - novembre 1989.
[375] Sede: via di Ripetta 22.

Stipa, figura con una lunga esperienza al fianco di Mario Diacono nella fase romana della sua galleria. Al momento della partenza di quest'ultimo da Roma alla volta di Boston e New York, Silvana Stipa apre lo spazio di via di Ripetta 22, che viene in un primo momento diviso con Wessel & O'Connor[376].

Planita ha il merito di dialogare con il circuito dei giovani curatori, come Carolyn Cristov-Bakargiev, Laura Cherubini, Domenico Nardone: il ruolo critici emergenti in questa fase ha una grande importanza per l'aggiornamento della programmazione espositiva delle gallerie. È anche grazie al loro contributo, infatti, che si compie il ricambio generazionale della produzione artistica negli spazi romani.

La galleria di Silvana Stipa, impegnata anche in proposte che riguardano i nomi della stagione romana storica, rivolge particolare attenzione ad artisti come Marco Tirelli, Bruno Ceccobelli e Pizzi Cannella, Alfredo Pirri e Felice Levini. Di quest'ultimo viene presentata nel 1986 una personale intitolata *Termopili*[377]. La mostra, a cura di Bruno Corà, è costituita da una serie di tele dipinte con una tecnica puntinista, tale da creare una superficie vibrante. L'iconografia rimanda a un immaginario omerico e mitico: il labirinto dell'opera *Entrare-Uscire*, rappresenta la ricerca, la tensione tra astratto e figurativo, esperienze non più distinte ma unite. La mostra dà corpo a quella forma di citazione non pedissequa e non letterale che connota il lavoro dell'artista romano. Il suo rimando al passato si compie attraverso la reinterpretazione di storie e forme ri-alimentate, inserite in un processo di riscrittura.

Dopo una prima mostra realizzata nel febbraio 1987, Planita presenta ancora il lavoro di Alfredo Pirri[378] in un'occasione di un certo rilievo. Nel 1988, contemporaneamente alla mostra presso la galleria Alice, l'artista romano espone qui *Cure*. Presentata alla Biennale dello stesso anno, l'opera viene accusata di revisionismo per il richiamo alle forme dell'architettura razionalista[379]. Essa è composta da una struttura di marmo su cui sono incise parole con una grafia che ricorda quella degli anni Trenta. Genera un'ambiguità proprio mediante la discrasia tra la chiarezza assertiva del modello

---

[376] La galleria è fondata da John C. Wessel e William C. O'Connor che nel 1986 si spostano a Roma ed aprono una galleria nello spazio di via di Ripetta. Nel 1987 la galleria viene trasferita a New York e avrà molte sedi nel mondo.

[377] *Felice Levini. Termopili*, mostra a cura di B. Corà, galleria Planita, Roma, 1986.

[378] *Alfredo Pirri. Cure*, galleria Planita, Roma, 1988.

[379] Si cfr. Alfredo Pirri intervistato da G. Di Pietrantonio, in "Flash Art", n. 147, dicembre 1988 - gennaio 1989, pag. 75-76.

comunicativo ufficiale, celebrativo, e il significato di parole come mutazione, passaggio, trasformazione che afferiscono ad una sfera esistenziale.
La galleria Planita funge anche, nel dicembre 1988, da luogo di "riconciliazione" tra due autori uniti sulla carta ma divisi nell'esperienza espositiva: Bruno Ceccobelli e Piero Pizzi Cannella[380]. Benché le loro opere siano state accomunate in più occasioni espositive pubbliche, è la prima volta che i due autori si trovano insieme in una doppia personale, visto che finora sono stati divisi dall'appartenenza a due gallerie diverse, quelle di Sargentini e Sperone.
Nel maggio 1988, contemporaneamente alla galleria Vivita di Firenze, Planita ospita una mostra dei Piombinesi. L'anno successivo presenta, insieme allo Studio Scalise di Napoli, l'opera di Enrico Bentivoglio, anche lui impegnato nell'ipotizzare un rapporto di reciprocità con la realtà. Lo stesso artista, nel 1993, torna ad abitare gli spazi della galleria con una mostra a cura di Gabriele Perretta. L'esposizione, intitolata *Essere un uomo di coscienza*, è composta da più frammenti che evocano una narrazione personale e si completano attraverso un evento performativo conclusivo. Alcuni disegni datati a diverse fasi di vita dell'artista, la lettura di pagine del racconto di Carlos Castaneda *A scuola dello stregone* e un suono che rimanda al canto di alcuni uccelli di origine australiana: questi sono gli elementi che accompagnano l'artista mentre entra nella struttura di plexiglas definita *significante neutro*, progettata fin dal 1987, e scompare dalla vista e dal racconto. Le pratiche performative, invero mai del tutto scomparse dalla scena artistica romana grazie a figure come quelle di Felice Levini e Vettor Pisani, trovano una rinnovata forza propulsiva in questi primi anni Novanta.

L'indicazione geografica del "Tridente storico" viene utilizzata a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta per identificare anche una manifestazione che da questo luogo e dalla suo tessuto connettivo prende forma.
«L'iniziativa del *Tridente*, che ha riproposto un itinerario privilegiato per artisti, critici, gallerie private e collezionisti, è stata fin dall'inizio un'operazione nostalgia. Il tentativo di ricreare qualcosa che non c'era più e che si cercava di far rinascere»[381]. Queste le

[380] *Bruno Ceccobelli e Piero Pizzi Cannella*, galleria Planita, Roma, 1988.
[381] S. Malatesta, testo di presentazione a *Tridente Otto*, catalogo della mostra, sedi varie, Roma, 1993, pag. 5.

parole di Stefano Malatesta nella presentazione dell'ottava, e ultima, edizione di *Tridente*[382], nel 1993.

Avviata nel 1986, *Tridente* è una manifestazione collettiva organizzata dalle gallerie situata nello storico asse tripartito. Nonostante il tratto distintivo di questa manifestazione non risieda nell'aggiornamento sull'esperienza del presente, la sua analisi fornisce il punto di partenza per innescare una riflessione trasversale intorno alla capacità di questo sistema di accogliere le nuove istanze estetiche.

L'assenza di un coordinamento ragionato rende l'evento privo di organicità: il tema assegnato ad ogni edizione funge da cappello generico volto a comprendere, piuttosto che a generare, l'iniziativa dei singoli operatori coinvolti. Del resto la stessa manifestazione si delinea più come evento utile ad attivare il mercato in omaggio e in memoria di un passato prossimo fulgido, che come occasione di un avanzamento critico e operativo. *Tridente* infatti, costituisce l'ultima propaggine di quel sistema forte e solido che ha animato la Roma "eroica" degli anni Sessanta.

Non è un caso che la prima iniziativa organizzata dell'ambito di questa manifestazione sia intitolata *Aspetti di arte. Gli anni cinquanta e Sessanta*[383]. Se la vaghezza del tema di *Tridente Tre. Proposte e risposte*[384], rende il percorso non omogeneo - con mostre che spaziano da Carlo Carrà a Mario Mafai, da Capogrossi a Mimmo Paladino - qualche anno dopo, nel 1993, con il soggetto *Arte e altro. Altro è arte*, la manifestazione dimostra di accogliere, sebbene lentamente e con cautela, istanze problematiche e nuove ipotesi teoriche che si affacciano nel decennio Novanta.

Questa ultima edizione, dal titolo sempre sufficientemente vago a comprendere tutte le possibili produzioni artistiche, rivela un'attenzione diversa alle nuove pratiche in atto e segna al contempo un momento di riconoscimento da parte delle istituzioni pubbliche con la mostra documentaria dedicata a *Tridente* da Palazzo delle Esposizioni[385].

---

[382] *Tridente*, rassegna annuale realizzata dal 1986 al 1993 con la partecipazione principalmente delle gallerie romane di via del Corso, piazza del Popolo, via Margutta, via di Ripetta, via del Babuino.
[383] *Tridente X. Aspetti di arte. Gli anni Cinquanta e Sessanta*, sedi varie, Roma, 1986.
[384] *Tridente Tre, Proposte e risposte*, sedi varie, Roma, 1989.
[385] Ritratto di galleria, mostra documentaria nell'ambito dell'iniziativa *Arte e altro: Giovani artisti 5*, presso Palazzo delle Esposizioni, marzo - aprile 1993.

L’esperienza del Tridente, già ridimensionata negli anni Ottanta rispetto alla sua fase storica, subirà nel corso degli anni Novanta una diaspora, causata tra l’altro dagli elevati costi degli immobili raggiunti nella zona, oltre che da un cambiamento delle geografie produttive, che porterà alla progressiva dislocazione degli spazi nella zona sud della città.

1.3. Resistenze concettuali di due gallerie private

1.3.1 Ipotesi anti-espressioniste: la galleria Ugo Ferranti

Benché fondata originariamente dall'architetto e docente universitario Massimo D'Alessandro, la storia di questa galleria è strettamente legata alla figura che ne animerà l'attività per oltre trent'anni, quella di Ugo Ferranti. Architetto di formazione anch'egli, Ferranti comincia a interessarsi di arte prima come collezionista: il suo interesse rivolto alle avanguardie russe, si sostituirà presto con una viva curiosità per la ricerca contemporanea.

Di ritorno a Roma dopo una lunga esperienza a Parigi, nel 1974 Ugo Ferranti decide di legarsi a Massimo D'Alessandro, che ha appena deciso di aprire una galleria d'arte. Il progetto, invero, nasce originariamente nell'ambito dell'associazione culturale Arteper, di cui la galleria prende in un primo momento il nome, per finanziare il giornale "Il Potere operaio del lunedì". Fin dalla conclusione della prima stagione espositiva, tuttavia, essa assumerà il nome di Massimo D'Alessandro (novembre-dicembre 1974), poi modificato in D'Alessandro-Ferranti che permarrà fino al marzo 1977[386].

Lo spazio a via di Tor Millina - un doppio ambiente voltato, dalle pareti bianche, situato nel cuore della Roma barocca, nei pressi di Piazza Navona - viene inaugurato nel 1974 con una mostra di Richard Nonas[387]. Il minimalismo della sua opera *Plow*, costituita da tre assi in legno impiegate in carpenteria disposte a terra a creare un triangolo, accompagnata da un trittico di disegni con inserti di fotografie realizzate nel corso dei suoi viaggi in Messico e Canada, è già una dichiarazione d'intenti sulle future scelte espositive. L'attività della neonata galleria prosegue infatti con una mostra dedicata all'artista svizzero Niele Toroni[388], che presenta un'opera dalla forte caratterizzazione concettuale: *Impronte di pennello n. 50 ripetuta a intervalli regolari di 30 cm lavoro*. Tra il 1975 e il 1976 si susseguono le mostre di Richard Tuttle[389] - che presenta otto *Piece,* disegni geometrici rarefatti e di piccole dimensioni, realizzati a matita

[386] Sedi: Via di Tor Millina 26 (1974-94); via dei Soldati 25 (1994-2012). Fonti: La storia della galleria non è per nulla storicizzata, pertanto la sua ricostruzione al momento può essere effettuata soltanto a partire dallo spoglio delle riviste dell'epoca e degli esegui cataloghi disponibili.
[387] *Richard Nonas*, galleria D'Alessandro-Ferranti, Roma, giugno 1974.
[388] *Niele Toroni*, galleria D'Alessandro-Ferranti, Roma, 1974.
[389] *Richard Tuttle*, galleria D'Alessandro-Ferranti, Roma, febbraio 1975.

direttamente sulle pareti della galleria - poi quelle di Brenda Miller, Brice Marden, Robert Mangold, Giulio Paolini e Robert Morris.

Gli artisti coinvolti in questa fase sono per la maggior parte quelli conosciuti da Ferranti nel corso della sua permanenza a Parigi, in particolare nella casa di Yvon Lambert[390], gallerista con cui si stabilisce una solida collaborazione. Molti di loro sono riconducibili alle ricerche di Anarchitecture, gruppo newyorchese di ambito post-minimalista e concettuale che ruota intorno alla figura di Gordon Matta-Clark. Scelti in contrapposizione all'"indigestione" pop che aveva invaso il sistema dell'arte nella stagione precedente, questi artisti riflettono la volontà di Ferranti di rivolgersi ad un contesto internazionale: sono sporadici, infatti, gli interventi di artisti italiani negli spazi di via di Tor Millina nei primi tre anni di attività. Tra di essi si distinguono Giulio Paolini[391] e Michele Zaza[392].

L'interesse per la scena nazionale, soprattutto quella giovane, non tarda a palesarsi, soprattutto a partire dal momento in cui Ugo Ferranti, dopo l'abbandono della direzione da parte di Massimo D'Alessandro nel 1977, si trova a gestire da solo lo spazio.

Fin dalle prime mostre da lui organizzate, si può dedurre la prosecuzione di quello "schieramento" a favore delle ricerche concettuali e minimaliste, che va di pari passo con l'intenzione di non aderire ai meccanismi del sistema dell'arte: la scelta, inedita a Roma per quegli anni, di non coinvolgere critici d'arte, si spiega con la diffidenza nei confronti delle dinamiche invalse nel periodo. Con un atteggiamento antitetico rispetto all'esuberanza di altre figure del mondo dell'arte romano e con la riservatezza che gli viene comunemente riconosciuta, Ugo Ferranti declina con solida lucidità la programmazione culturale del suo spazio espositivo, che vede alternarsi, con cadenza regolare, mostre di giovani artisti romani - il cui lavoro viene seguito fin dagli esordi e sostenuto con impegno economico e intellettivo - e progetti di maestri della generazione precedente. In modo non dissimile da quanto avviene a Primo Piano con Maria Colao, per Ferranti l'attività di promotore culturale precede quella di mercante: criterio discriminante nelle scelte espositive è infatti l'affinità poetica e teorica con gli artisti.

---

[390] Cfr. Ugo Ferranti intervistato da D. Lancioni, in A. Bonito Oliva, *Italia 2000. Arte e sistema dell'arte*, Prearo Editore, Milano 2000, pag. 59.

[391] *Giulio Paolini*, galleria D'Alessandro-Ferranti, Roma, 1975, 1977, *Perché..*, galleria Ugo Ferranti, Roma, 1980; 1984.

[392] *Michele Zaza*, galleria Ugo Ferranti, Roma,1976, 1977, 1978, 1980.

Rigoroso e indipendente nelle sue scelte, Ugo Ferranti è il primo gallerista romano, in un momento in cui il ritorno alle tecniche tradizionali è ancora in una fase embrionale, ad individuare e sostenere le espressioni pittoriche e scultoree di carattere "riduzionista" che si affermeranno nel corso degli anni Ottanta. L'orientamento culturale della sua galleria, proseguendo sulla linea di indifferenza e indipendenza critica dalle manifestazioni artistiche che dominano il mercato, si pone su un versante alternativo alle ridondanze postmoderne che a Roma sarà campo vitale e qualitativamente produttivo, benché non sempre capace di emergere poi nel panorama nazionale.

La storia espositiva della galleria Ugo Ferranti nei primi anni Ottanta è in questo senso emblematica dei diversi andamenti e meccanismi di riconoscimento critico e di mercato a cui il sistema dell'arte sottopone l'attività degli artisti: tra diversi ambiti di ricerca romani presentati da Ferranti nell'arco di pochi anni, alcuni assurgeranno agli onori della cronaca e del sistema grazie al riconoscimento della critica che conta e alla strategica pianificazione di cui saranno fatti oggetto da grandi gallerie internazionali; altri scompariranno dalla cronaca dell'arte, in parte o del tutto, rimanendo attivi in una sfera per lo più locale.

Del primo gruppo fanno parte alcuni dei futuri artisti della "Scuola di San Lorenzo". Ugo Ferranti è il primo tra i galleristi, infatti, a presentare e sostenere il lavoro di questi autori nei quali individua «una stessa idea dell'arte come discorso interno alla pittura, come astrazione che ha la possibilità di futuro»[393]: un approccio che marca la loro differenza rispetto alla Transavanguardia.

Bruno Ceccobelli, Gianni Dessì, Giuseppe Gallo, sono introdotti al gallerista da Domenico Bianchi[394], che con i primi due condivide lo studio a via della Renella a Trastevere[395]. È l'epoca in cui gli artisti, appena usciti dall'Accademia di Belle Arti dove hanno studiato con Totj Scialoia, partecipano alle sperimentazioni teatrali de La Gaia Scienza di Giorgio Barberio Corsetti.

---

[393] U. Ferranti intervistato da G. Di Pietrantonio, *Storia di una galleria*, in "Flash Art", n. 140, estate 1987, pag. 115.

[394] «Domenico Bianchi - ricorda Ugo Ferranti - ha fatto la tesi su Giulio Paolini dentro la galleria di Tor Millina. Si discuteva d'arte ma non come un fatto mondano, mi ricordo che Domenico Bianchi parlava per ore con Richard Tuttle. Questo era l'atteggiamento giusto e questi giovani avevano già un comportamento d'artista, lo ho intuito ancor prima di aver visto le loro opere», U. Ferranti intervistato da D. Lancioni, *op. cit.*, pag. 60.

[395] Cfr. D. Lancioni, *Gli artisti di San Lorenzo*, in *Italia Contemporanea…,* op. cit., pag. 32.

Nel giugno del 1978 Ferranti organizza a via di Tor Millina una mostra che vede partecipazioni molto significative: *Ceccobelli, Dessì, Gallo, Angelo Ségneri* e *Francesca Woodman*[396]. Per la galleria è la prima di una lunga serie di esposizioni dedicate ad artisti giovani. Dopo la mostra *Italiana: nuova immagine*[397] a Ravenna in cui Bonito Oliva li presenta insieme (sono presenti in questa occasione tra gli altri, Chia, Cucchi, Clemente, Paladino), una prima formazione a quattro, con Bianchi, Ceccobelli, Dessì, Gallo, si configura nella mostra *Perché…*[398] realizzata da Ferranti nel 1979, e poi in *Artemisia*[399], nel 1980. Ispirata alla figura della pittrice seicentesca Artemisia Gentileschi, la rassegna presenta lavori di Bianchi, Ceccobelli, Dessì, Gallo insieme a quelli di Luigi Ontani e costituisce uno dei rari casi in cui la galleria si avvale di una curatela esterna, affidata in questo caso ad Achille Bonito Oliva.

Nonostante sia proprio la collaborazione di questi artisti con la galleria di via di Tor Millina a favorire una prima aggregazione del nucleo che stabilirà i propri studi nell'ex Pastificio Cerere, Ferranti non godrà della successiva affermazione del gruppo. Esposti da Yvon Lambert a Parigi, Swart ad Amsterdam, Folker Skulima a Berlino, Salvatore Ala a Milano e a New York, verranno presi in carico intorno al 1984 da Gian Enzo Sperone che, con la strategica pianificazione attuata insieme a Achille Bonito Oliva, ne decreterà il definitivo successo di mercato.

Subito dopo questa stagione Ferranti avvia la formazione e promozione di un altro nucleo di giovani artisti romani, composto da Andrea Fogli, Claudio Givani, Alfredo Zelli, di cui ospita dal 1985 numerose mostre personali e collettive.

Nel lavoro dei tre artisti, che rifiutano l'attribuzione di un'etichetta di gruppo, Ferranti vede la possibilità di un collegamento per affinità d'intenti. Nonostante il sostegno costante e il tentativo di costruire una solida base di relazioni - vengono presentati alla Fiera di Basilea e cooptati in gallerie straniere come la Albert Baranion a Bruxelles - il gallerista non riuscirà a costruire intorno a loro quel sistema di mercato forte che hanno saputo orchestrare Sperone e Sargentini con il Gruppo di San Lorenzo. Nonostante ciò sarà costante e duraturo l'impegno profuso nella loro valorizzazione.

---

[396] Per un'approfondita descrizione della mostra si rimanda al testo di D. Lancioni, *Ibidem*.
[397] *Italiana: Nuova immagine…*, op. cit.
[398] *Perché…,* galleria Ugo Ferranti, Roma, 1979.
[399] *Artemisia*, galleria Ugo Ferranti, Roma, 1980.

Il terreno comune su cui convergono le ricerche dei tre artisti riguarda sia la modalità operativa, sia il rapporto con il passato. In linea con l'orientamento culturale della galleria, Fogli, Givani e Zelli rifiutano infatti la pratica citazionista: nel loro lavoro il riferimento al passato è forte, ma non selettivo, in quanto non è informato dalla ricerca di uno stile, ma si traduce piuttosto nel tentativo di aderire profondamente a una tradizione teorica. Questo aspetto si riflette nelle istanze linguistiche: tutti e tre propongono una sperimentazione materica che rimane sempre su un versante minimale e concettuale, mai carica di elementi esplicitamente simbolici o ridondanti.

Il modello procedurale sotteso al loro lavoro si trova in un punto di equilibrio tra un radicamento progettuale di matrice concettuale e lo stimolo spontaneistico legato al discorso sui mezzi dell'arte: la germinazione lenta dell'opera, frutto di una elaborazione accurata e dedita da parte dell'artista, è uno degli elementi in comune con gli artisti del Gruppo di San Lorenzo, e in generale è il carattere portante di un'area di ricerca romana che in questi anni tenta di rispondere al dominio del neoespressionismo impugnando le stesse armi, ma con esiti concettualmente e formalmente diversi. «Il lavoro certe volte è quello di fare o coltivare un gesto»[400], afferma Andrea Fogli[401], il più consapevole del gruppo. La sua ricerca, nel riferirsi ad una dimensione di intimismo, trova corrispondenza nell'orientamento culturale di Ugo Ferranti teso a elidere qualsivoglia forma di spettacolarizzazione. Oltre ad essere uno degli artisti privilegiati dal gallerista, Fogli diverrà punto di riferimento della scena romana come promotore di iniziative culturali.

Nella sua prima mostra a via di Tor Millina, nel 1985, il giovane artista affianca all'opera pittorica un breve testo intitolato *Immagini di una comprensione*. Transitorietà della forma ed esegesi del principio della mutazione connotano già il lavoro dell'artista sul piano pittorico e dell'incisione. Fogli espone con cadenza annuale da Ferranti: nel 1986 le sue opere dialogano con luci e bagliori, nel 1987 diversi elementi spaziali interagiscono tra loro, tuttavia la carica spirituale della sua ricerca si coglie con pienezza nell'installazione realizzata in occasione della mostra del 1992. L'oro invade le pareti

[400] Andrea Fogli intervistato da G. Di Pietrantonio, *Fogli, Givani, Zelli*, in "Falsh Art", n. 137, febbraio - marzo 1987, pagg. 71-73.
[401] *Andrea Fogli*, galleria Ugo Ferranti, Roma, 1985, 1986, 1987, 1992.

creando superfici immateriali, punteggiate da oggetti blu che rimandano alla spiritualità di Yves Klein.

Il lavoro di Alfredo Zelli[402] parte dalla pittura per arrivare a concepire strutture di valenza ambientale, talvolta architettonica. Nella sua prima personale alla galleria Ugo Ferranti, nel 1986, seguita dalla mostra da Yvon Lambert a Parigi, Zelli presenta alte strutture primarie dal profilo modulare, realizzate in legno colorato a tempera che, con le loro concavità, evocano delle quinte architettoniche e rimandano ad articolazioni barocche, ora inglobando, ora respingendo lo spazio. Nella mostra del 1988 quel senso scenografico si rafforza, così come il rimando al Seicento romano: benché le sinuosità siano sintetizzate in forme più rigorose e composte, le cinque opere in mostra realizzate con legno, cartone, interventi pittorici, drappi, stoffe, muovono verso esiti espressivi che determinano una continuità tra scultura e architettura[403].

Nella sua prima personale da Ferranti, ospitata nel marzo 1987, Claudio Givani[404] utilizza supporti in vetroresina, alluminio, tela, tempere e colori ad olio per opere che oscillano tra l'identità pittorica e quella scultorea. Anche nel suo lavoro si coglie un'evoluzione in senso spaziale.

A questo nucleo si può affiancare l'interesse di Ferranti per Roberto Pace[405], che presenta nel 1988 due grandi tele ad olio, sei tempere su carta e otto più piccole. La struttura spaziale di queste opere evoca sovrapposizioni di oggetti, elementi non pienamente riconoscibili, che si fondono nelle velature di colore.

Parallelamente alla promozione di questo gruppo, che occupa la gran parte della programmazione della galleria, Ferranti porta avanti un lavoro sui maestri della stagione povera e concettuale.

Ospitato già dal 1979 con la mostra *Con il bianco* e nel 1981 con *Transitorio,* oltre che in alcune mostre collettive, Daniel Buren[406] è una presenza costante nel corso degli anni Ottanta. L'esposizione del 1985 vede un'invasione dello spazio da parte dell'artista francese: il suo "strumento di lavoro", costituito dalle bande verticali che rimandano a

---

[402] *Alfredo Zelli*, galleria Ugo Ferranti, Roma, 1986, 1988.

[403] Alfredo Zelli intervistato da M. Dvojkovic e P. Mania, *Un modo di vedere*, in "Opening", n. 5, anno II, febbraio - marzo 1989.

[404] *Claudio Givani*, galleria Ugo Ferranti, Roma, 1987.

[405] *Roberto Pace*, galleria Ugo Ferranti, Roma, 1988.

[406] *Daniel Buren*, galleria Ugo Ferranti, Roma, 1979, 1981, 1985, 1987, *Ça c'est fait ici*, galleria Ugo Ferranti, Roma, 1989, 1990.

caratteri di neutralità e impersonalità, si articola in un duplice percorso praticabile. La mostra del 1987, *Da una cornice all'altra* è realizzata contemporaneamente alla personale organizzata da Graziella Lonardi Buontempo e Lucio Amelio a Capodimonte. Ripetitivo eppure irripetibile per la capacità di reinterpretare in chiave sempre nuova la specificità dello spazio in cui il suo intervento si inserisce, il suo lavoro "gioca" in questo caso con dei moduli quadrati e interviene sulle vetrine della galleria. *Ça c'est fait ici*, la mostra del 1989, è già nel titolo una dichiarazione di poetica sulla specificità dell'intervento.

Anche il sodalizio con Sol LeWitt[407], uno degli artisti presenti con più frequenza nelle gallerie romane nel corso degli anni Ottanta, è lungo e costante. I suoi *Wall Drawings* sono ospitati in più occasione negli spazi della galleria Ugo Ferranti: nel 1983, nel 1985, nell'estate 1987 - con una installazione complessa dal titolo *Cubo isometrico dentro un cerchio* - e ancora nel 1989.

Solida è anche la collaborazione con uno dei maestri della stagione poverista romana degli anni Sessanta e Settanta, Jannis Kounellis[408]. Nel 1985, dopo una stagione in cui il lavoro dell'artista greco subisce un'inflessione di presenze nella scena romana, Ferranti ospita una rassegna rilevante, che presenta i *Carboni*, supportati da grandi sostegni, insieme a installazioni che coniugano elementi dalla forte valenza espressiva con inserti di natura fragile, come la mensola di metallo che sostiene un uovo, mentre tracce di fumo nero dipingono le pareti. L'artista è di nuovo presente con una personale nell'aprile 1986. In questa occasione la galleria è invasa da grandi superfici metalliche attaccate a parete in una sequenza serrata: le lastre, apparentemente identiche, sono trattate in modi differenti, con l'inserimento ora di fogli di piombo, ora di superfici monocrome.

Il lavoro di questi autori è presentato frequentemente in forma collettiva, come avviene nella mostra *Buren, LeWitt, Kounellis, Paolini*[409] nei primi mesi del 1986, in cui le interpretazioni spaziali differenziate si giustappongono e integrano in una orchestrazione complessa: Buren decide di agire con le sue le bande colorate direttamente sulle vetrine della galleria; Paolini progetta un intervento minimale

---

[407] *Sol LeWitt*, galleria Ugo Ferranti, Roma,1983, 1985, 1987,1989.
[408] *Jannis Kounellis*, galleria Ugo Ferranti, Roma, 1985, 1986.
[409] *Buren, LeWitt, Kounellis, Paolini*, galleria Ugo Ferranti, Roma, 1986.

composto da chiodini che si diradano su una parete; Kounellis propone una delle sue strutture in ferro con mensola e Sol LeWitt realizza un *Wall Drawing*.

La stagione 1990 vede la presenza di tre artisti che operano con la pittura in forme diverse. Christoph Boutin[410] presenta *Costellazioni*, opera in cui gli oggetti pittorici dialogano con oggetti esterni, geometrie, e lettere dorate nello spazio espositivo. L'artista concettuale americano Robert Barry[411] è ospitato in più occasioni: nel 1991 espone delle tele che con la loro monocromia sembrano voler neutralizzare il concetto stesso di pittura, accompagnate dalle scritte che da sempre connotano il suo lavoro; l'anno successivo la sua mostra si articola intorno a una serie di ritratti fotografici dedicati a luoghi e persone vicini all'artista (tra cui la stessa galleria Ugo Ferranti in occasione della sua mostra l'anno precedente). Sopra di esse si stagliano parole: verbi, aggettivi, avverbi.

Nel novembre dello stesso anno una riflessione intorno alle possibilità dell'autorialità condivisa è proposta da giovani artisti: cuore dell'esposizione è infatti una struttura realizzata a sei mani concepita come sorta di polittico su cui sono collocate le opere di Roberto Pace, Roberto Rizzoli, Antonio Romanelli[412]. Priva di un punto di vista privilegiato, la struttura è collocata al centro dello spazio espositivo.

Benché nel corso degli anni Novanta non sia riscontrabile un rinnovanto per quanto riguarda gli artisti presentati dalla galleria - nonostante diverse incursioni nella produzione più giovane di cui tuttavia raramente Ferranti sa intercettare gli esiti più innovativi - la programmazione non è priva di proposte dal carattere anticipatorio, soprattutto per quanto riguarda la fotografia.

Nel gennaio 1987 Ferranti ospita infatti la prima personale in Italia del fotografo statunitense Duane Michals[413], le cui immagini, che indagano esperienze emotive personali, memorie, sogni e più in generale la condizione dell'essere umano, sono accompagnate da frasi scritte a mano. Un forte impatto sulla scena romana avrà, qualche anno dopo, la presenza di Andreas Serrano[414]. Nel 1995 Ferranti presentainfatti la

---

[410] *Christoph Boutin*, galleria Ugo Ferranti, Roma, 1990.
[411] *Robert Barry*, galleria Ugo Ferranti, Roma,1991, 1992.
[412] *Roberto Pace, Roberto Rizzoli, Antonio Romanelli*, galleria Ugo Ferranti, Roma,1991.
[413] *Duane Michals*, galleria Ugo Ferranti, Roma, 1987.
[414] *Andreas Serrano. The morgue*, galleria Ugo Ferranti, Roma, maggio 1995. A questa mostra si aggiunge *A History of sex*, galleria Ugo Ferranti, Roma, 1997.

mostra *The morgue*: una sequenza di fotografie di porzioni del corpo di persone morte riprese in un obitorio, esposto poco tempo prima nella mostra *Aperto '93. Emergenza/Emergency*[415]. Come scrive Stefano Chiodi nel catalogo della mostra: «Sottratti a una storia individuale, confinati nell'attimo estremo, questi corpi ci sono restituiti come allegoria di ogni morte, anche la nostra, sorta di *Memento mori* adeguato ai tempi presenti»[416]. Nell'ambito del sistema romano la mostra di Serrano suscita qualche scalpore. Sebbene presenti nella ricerca degli artisti della capitale, infatti, i temi della morte e del sesso sono stati affrontati generalmente attraverso un filtro ora immaginifico, pop o illustrativo, ora attraverso la mediazione metafisica, mitologica o filosofica del *memento mori*, mediante, dunque, il filtro della tradizione di genere. Nelle immagini di Serrano, invece, la morte viene offerta nella sua insolente contingenza fisica, nella sua concreta decadenza corporale: il modo di porsi nei confronti della realtà senza pudori e filtri, sottolinea un passaggio importante in una Roma non ancora del tutto "svezzata" rispetto alla tradizione. In questa, come in alcune mostra alla galleria Valentina Moncada che presenta fotografi della nuova scena americana, l'impatto crudo con la realtà è mediato dal mezzo fotografico: sarà anche attraverso la rinnovata attenzione per questo linguaggio a spazzare via le trame mitologiche e le brame immaginifiche degli anni Ottanta.

Nel 1994, intanto, Ferranti apre un nuovo spazio espositivo a via dei Soldati in quello che era stato lo studio di Mario Schifano prima e del fotografo Mimmo Capone, poi. La sede viene inaugurata, così come era accaduto negli anni Settanta, da una mostra di Niele Toroni. Tra le attività della seconda metà degli anni Novanta organizzate da Ferranti si distingue il progetto realizzato nel 1998 nella chiesa di San Giovanni degli Almadiani a Viterbo, in omaggio al collaboratore della galleria Massimo Morosini, da poco scomparso[417].. Alla morte di Ugo Ferranti, nel 2008, la galleria proseguirà l'attività ancora per qualche tempo, per poi interrompersi intorno al 2012.

---

[415] *Aperto '93. Emergency*, catalogo della mostra a cura di A. Bonito Oliva, 9 giugno - 10 ottobre 1993, Venezia, Giancarlo Politi editore, Milano 1993.

[416] S. Chiodi, *Et in arcadia ego, catalogo della mostra Andreas Serrano. The morgue*, galleria Ugo Ferranti, Roma, maggio 1995.

[417] Cfr. M. G. Tumino, *L'opera di Daniel Buren nella chiesa di San Giovanni degli Almadiani. Possibilità di valorizzazione: ricostruzione storica*, in *Arte e memoria dell'arte*, M. I. Catalano e P. Mania (a cura di), Atti del convegno della Scuola di Specializzazione in Tutela e Valorizzazione dei Beni Storico-Artistici, Università degli Studi della Tuscia, 1-2 luglio 2009, Gli Ori, Pistoia 2011, pagg. 109-116.

1.3.2 Sopravvivenze del concettuale: la galleria Primo Piano

Nel tracciare la storia della galleria Primo Piano[418] ci si imbatte immediatamente nel riconoscimento in termini di stima di cui la galleria - fondata, animata e promossa con determinazione da Maria Colao - è oggetto. Tra gli spazi romani, Primo Piano si distingue infatti per essere tra quelli che godono di maggior credito da parte degli attori del sistema: una autorevolezza il cui merito va ascritto alla coerenza con la quale la galleria difende la propria linea nel corso dei trent'anni di attività.

Estranea tanto ai clamori delle mostre-evento - come nell'opzione spesso praticata da L'Attico - tanto alle velleità commerciali del mercato dell'arte - sottesa alle scelte di Gian Enzo Sperone - così come alle dinamiche di distribuzione di poteri e di etichette da parte dei critici, l'attività di Primo Piano sembra poter essere accostata, anche per un'affinità disciplinare, a quella di Ugo Ferranti. Entrambi defilati rispetto alla mondanità del sistema e ai suoi fragori, sanno mantenere viva a Roma la fiamma intellettiva della ricerca concettuale, a scapito degli espedienti più remunerativi proposti dalla scena degli anni Ottanta.

Pur senza cedere alle lusinghe commerciali del sistema, infatti, Maria Colao propone al pubblico romano artisti di levatura internazionale, il cui lavoro, sovente, viene presentato nella capitale per la prima volta. Si tratta di autori, specialmente americani e inglesi, i cui nomi sono presenti sulle pagine della critica e della storia dell'arte contemporanea, piuttosto che su quelle delle riviste commerciali, almeno all'epoca in cui vengono proposti da Maria Colao. Un aspetto, quello della preparazione storico-critica, che non può non trovare continuità con uno degli elementi che connotano l'identità della galleria: la presenza di un cospicuo apparato bibliografico e librario, la cui mole, in termini di volume occupato, è pari quella assegnata a finalità espositive.

---

[418] Sedi: Via Vittoria (1972-1983); Via Panisperna 203 (1983-2003). Fonti: Nonostante l'affidamento dell'archivio della galleria Primo Piano all'Associazione milanese Connecting Culture, su donazione di Cesare Pietroiusti, il processo di storicizzazione della galleria è ben lontano dall'essere avviato. Allo stato attuale, infatti, l'archivio è in fase di sistematizzazione e risulta dunque inaccessibile. In assenza di referenti e di collaboratori della galleria, la ricostruzione della storia espositiva di questo spazio può essere affidata soltanto ai cataloghi, rari e di difficile reperimento, e alle recensioni ospitate su riviste specializzate. Benché non presenti con continuità, queste ultime costituiscono l'unica fonte attendibile per quanto riguarda l'attività dagli anni Ottanta in poi, in mancanza peraltro di interviste della fondatrice. Al momento l'unico breve intervento su questa esperienza è l'articolo di Luca Lo Pinto, *Galleria Primo Piano 1972-2003. In ricordo di Maria Colao*, pubblicato in http://www.luxflux.org/n3/gallerie1.htm .

La prima sede della galleria viene inaugurata da Maria Colao nel 1972 a via della Vittoria, all'interno della zona del Tridente, con una personale dedicata a Carlo Lorenzetti. In questa prima fase di attività, Primo Piano guarda agli autori italiani della pittura astratta, come Teodosio Magnoni[419], Marco Gastini[420], Nicola Carrino[421]. Un'idea della linea culturale perseguita in questi anni è fornita proprio da una mostra di quest'ultimo, intitolata *Metodo di pensiero e di lavoro. Costruttivo 1/69, organismo modulare trasformabile, 60 moduli scalari cm 50 x 50 x 50. Ferro* in cui Carrino presenta la serie *Costruttivo Trasformabile*: le opere, concepite come organismi modificabili, vengono alterate nella disposizione con l'aiuto del pubblico, in date prestabilite.

Quando nel 1983 la sede alla galleria viene spostata a via Panisperna l'interesse di Maria Colao per la ricerca internazionale di carattere minimalista e concettuale è già pienamente delineato. Il trasferimento nel quartiere Monti, meno "istituzionale" rispetto al prestigioso Tridente, corrisponde ad un alleggerimento in termini di spazio e a una radicalizzazione dell'orientamento culturale. Benché di dimensioni più piccole rispetto al precedente, nella nuova sede, composta da due stanze, una larga porzione d'ambiente è dedicata proprio a quella raccolta di libri cui si accennava, di cui fanno parte cataloghi e volumi rari o commerciali, acquisiti da Maria Colao in tutto il mondo.

È in questa fase che si consolida il sodalizio con autori nel cui lavoro la seduzione concettuale ed evocativa della parola si fonde con il carattere installativo-ambientale: artisti ai quali la galleria dedicherà mostre nel corso di tutta la durata della sua attività, come Lawrence Weiner, Sol LeWitt, Mel Bochner.

Le opere di quest'ultimo, esposte a Primo Piano nel dicembre 1986[422], sono frutto del lavoro realizzato dall'artista americano a Roma nei nove mesi precedenti. In questa occasione sono allestiti due quadri ad olio e due disegni. Sono opere che denunciano, seppur all'interno di una sintesi plastica, un maggiore vibrazione rispetto quelle del decennio precedente. Il suo lavoro sarà presentato ancora da Primo Piano nel 1992,

---

[419] *Teodosio Magnoni*, galleria Primo Piano, Roma, 1972.
[420] *Marco Gastini*, galleria Primo Piano, Roma, 1973.
[421] *Nicola Carrino*, galleria Primo Piano, Roma, 1975.
[422] *Mel Bochner*, galleria Primo Piano, Roma, 1986.

affiancato a quello di Chung Eun-Mo e Sol LeWitt[423], in una esposizione che prosegue l'indagine sul rapporto tra sistemi visivi e concettuali.

Nel corso degli anni Ottanta, in una Roma in cui i nomi degli artisti di moda sembrano ripetersi frequentemente e in diversi spazi, Primo Piano ribadisce la sua indipendenza con l'importante mostra di Roman Opalka[424], nel marzo 1987. L'artista di origini polacche, a Roma per la prima volta, presenta una parte del suo lavoro più celebre, avviato nel 1965 e portato avanti con costanza per tutto il corso della vita. Un'opera "magna" la cui durata coincide proprio a quella della vita dell'artista, con una corrispondenza tra arte e vita che assume una connotazione esistenziale. La galleria ospita alcuni fogli ricoperti di numeri scritti a penna e una grande tela di colore grigio chiaro riempita, come di consueto nel lavoro dell'autore, da una serie di numeri dipinti di bianco. Nella sala anche un registratore che emette una voce che, in polacco, scandisce il tempo in una infinita progressione. Una proposta espositiva di questo tipo, situata sul crinale tra body art e ricerca concettuale, in cui la pittura è utilizzata con una modalità così radicalmente anti-simbolica e profondamente esistenziale, ribadisce la presa di posizione della galleria Primo Piano come luogo di una resistenza concettuale: una scelta di campo contrapposta alle derive pittorico figurative, più accattivanti sotto il profilo empatico, ancora fortemente presenti a Roma in questi secondi anni Ottanta.

A ridosso del nuovo decennio la programmazione di Maria Colao vede susseguirsi mostre di carattere installativo e di implicazione spaziale. Nella stagione 1988 si susseguono autori quali John Baldessarri [425], Bernard Venet[426] e Robert Barry[427]. Dopo una fase di allontanamento dalla pittura a favore di una scultura dalle valenze architettoniche, quest'ultimo torna a confrontarsi con la tela: le sue formulazioni, benché rarefatte e controllate, recuperano l'uso del colore. Nelle opere in mostra le parole, composte da caratteri in stampatello, si dipanano sopra l'immagine di un albero, elemento simbolo della forza vitale.

Presente già in una collettiva al fianco di Nicola Carrino e Gunther Uecker, in occasione della quale aveva presentato una struttura semicircolare in ferro, Venet prosegue la sua

---

[423] *Mel Bochner, Chung Eun-Mo, Sol LeWitt*, galleria Primo Piano, Roma, 1992.
[424] *Roman Opalka*, galleria Primo Piano, Roma, 1987.
[425] *John Baldessarri*, galleria Primo Piano, Roma, 1988.
[426] *Bernard Venet*, galleria Primo Piano, Roma, 1988.
[427] *Robert Barry*, galleria Primo Piano, Roma, 1988.

ricerca di carattere minimalista e spaziale. Le due installazioni in mostra, un angolo e un'iperbole che occupa gran parte dello spazio espositivo, si inseriscono nell'ambiente dialogando con le sue proprietà geometriche. Le installazioni sono realizzate in metallo e verniciate al fine di neutralizzare il rischio di una seduzione materica. Formatosi nella scena concettuale, Venet interrompe la sua attività artistica nel 1970 per riprenderla nel 1976, quando ricomincia a realizzare curve, archi, angoli concepiti a partire dalla traduzioni in termini di forme di assunti e dati matematici.

L'artista olandese Carel Visser[428], noto in Italia dagli Cinquanta e Sessanta e riscoperto nel corso della Biennale di Venezia del 1987, torna ad esporre a Roma dopo oltre dieci anni, nel 1988. Pur nella varietà di materiali utilizzati - dalle piume, alle ossa, al ferro, al vetro, al cuoio - l'artista crea degli assemblaggi composti da *object trouvé* che propongono un diverso ordine formale della natura. In galleria è presente una grande installazione in vimini, canapa, plexiglas intitolata *Scultura per un disegno*.

All'inizio del 1990 è la volta di Fred Sandback[429], artista americano che porta alle estreme conseguenze gli assunti radicali del minimalismo: nella galleria un solo filo di lana giallo tirato da un angolo all'altro nello spazio, a "suggerire" la presenza di un volume triangolare.

Nel novembre 1991 Primo Piano presenta una delle sue mostre più significative, una raccolta di opere di Gordon Matta-Clark [430]degli anni Settanta. Si tratta di fotografie che riproducono gli interventi di "incisione", mediante enormi tagli, di strutture architettoniche preesistenti, poi distrutte, con esiti di grande potenza visiva e di qualità surreale. Dopo la morte prematura nel 1978, l'autore viene riscoperto intorno alla metà degli anni Ottanta con una serie di mostre in musei internazionali. L'esposizione organizzata da Maria Colao si inserisce in questa dinamica: benché il lavoro di altri autori di Anarchitecture fosse stato seguito, fin dai primi anni Settanta, anche da Ugo Ferranti (che aveva avviato una collaborazione con Matta-Clark, artista seguito da Yvon Lambert, non portato a termine a causa della morte dell'autore) questa è la prima volta in cui il lavoro dell'artista newyorchese viene presentato a Roma.

---

[428] *Carel Visser*, galleria Primo Piano, Roma, 1988.
[429] *Fred Sandback*, galleria Primo Piano, Roma, febbraio 1990.
[430] *Gordon Matta Clark*, galleria Primo Piano, Roma, novembre 1991.

Ne corso degli anni Novanta Primo Piano prosegue nell'intercettazione di autori storici della scena internazionale. Vincitori del "premio per la scultura" alla precedente Biennale di Venezia 1991 e ospitati all'interno del padiglione tedesco, Bernd e Hilla Becher [431] presentano nel 1992 a Primo Piano dieci fotografie realizzate tra il 1962 e il 1989: l'inquadratura frontale con cui sono ripresi gli edifici veicola l'oggettività classificatoria che contraddistingue il lavoro concettuale della coppia, raramente disponibile per il pubblico romano, così come quello di un'altra tedesca, Hanne Darboven[432]. Il suo lavoro, presentato a Primo Piano nel maggio 1992, è incentrato sulla registrazione di date e numeri attraverso un sistema da lei inventato. La sua "scrittura matematica", composta addizionando le cifre che compongono ogni tipo di datazione, è consacrata alla struttura del tempo e della memoria, inventariate attraverso un lavoro seriale su larga scala.

Nello stesso periodo, parallelamente al coinvolgimento di autori della stagione "storica" del concettuale, Maria Colao si dimostra attenta alla promozione di artisti più giovani, appartenenti soprattutto della scena inglese e americana ed emersi recentemente attraverso esposizioni internazionali. Nel novembre 1989 è la volta di Grenville Davey[433], rappresentante della scena inglese proveniente dalla fucina del Goldsmith College of Arts, che lavora sugli scarti per ricreare oggetti puri. Se la prima presentazione dell'artista inglese nel 1989 è piuttosto precoce (benché sia presente nello stesso anno alla Biennale di Venezia) la successiva, nel 1993, realizzata subito dopo la vittoria del Turner Prize da parte dell'artista, sancisce un riconoscimento sul piano internazionale. In questa mostra domina una grande superficie circolare opaca, che rimanda come le altre opere in mostra, ai processi del vedere e alle facoltà dell'occhio, tema presente in chiave ironica in *Twelve part eye*, costituita da barre di metallo che si intrecciano, nei cui punti di congiuntura sono incollati degli occhi di plastica, rappresentazione letterale della molteplicità dei punti di vista.

Anche la presentazione del lavoro di Julian Opie[434], alla sua prima personale romana, che posiziona in modo asimmetrico due colonne all'interno del piccolo spazio della

---

[431] *Bernd e Hilla Becher*, galleria Primo Piano, Roma, 1992.
[432] *Hanne Darboven*, galleria Primo Piano, Roma, maggio 1992.
[433] *Grenville Davey*, galleria Primo Piano, Roma, novembre 1989.
[434] *Julian Opie*, galleria Primo Piano, Roma, 1990.

galleria, indica lungimiranza nelle scelte espositive di Maria Colao e il suo interesse per la ricerca visiva britannica.

L'attenzione di Primo Piano si rivolge, specialmente nel corso degli anni Novanta, ad autori italiani sia storici che emergenti. Nel maggio 1989 e poi ancora nel 1993 viene esposta la ricerca analitico-riduttiva di un artista ancora poco valorizzato, Paolo Masi[435]: l'approccio seriale dell'autore fiorentino è compensato da una investigazione del dato materico e della plasticità delle superfici. Nel febbraio del 1991 un'altra esposizione dedicata a un autore non ancora celebrato pienamente dalla critica, Felice Varini[436]: come di consueto nella sua ricerca, l'artista muove dall'individuazione di un punto di vista privilegiato, per ricreare un impianto prospettico all'interno della galleria.

Nel 1993 Primo Piano ospita la mostra di Cesare Pietroiusti[437] *In che cosa posso esserle utile?* Secondo il progetto dell'autore, chiunque per un mese può telefonare alla galleria e chiedere all'artista di eseguire un compito, una faccenda domestica o un'altra funzione. La mostra presenta oggetti che rimandano all'attività svolta e indica il consolidamento del rapporto di stima e amicizia con l'artista del Gruppo di Piombino. Sarà proprio Cesare Pietroiusti a prendere in carico il prezioso archivio di Primo Piano in seguito alla morte dei Maria Colao, nel 2003, evento che decreta la fine anche del progetto culturale della galleria.

La capacità di intercettare le ricerche più qualificate del panorama contemporaneo si conferma proprio in una delle mostre realizzate da Maria Colao poco prima della sua scomparsa. Si tratta la prima esposizione monografica realizzata a Roma su Olaf Nicolai[438], ospitata nel 2001 negli spazi di Primo Piano, divenuta nel frattempo una Associazione culturale. Proprio l'artista tedesco, insieme al curatore Luca Lo Pinto, dedicherà di lì a due anni un volume alla memoria della gallerista romana, immaginando un libro d'artista[439] concepito come una bibliografia rivisitata, in continuità con la seduzione per le parole che ha sempre caratterizzato la ricerca di Maria Colao.

---

[435] *Paolo Masi*, galleria Primo Piano, Roma, 1989, 1993.
[436] *Felice Varini*, galleria Primo Piano, Roma, febbraio 1991.
[437] *Cesare Pietroiusti*, galleria Primo Piano, Roma, 1993.
[438] *Olaf Nicolai*, galleria Primo Piano, Roma, 2001.
[439] I libri d'artista *Maria Colao. A Bibliography*, insieme a *Conversation Pieces,* viene pubblicato dalla casa editrice Walther Konig in occasione della mostra omonima, realizzata a cura di L. Lo Pinto presso il Museo Praz di Roma, dicembre 2006.

1.4. Gli spazi "autogestiti" dagli artisti: luoghi di resistenza e nuove istanze operative

Come spesso accaduto nella storia dell'arte contemporanea, specialmente nei periodi si crisi o quelli in cui l'esistenza di un sistema saldamente presente sul territorio rischia di costituire un freno allo sviluppo di realtà indipendenti, sono gli artisti a determinare il germogliare contesti di viva creatività[440]. È quanto avviene a Roma sul finire degli anni Settanta, quando sono diverse le realtà che, nate dalla sperimentazione di un piccolo nucleo di autori, vanno poi ad inserirsi in un più ampio orizzonte creativo e produttivo.
Se alcune di esse verranno subito riconosciute e accolte da un sistema che le inserisce nei suoi gangli, portandole alla ribalta del palcoscenico mondiale, in altri casi queste realtà occupano una posizione di marginalità e proprio a partire da questa manifestano il loro impegno nel delineare un modello di produzione e riflessione sull'arte alternativo. Nel primo caso - ne sono esempio l'esperienza de La stanza, Sant'Agata dei Goti e Il gruppo di San Lorenzo - gli esiti del lavoro confluiscono in diverse mostre ospitate in varie sedi romane di rilievo. Nonostante a queste esperienze si faccia ampiamente riferimento nella trattazione dei diversi spazi espositivi[441], una nota di approfondimento appare ancora necessaria. Diverso il caso dell'Eventualismo, la cui attività è legata in modo indissolubile al centro studi Jartrakor, a cui viene dedicata la gran parte di questo paragrafo.

---

[440] Tra gli spazi romani divenuti in qualche modo "istituzionali" per la lunga attività di promozione culturale legata a figure di artisti, anche se situate al di fuori dei canali del sistema ufficiale, vanno segnalati anche La Fondazione di Sarro e il Lavoatoio contumaciale. Il Centro di documentazione della ricerca artistica contemporanea Luigi Di Sarro, associazione senza fini di lucro attiva a Roma dal 1981, è intitolato all'artista Luigi di Sarro, morto nel 1979 nel clima degli anni di piombo, al fine di documentare la sua attività artistica. Dal 1981 ospita mostre ed eventi dedicati soprattutto alla scena emergente. Il Lavatoio contumaciale viene fondato dall'artista Bianca Pucciarelli Menna (in arte Tomaso Binga), poetessa visiva che dal 1974 gestisce le attività del piccolo spazio situato all'interno di un lavatoio in una palazzina del quartiere Flaminio. La programmazione culturale del Lavatoio si distingue per la l'apertura alla poesia, alla scrittura e alla performance, in linea con l'attività artistica della stessa Binga.

[441] Per quanto riguarda il Gruppo si San Lorenzo si confrontino in particolare i paragrafi dedicati alle gallerie Ugo Ferranti, Gian Enzo Sperone, Fabio Sargentini.

1.4.1 Da La stanza agli Ateliers di San Lorenzo

Benché la loro attività si sviluppi alla fine degli anni Settanta, l'esperienza de la Stanza e di Sant'Agata dei Goti ha un ruolo propedeutico per gli sviluppi dei primi anni Ottanta perché è qui che le istanze del ritorno ai mezzi tradizionali trovano i loro primi canali di espressione, attraverso piccole mostre in cui una nuova centralità è affidata prima al disegno - veicolo privilegiato del "passaggio" in atto - e poi, sempre più solidamente, alla pittura.

Attiva tra il 1976 e il 1978, La Stanza è situata nel cortile di un palazzo di via Cavour, costituito, appunto, da un solo ambiente. Fondata da Antonio Borzì, Stefano Di Stasio, Salvatore Marrone e Arnaldo Sanna, essa nasce dall'esigenza di trovare un canale in cui poter operare indipendentemente dalle logiche del mercato e in una dimensione capace di includere non solo la presentazione di opere di arte visiva, ma anche di *pièce* teatrali. Per gli artisti della giovane generazione, tra cui figurano anche Gallo, Ceccobelli e Pizzi Cannella[442], essa costituisce uno spazio per presentare in via sperimentale il proprio lavoro: si determina così la creazione di una piccola comunità di artisti di area romana che, benché non esplicitata tramite un manifesto come nelle ipotesi di gruppo degli anni Settanta, sembra delineare una continuità di sentire. Le piccole mostre qui ospitate[443], tenute aperte dagli artisti stessi, accolgono lo scambio tra le persistenze concettuali e installative e il lento apparire di una nuova riflessione sull'uso dei mezzi tradizionali.

Di poco successiva è la germinazione dell'esperienza di Sant'Agata dei Goti. Situato al numero 1 della via omonima, nel quartiere Monti, lo spazio viene fondato da Claudio Damiani, Felice Levini e Giuseppe Salvatori. A loro si aggiungono nell'arco di pochi mesi anche Antonio Capaccio, Marco Canevari, Arnaldo Colasanti, Paolo Del Colle, Stefano Donati, Tommaso Massimi, Vittorio Messina, Giacomo Rech e Mariano Rossano, nonché poeti e scrittori come Edoardo Albinati, Claudio Damiani, Marco Lodoli e critici, in particolare Filiberto Menna e Fulvio Abbate. Il piccolo spazio autogestito ospita non solo mostre, ma anche letture di testi poetici e incontri.

---

[442] Si cfr. a questo proposito *Italia contemporanea*, op. cit. …pag. 27.
[443] Per una ricognizione si rimanda a *Anni '70…,* op. cit..

Tra le prime esposizioni ospitate, quella del 1978 di Felice Levini, intitolata *Il Re!*[444], si presenta come una complessa installazione che coniuga una riproduzione fotografica, elementi installativi e verbali[445]. L'anno successivo Vittorio Messina presenta qui *La muraglia cinese*[446]: lungo tutte le pareti dello spazio corre una crepa mentre la voce dell'artista, registrata su nastro, legge il racconto di Kafka omonimo. In sottofondo si riconoscere lo scorrere di una penna biro su un foglio, riferibile al momento in cui l'artista trascrive il testo[447].

Nel complesso nell'arco di anni a cavallo tra fine anni Settanta e inizio anni Ottanta, le mostre qui ospitate mettono in luce l'emergere di un *modus operandi* nuovo, che si relaziona alla pratica pittorica in un senso non citazionista né espressionista. La componente lirica, sommessa, evocativa comincia ad emergere nella poetica di autori come Antonio Capaccio, Mariano Rossano, Rocco Salvia, Gianni Asdrubali, che espongono insieme in una mostra nel 1983[448]. Il loro lavoro sarà presto preso in carico da Filiberto Menna che sulla base dalla vocazione riduzionista della loro ricerca, formulerà l'ipotesi dell'Astrazione povera[449].

La più rilevante tra le esperienze sorte in questi anni per la capacità di interpretare una temperie generazionale, è quella del cosiddetto Gruppo di San Lorenzo. Benchè già citata nel corso di questa tesi per la presenza dei suoi protagonisti in diverse mostre ospitate nelle gallerie romane, l'attività del Gruppo merita qualche nota di approfondimento soprattutto dal punto di vista della storia e della relazione con lo spazio, a cui l'attribuzione del nome fa riferimento, quello dell'ex Pastificio Cerere situato nel quartiere San Lorenzo. Sorta nei primi del Novecento in uno dei quartieri allora più periferici di Roma, la semoleria-pastificio viene dismessa nel 1960. Rimasto vuoto e situato in uno dei quartieri popolari più densamente abitati della capitale, lo

---

[444] *Felice Levini. Il Re!*, spazio autogestito di Sant'Agata dei Goti, Roma, novembre - dicembre 1978.
[445] Come ricostruito in *Anni '70. Arte a Roma*, la mostra vede l'articolazione di diversi elementi: la riproduzione fotografica di un ritratto di Luigi XVI realizzato da Joseph-Siffren Du Plessis, ritoccata con dei colori, è appesa su un parete in alto. Al suo fianco delle fiaccole mentre sulla parete di fronte è presente un drappeggio di velluto blu con una piuma di struzzo. Sulla parete di mezzo è ripetuta la scritta "il Re!". Cfr. *Anni '70…,* op. cit. pag. 313.
[446] *Vittorio Messina*, spazio autogestito di Sant'Agata dei Goti, Roma, 1983.
[447] Si confronti in proposito *Anni '70…,* op. cit., pag. 315.
[448] *Antonio Capaccio, Mariano Rossano, Rocco Salvia, Gianni Asdrubali*, spazio autogestito di Sant'Agata dei Goti, Roma, 1983.
[449] Si rimanda al paragrafo introduttivo del capitolo 1.

spazio industriale viene progressivamente occupato da artisti che vi trasferiscono il proprio studio, anche grazie ai costi poco elevati. La poliedrica articolazione degli spazi, che alternano strutture piene e grandi vuoti, corridoi, passerelle, montacarichi, scale, offre diverse soluzioni "abitative" agli artisti. A partire dal 1975 vi trovano dimora Nunzio, Walter Gatti, Giuseppe Gallo, Luigi Quintili. A seguire, dal 1978 al 1980, vi si insediano Luigi Campanelli, Angelo Caligaris, Oscar Turco. Nel 1983 arrivarono Gianni Dessì con la moglie, la pittrice americana Martha Boyden, Bruno Ceccobelli, Marco Tirelli, Pietro Pizzi Cannella e l'architetto Armando Sodi.

Il momento di riconoscimento di questo luogo come spazio nevralgico per la produzione artistica contemporanea si compie con la mostra *Ateliers*[450], curata da Achille Bonito Oliva nel 1984[451]. Gli artisti che partecipano a questa mostra - Bianchi, Ceccobelli, Dessi, Gallo, Nunzio, Pizzi Cannella, Tirelli - sono quelli che, verranno identificati come Gruppo di San Lorenzo (con l'esclusione di Domenico Bianchi). Alla data della mostra, gli artisti hanno già avviato la propria storia espositiva e le prime sperimentazioni[452].

Fin dai primi anni Settanta Ceccobelli, seguito poi da Dessì, Nunzio e Tirelli, frequenta il corso di scenografia di Toti Scialoja all'Accademia di Belle Arti. Proprio il maestro romano, figura chiave della ricerca pittorica degli anni cinquanta, dà luogo a un canale di formazione importante per la generazione in essere. Le sue lezioni dedicate all'arte americana, in particolare Jackson Pollock e Franz Kline, sono ricordate dalle parole di Dessì riportate da Daniela Lancioni: «Riusciva a parlare e a dare senso a parole come

---

[450] *Ateliers…,* op. cit.

[451] Cfr. *Ibidem*. Daniela Lancioni ricostruisce anche un evento aggregativo informale promosso proprio da Bonito Oliva e di poco precedente all'apertura degli studi, analizzando in particolare una fotografia che verrà pubblicata sulla rivista "Cervo Volante" in cui sono presenti diversi artisti e compagni dell'Accademia, intellettuali e scrittori come Valerio Magrelli e Giorgio Agamben, la collezionista Bianca Attolico, nonché Giorgio Barberio Corsetti e molti altri. Cfr. *Italia contemporanea…*, op. cit. pag. 27.

[452] Il legame con l'esperienza del teatro sembrerebbe connotare in un senso più ampio il contesto del decennio. Non va dimenticato che anche Fabio Sargentini si dedica all'attività teatrale nel periodo di sospensione della galleria. Le attività de La Gaia scienza di Giorgio Barberio Corsetti così come quella di Remondi e Caporossi - peraltro in alcuni casi documentate anche da una mostra come *Il ciclo del postmoderno* curata da Renato Barilli - costituiscono una componente di richiamo anche per chi si occupa di arti visive. Esse sembrerebbero inoltre fare eco con il momento di centralità che l'arte del teatro sembra avere nella scena romana anche grazie al rilancio attuato da Renato Nicolini.

composizione, tono, colore…»[453] ma soprattutto sapeva evidenziare la «complessità e la problematicità»[454] dell'essere artista. A Scialoja si affiancano all'Accademia professori di storia dell'arte quali Nello Ponente e, successivamente, Alberto Boatto. È proprio nell'ambito dell'Accademia che avviene l'incontro con la scena teatrale attuale, nella figura di Giorgio Barberio Corsetti[455], con il quale i giovani artisti avviano una collaborazione. Intanto Bruno Ceccobelli, Domenico Bianchi e Giuseppe Gallo condividono lo studio di vicolo della Renella ed entrano in contatto, per il tramite di Bianchi, con Ugo Ferranti: è grazie a lui che il nucleo embrionale del Gruppo di San Lorenzo si inserisce nel sistema espositivo romano.

Tornando al 1984, in occasione della mostra *Ateliers*[456] gli artisti aprono i propri studi al pubblico, mettendo subito il luce il portato differenziale della loro ricerca. La loro visione, pur priva come si è detto di un'intenzionalità teorica comune, si distingue per l'assenza di riferimenti citazionisti, così come di richiami letterari o stilistici alla storia dell'arte del passato. Essa è piuttosto fondata sulla centralità dell'immagine e sulla sua capacità di attrazione visiva, emotiva, sensoriale.

L'intervento in catalogo di Renato Nicolini chiarisce la linea culturale sottesa ad una operazione che, benchè «pagata di tasca propria [dagli artisti n.d.r.]»[457] sancisce un altro punto nella direzione del processo di istituzionalizzazione dei processi artistici, in concomitanza con una fase di centralità per l'impegno pubblico della cultura a Roma: «Se l'iniziativa diretta degli artisti è la garanzia contro ogni tentazione di "arte di Stato", questo non può significare assenza di una politica di intervento pubblico»[458]. Se, come già evidenziato nel paragrafo introduttivo, l'esperienza dei sei del "Pastificio" è ricondotta a Achille Bonito Oliva al bacino della Transavanguardia, ciò che occorre sottolineare è che non si tratta di un gruppo classicamente inteso, tanto meno di una compagine che condivide una linea programmatica, ma di una «aggregazione di lavoro,

---

[453] G. Dessì, manoscritto inedito s.d. [1998], riportato in Lancioni, *Italia contemporanea…,*op. cit., pag. 24.
[454] *Ibidem*.
[455] Corsetti chiede a Dessì e Bianchi un aiuto per la messa in scena del suo saggio di diploma, intitolato *La gaia Scienza*, nome che di lì a pochi anni verrà assegnato alla compagnia teatrale di Corsetti. Cfr. *Ibidem*.
[456] *Ateliers*…, op. cit.
[457] R. Nicolini, testo introduttivo al catalogo della mostra, *Ibidem*, pag. 6.
[458] *Ibidem*, pag. 7.

sul fondamento della comunanza di luoghi d'ateliers nell'ex Pastificio Cerere»[459]. Ad accomunare la nascita di questo gruppo, dunque, la condivisione di un luogo - in senso lato si potrebbe dire di un modo di porsi rispetto al momento della creazione e allo spazio necessario alla sua attivazione - ma non un'ipotesi collettiva. Lo evidenzia con chiarezza Daniela Lancioni: «La familiarità che li ha portati a condividere quel luogo, e che in quel luogo ha avuto modo di essere coltivata, è frutto dell'affinità che si riscontra nelle loro opere, ma soprattutto nel loro modo di intendere l'arte»[460].

Occorre infine sottolineare che l'esperienza del Gruppo di San Lorenzo, benché si configuri come la più rilevante in termini storiografici tra quelle ospitate all'interno della complessa realtà della ex-fabbrica Cerere, non è l'unica. Lungo tutto il corso della sua storia lo spazio dell'ex-Pastificio ha il merito di delinearsi come una realtà funzionale ibrida, capace di accogliere situazioni di ricerca e associazioni anche molto diverse tra loro, come il Centro di Cultura Ausoni[461], l'Associazione Studio Aperto e lo Studio d'Arte Contemporanea Pino Casagrande negli anni Novanta[462], nonché la Scuola Romana di Fotografia. Il Pastificio Cerere nella sua natura di spazio post-industriale riconvertito e articolato intorno a una sinergia di realtà individualmente strutturate, sembra anticipare quel prototipo di laboratorio di sperimentazione artistica non canonico, decentrato ed indipendente rispetto ai luoghi del sistema, che si affermerà pienamente negli anni Novanta.

---

[459] E. Crispolti in *La pittura in Italia. Il novecento 3 - Le ultime ricerche*, N. Pirovano, Electa (a cura di), Milano 1994, pag. 171.

[460] D. Lancioni, *Gli artisti di San Lorenzo: Ceccobelli, Dessì, Gallo, Pizzi Cannella e Tirelli*, in *Italia Contemporanea…*, op. cit.

[461] Il Centro culturale Ausoni viene fondato nel 1987 e alla sua gestione nel corso degli anni Ottanta è affidata a Italo Mussa e Arnaldo Romani Brizzi. Dal 2004 è attiva negli spazi dell'ex-fabbrica la Fondazione Pastificio Cerere che ha rilanciato la vocazione residenziale originaria, e cura rassegne ed iniziative volte alla promozione delle generazioni emergenti.

[462] Si rimanda al prossimo capitolo per l'analisi di queste due realtà.

1.4.2 Il caso Jartrakor: la teoria dell'Evento come ipotesi di resistenza al sistema

Se l'assenza di un impianto teorico condiviso connota realtà come quella dell'ex-Pastificio Cerere, tutt'altra impostazione si desume dall'attività di un'altra situazione di ricerca sorta al di fuori dei canali ufficiali del sistema, quella del Centro Studi di Psicologia dell'Arte Jartrakor[463].

Esso rappresenta, all'interno del panorama romano, una delle realtà più vivaci sia sotto il profilo speculativo, sia dal punto di vista della produzione culturale indipendente: una situazione di ricerca che, grazie a un isolamento programmatico che la "protegge" dalle influenze di quanto avviene intorno, si pone su un versante oppositivo e di "resistenza" rispetto a un sistema percepito come opprimente. All'interno del suo studio Sergio Lombardo, coadiuvato da un gruppo di giovani artisti, ha così modo di costruire la complessa impalcatura teorica che sostiene la nascita di una nuova formulazione artistica: l'Eventualismo.

La storia di Jartrakor si può far risalire a una conferenza tenuta da Lombardo nel 1975 presso l'Accademia di Belle Arti di Roma occupata dagli studenti, in cui l'artista chiarisce il suo progetto di arte e ricerca[464]. In questa occasione si crea un primissimo gruppo di giovani aderenti, che peraltro non hanno ancora chiara la propria vocazione di artisti. Sono Gianluca Manzi e Cesare Pietroiusti, a cui si aggiungono Anna Homberg, Vittorino Curci, Fosco Valentini intorno al 1976-77. Nel maggio 1977, con una mostra dedicata ai *Gesti Tipici*[465], Sergio Lombardo apre per la prima volta il suo lo studio di via dei Pianellari[466]. Pochi mesi dopo, nel novembre dello stesso anno, *Quattro artisti inediti: Vittorino Curci, Gianluca Manzi, Cesare Pietroiusti, Fosco Valentini*[467] segna la nascita ufficiale del Centro di Ricerca sulla Psicologia dell'Arte Jartrakor, concepito come laboratorio, studio d'artista e spazio espositivo. Dei quattro partecipanti iniziali

---

[463] Ad oggi è sede del Centro di documentazione del Gruppo Eventualista e della "Rivista di Psicologia dell'Arte". Una catalogazione di tutte le attività di Jartrakor è stata ricostruita con puntualità da Paola Ferraris nel libro *Psicologia dell'Arte e dell'evento*. *Storia eventualista 1977-2003,* Gangemi, Roma 2004. Il seguente capitolo trae in parte spunto dal testo elaborato dalla sottoscritta nella tesi di Specializzazione in Storia dell'arte contemporanea intitolata *Eventualismo e gruppo di Piombino, un confronto* (2011).

[464] Cfr. Ferraris, *Psicologia….,* op. cit.

[465] *Sergio Lombardo. Gesti tipici,* Centro Studi Jartrakor, Roma, maggio 1977.

[466] La sede del Centro Studi per la Psicologia dell'Arte Jartrakor si trova a via dei Pianellari 20.

[467] La mostra inaugura l'11 novembre 1977, Ferraris, *Psicologia…*, pag. 23.

soltanto Cesare Pietroiusti vi rimarrà legato, organizzandone le attività insieme a Sergio Lombardo e Anna Homberg, a cui in breve tempo di unisce Domenico Nardone.

L'apertura dello studio rappresenta l'elemento generativo per la costituzione del gruppo Eventualista, la cui identità ruota principalmente intorno alla figura di Lombardo: l'artista assume al contempo il ruolo di attivatore dell'esperienza e della riflessione critica, catalizzatore delle energie, nonché maestro rigoroso capace di mantenere saldo il rapporto con le ricerche dell'avanguardia, indicando le linee guida comuni nel metodo e nelle finalità.

Il Centro Studi Jartrakor fonda la sua identità sul concetto di spazio laboratoriale che ha come priorità la formazione e la sperimentazione, non la produzione di mostre. L'intervento artistico, dunque, rappresenta l'esito ipotetico e non predeterminato di una elaborazione teorica che prevede diverse fasi: la *sperimentazione* di un'idea o problematica di ambito creativo-psicologico, cui fa seguito una conferenza o discussione pubblica della stessa, l'elaborazione di un saggio per la "Rivista di Psicologia dell'Arte" ed, eventualmente, la realizzazione di una mostra[468]. Sedute sperimentali, conversazioni, corsi, seminari, conferenze pubbliche e mostre hanno, specialmente nei primi anni di attività, paritaria importanza nella programmazione. La "Rivista di Psicologia dell'Arte"[469] è l'organo scientifico e di divulgazione del Centro, ma ancor prima è lo strumento di ricerca e confronto del gruppo, all'interno del quale vengono elaborati i risultati degli esperimenti-eventi.

Il proposito di Lombardo è costruire un nuovo modello teorico e operativo che individui le sue radici e trovi la sua giustificazione nei nuclei principali della propria opera, ponte verso per le sperimentazioni degli artisti della nuova generazione. Questa volontà si riflette nell'articolazione dell'attività espositiva, che può essere suddivisa in tre grandi nuclei: il riferimento al passato con le mostre dedicate ai lavori storici - di Sergio Lombardo e non - che trovano afferenza con gli sviluppi della ricerca eventualista;

---

[468] «La teoria di Sergio era: l'esperimento prima di tutto, dall'esperimento di tira fuori una teoria, o almeno un resoconto, che diventa una conversazione, poi diventa un saggio scritto poi pubblicato sulla rivista. Se c'era una componente visuale i risultati dell'esperimento venivano esposti e se ne faceva una mostra». Cfr. l'intervista a Cesare Pietroiusti, aprile 2011, riportata negli Apparati della tesi di Specializzazione in Storia dell'arte contemporanea intitolata *Eventualismo e gruppo di Piombino, un confronto* (2011).

[469] La prima serie della "Rivista" viene pubblicata dal 1979 fino al 1987, la seconda a partire dal 1990 al 2006.

esposizioni e sperimentazioni dei giovani artisti che collaborano con il Centro Studi e mostre di confronto con altri contesti di ricerca che si pongono su uno stesso crinale di inappartenenza rispetto al sistema.
Ancor prima di entrare nel merito dell'attività culturale promossa da Jartrakor nella sua lunga vita, occorre approfondirne il modello teorico su cui si fonda perché è su di esso che si impernia una delle più strutturate ipotesi di opposizione al sistema allora dominante.

1.4.2.1 *Il connubio tra arte e scienza*

La Teoria dell'evento, che trova una prima formulazione critica nel testo *Arte eventuale*[470] elaborato da Domenico Nardone in occasione della mostra omonima, si basa sulla capacità dell'arte di produrre un comportamento estetico. Questo possiede le qualità di imprevedibilità e non omologazione, che sono proprie dell'"evento", da cui la tendenza mutua il nome. L'artista ha il compito di stimolare le reazioni non stereotipate del fruitore: la finalità dell'operare artistico non risiede infatti nella realizzazione di un oggetto-opera, ma nell'innesco di reazioni non convenzionali, inedite (e in quanto tali creative). Obiettivo è ricevere risposte comportamentali altamente differenziate, perché in esse agisce un'energia creativa totalmente spontanea, capace di affrancare l'individuo dai processi coercitivi e convenzionali cui la società lo sottopone. Una volta eseguito l'esperimento-opera, il gradiente di differenziazione delle risposte va verificato e monitorato secondo i principi della sperimentazione scientifica.
L'attribuzione all'arte di questo metodo di verifica rigoroso è una delle componenti del tentativo, operato da Lombardo, di rinsaldare il legame tra arte e scienza. Unite in un comune percorso di conoscenza fino all'epoca moderna, arte e scienza subiscono successivamente - questa l'ipotesi teorica di Lombardo - una separazione che determina

[470] Il testo *Arte eventuale* nasce dall'analisi di alcune opere presenti nella mostra omonima, a Jartrakor, nel 1981. Il saggio rappresenta il momento di formalizzazione ufficiale dell'Arte Eventualista, sancita dalla mostra che verrà analizzata più avanti. Il saggio di Nardone si apre con l'analisi della definizione dell'oggetto d'arte nella modernità. Nell'ipotesi dell'autore l'analisi morfologica, propria di tutta la tradizione pre-novecentesca, risulta inadeguata per definire l'opera d'arte moderna. Le avanguardie hanno infatti smantellato il dogma della sua inutilità. L'oggetto d'arte nella modernità implica uno spostamento dello sguardo: dalla superficie dell'oggetto all'intera sfera dell'attività umana. Ne consegue una modificazione del valore e del giudizio attribuito all'arte, non più analizzata secondo un criterio tecnico-fattuale. Nardone prosegue analizzando le opere presenti in mostra secondo i principi dell'Arte eventuale.

uno scadimento della scienza in tecnica e dell'arte in artigianato. Questa dissociazione dà vita alla nascita del mondo "simbolico" dell'arte: da questo momento in poi l'opera assume il valore di oggetto sacralizzato da contemplare, rigettando sia la sua natura di strumento che ha primariamente la funzione di «generare un'esperienza emozionale»[471] , sia la sua capacità di incidere fattivamente sulla realtà destrutturando l'azione omologante del sistema.

Nel tentare di rinsaldare arte e scienza tuttavia, Lombardo prende a modello un'etica del ricercare che si basa su un processo di apprendimento per tentativi[472]: una ricerca "senza scopo a priori", che include nella sua prassi gli eventi imprevedibili, indecifrabili, inutilizzabili, casuali presenti in ogni ambito del vivere umano. Obiettivo di Lombardo è riconnettere arte e scienza su un territorio comune che non attiene alla sfera della tradizione deterministica e progressiva ma, al contrario, a un filone che accoglie come fondativi e creativi l'errore, lo scarto, la devianza: la proposta di Lombardo abita un lembo di terra di confine che unisce l'arte e la scienza in un campo che per entrambi rappresenta l'alterità rispetto alla norma e al sistema, che ricerca nelle fratture piuttosto che nelle continuità il seme di una nuova germinazione. Questo modello mette in discussione a un tempo sia l'ambito disciplinare della scienza, che quello dell'arte: del primo, infatti, sceglie le componenti irrazionali e antideterministiche, e un modello di esperimento che, pur assicurando il rigore metodologico, nega il principio di attendibilità della risposta; dell'altro nega la narrazione storica, basata sui principi (che andavano in quegli anni riproponendosi con vigore) della soggettività e genialità dell'artista.

Proprio all'interpretazione dell'artista "genio" si rivolge, in via definitiva, l'anatema di Sergio Lombardo: «Questa antica concezione dell'artista (cfr. del santo, del pazzo, del criminale) presuppone una classe di critici dell'arte (cfr. sarcedoti, psichiatri, giuristi) ufficialmente qualificati a comprendere, a rivelare, a curare, a giudicare, a selezionare, a manipolare, a divulgare ciò che gli autori stessi avrebbero ottenuto in stato di "trance"»[473]. La ricerca dell'artista è invece, per principio libera, perché non può

---

[471] Cfr. S. Lombardo, *Metodo e stile*, in *L'avanguardia difficile,* Lithos, Roma 2004, pag. 77.
[472] L'approccio di Lombardo, espresso fin dal 1975 in un intervento presso l'Accademia di Belle Arti di Roma occupata dagli studenti, poi pubblicato in *Arte e ricerca*, op. cit, pag. 13.
[473] *Ibidem*, pag. 18.

conoscere a priori il suo scopo, e non può dunque svilupparsi all'interno del sistema dell'arte che detta regole e principi che prevedono una finalizzazione preventiva[474]. Per questo essa non può essere assoggettata alle leggi "deterministiche" del mercato.

I termini di questa alterità risiedono anche nel considerare inadeguati per l'analisi dell'Arte eventuale i criteri di tipo morfologico in uso nella critica corrente e nella revisione del ruolo dell'artista: «Noi siamo innescatori di eventi, non è necessario dire che siamo artisti»[475]. L'intervento eventualista nega in questo modo sia la concezione espressionista e soggettivista dell'operare artistico, sia la possibilità di interpretazione del critico. È in questo modo che l'ipotesi postulata da Lombardo in via teorica trova un piano di convergenza e verifica nella realtà attuale, ponendosi rispetto ad essa in una posizioni di antagonismo sul piano tanto speculativo, tanto ideologico, tanto estetico.

L'esperienza di Jartrakor, dunque, si qualifica fin da principio come quella di un movimento sommerso, anti-ufficiale, di ricerca e di avanguardia, che si pone in un crinale di volontaria marginalità rispetto alle manifestazioni espressione del potere dominante: «Ormai la critica d'arte deve lasciare il posto alla psicologia dell'arte se vuole liberarsi dalla retorica che l'opprime»[476]. Nelle intenzioni di Lombardo l'apertura dello studio risponde proprio alla necessità di reagire ad un contesto culturale e storico che, sulla scia della grave crisi politica e sociale, opera il superamento delle neoavanguardie e della smaterializzazione concettuale del decennio precedente a favore di un generale ritorno all'oggetto-opera, in cui Lombardo individua l'affermazione di un sistema dell'arte esclusivista ed edonista. Il progetto di Jartrakor intende offrirsi come contraltare alla sterilità della ricerca e nucleo di *resistenza* nei confronti tanto del sistema dell'arte, tanto di quello dell'informazione, entrambi accusati di omologare comportamenti e censurare la libertà creativa dell'individuo. È nelle maglie della prassi operativa eventualista - in particolare nella capacità dello stimolo di provocare una risposta non omologata nel pubblico - che si situa il seme di questa opposizione.

---

[474] Del resto uno dei principi fondanti dell'Eventualismo corrisponde alla differenziazione tra funzione economica ed estetica, le quali si distinguono proprio per la finalità: conosciuta e dichiarata la prima, non funzionale e variabile la seconda.

[475] Cfr. L'intervista con Sergio Lombardo riportata negli *Apparati* nella tesi già citata, S. Antonacci, *Eventualismo…,* op. cit.

[476] Sergio Lombardo citato in Ferraris, *Psicologia…*, op. cit., pag. 21.

1.4.2.2 *Presupposti e prodromi della teoria dell'evento*

La rete di riferimenti a supporto della teoria eventualista abbraccia un orizzonte vasto, che muove dal Mental Research Institute di Palo Alto, dove operano Paul Watzlawick, Don D. Jackson, Janet Helmick Beavin e Gregory Bateson (che sviluppano qui le loro teorie sulla pragmatica della comunicazione umana) fino al movimento dell'Antipsichiatria, supportata da autori come Ronald Laing e David Cooper in Inghilterra, Michel Foucault e Félix Guattari in Francia, Franco Basaglia in Italia e Thomas Szasz negli Stati Uniti. A questi si aggiungono i rimandi letterari a Georges Perec con *Pensare/Classificare*[477] e naturalmente le indagini semiologiche e legate alla teoria della ricezione, in particolare quelle di Umberto Eco. Inoltre, con gli studi sulla devianza come fattore creativo e sul comportamento estetico come errore significativo, la poetica eventualista dimostra la propria affinità con gli studi sulla "crisi del valore di causalità" formulato nell'ambito della teoria della complessità, avviati già nel 1970 ne *Il caso e la necessità* da Jacques Monod[478].

Nel campo dell'arte, è alle avanguardie storiche che si deve il ricongiungimento tra arte e scienza, è dunque qui che vanno rintracciate secondo Lombardo le radici della pratica eventualista. Re-introducendo il concetto di caso nella pratica artistica, queste insinuano un elemento non determinato e non determinabile, costitutivamente creativo in quanto apocalittico rispetto al sistema, disconoscendo concetti quali "ispirazione", "fantasia" "creatività". Questo proposito viene ripreso nei lavori di Manzoni, Lo Savio e Castellani[479], in particolare nei *Monocromi*, che ribaltano i criteri di finzione illusionistica e rappresentatività della pittura, negando il metodo lirista e l'espressione dei contenuti interiori dell'artista. Nelle opere di questi autori Lombardo individua le radici di quel metodo sperimentale e di quel ritorno dell'«intelligenza come guida nella ricerca della bellezza»[480] che conduce agli sviluppi della teoria eventualista. L'urgenza

---

[477] G. Perec, *Penser/Classer*, La librairie du XXI siècle-édition du Seuil, 1985; trad. it *Pensare/classificare*, S. Pautasso (a cura di), Rizzoli Milano 1989, pag. 39.

[478] J. Monod, *Le hasard et la nécessité. Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, trad. it. *Il caso e la necessità. Saggio sulla filosofia naturale della biologia contemporanea*, Edizioni scientifiche e tecniche, Mondadori, Milano 1970.

[479] Sono numerosi i testi e gli interventi di Lombardo riguardanti le ricerche intorno all'opera di Manzoni e Lo Savio, in particolare, che l'artista legge in chiave anti-espressiva, cfr. Lombardo, *L'avanguardia difficile*, op. cit.

[480] *Ibidem*, pag. 30.

sperimentale si sarebbe conclusa secondo l'artista nel 1964, data dell'approdo alla Biennale di Venezia della Pop art americana e momento di riferimento per lo sviluppo dell'industria culturale, di quel metodo di produzione che «dal lavoro intellettuale in seguito si trasformò sempre più in un lavoro a scopo di lucro»[481], foriero dello sviluppo della conseguente «euforia citazionista»[482].

I principi estetici che costituiscono i presupposti per lo sviluppo dell'Eventualismo sarebbero secondo Lombardo già pienamente presenti nell'avanguardia degli anni Sessanta. Qui sono formulati il principio di *spontaneità*, volto a valorizzare i comportamenti involontari, automatici e incontrollabili, irrepetibili, non simulabili; quello dell'*interattività*, legato all'espressione dello spettatore piuttosto che quella interiore dell'artista demiurgo o sciamano; quello dell'*eventualità*, che consiste nell'invenzione di oggetti capaci di stimolare lo spettatore sul piano della realtà concreta, in opposizione alla rappresentazione di spazi fittizi e ancora quelli della *strutturalità*, che lega l'oggetto-stimolo ai principi basilari di funzionalità estetica in opposizione alla libertà della composizione lirica, e della *minimalità*, che presuppone la scelta della "strada più breve" e più semplice[483].

L'individuazione di presupposti e prodromi dell'esperienza eventualista non è fine a se stessa, ma informa pienamente l'attività di Jartrakor che dedica a questi autori - e soprattutto ai lavori dello stesso Lombardo - una parte significativa della sua programmazione espositiva e di quella teorica sulla "Rivista". È principalmente nel suo lavoro a partire dagli anni Sessanta, infatti, che Lombardo rintraccia a posteriori la germinazione di quei «momenti di sollecitazione comportamentale»[484] che evolveranno nei dispositivi creativi eventualisti.[485]

---

[481] *Ibidem*, pag. 31.
[482] *Ibidem*. Occorre sottolineare che queste argomentazioni critiche troveranno spazio tra le pagine della rivista "Opening", dove Sergio Lombardo curerà una rubrica dedicata proprio a questi temi alla fine degli anni Ottanta.
[483] Cfr. S. Lombardo, *Piero Manzoni e la cultura spettacolo. Confutazioni di quattro giudizi banali*, in Lombardo, *L'avanguardia difficile…*, op. cit., pag. 69.
[484] E. Crispolti in *La pittura in Italia...*, op. cit., pag. 133.
[485] Si cfr. a questo proposito anche la mostra, curata proprio da Nardone, *Sergio Lombardo dai Monocromi ai Gesti Tipici 1959-64,* catalogo della mostra a cura di D. Nardone, Studio Soligo, Roma 2001.

Dopo i *Monocromi*,[486] realizzati da Sergio Lombardo tra il 1959 e il 1961, in cui la soggettività dell'artista si ritrae, l'apertura dell'opera al coinvolgimento emotivo dello spettatore trova un primo momento di estrinsecazione nella serie dei *Gesti Tipici*[487] (1961-63), capaci di mettere in luce i risvolti psicologici di questi gesti veementi e riconoscibili sullo spettatore: qui l'artista coglie senz'altro l'impatto psicologico e percettivo dei nuovi modelli comunicativi e la capacità che essi hanno di stimolare risposte emotive. In *Supercomponibili*[488], *Punti Extra*[489], e in altri progetti coevi la responsabilità di stabilire le regole di disposizione degli oggetti e la loro installazione è attribuita ai visitatori. La sollecitazione comportamentale di quest'ultimo trova un'ulteriore paradossale evoluzione nelle *Sfere con sirena* (1968-68)[490]. Si tratta di un'installazione costituita da grandi sfere colorate in vetroresina che, se spostate da una posizione prestabilita, emettono un suono di sirena d'allarme udibile nel raggio di 800 metri. L'allarme cessa solo se la sfera viene riportata esattamente nella posizione iniziale. La forzatura del carattere di imprevedibilità dell'evento genera quella reazione differenziata che sarà alla base delle formulazioni eventualiste[491]. Evoluzione estrema di questa forma di interazione del fruitore con l'opera è quella formulata in *Veleni*[492] o in *Morte per avvelenamento*[493], del 1970. La serie dei *Concerti Aleatori per Azioni*[494]

---

[486] *I Monocromi di Sergio Lombard*o (1959-1962), mostra a cura di A. Homberg, Centro Studi Jartrakor, Roma, dicembre 1977.

[487] *Sergio Lombardo. Gesti tipici*, Centro Studi Jartrakor, Roma, maggio 1977. I *Gesti tipici* sono realizzati da Lombardo tra il 1961 e il 1963. Il soggetto è rappresentato da gesti e atteggiamenti di personaggi molto noti, le cui fotografie tratte da giornali vengono ingrandite, proiettate sulla tela preparata di bianco e poi dipinte con smalto nero.

[488] Costruiti in legno ricoperto di fòrmica, questi oggetti (1965-68) sono costituiti da moduli da combinare o disporre secondo un criterio non indicato dall'artista ma inventato dal pubblico.

[489] L'artista mette a disposizione grandi punti neri con cui decorare le pareti secondo un programma inventato dal pubblico: "Disponi un numero N di punti entro uno spazio X secondo un progetto Y", 1967.

[490] L'opera viene esposta alla Biennale di Venezia del 1970.

[491] Va inoltre sottolineato che, benché ci si trovi all'interno di uno spazio dell'arte, e non nello spazio urbano, questa è l'opera che più si avvicina al modello di interferenza e "disordinazione" che caratterizzerà gli interventi del gruppo dei Piombinesi. Proprio intorno a quest'opera, infatti, si articoleranno i motivi del distacco di Domenico Nardone, come si vedrà nei prossimi capitoli.

[492] Il progetto prevede la presenza all'interno di una piccola stanza di una vasca in cui è contenuto un acido. Dall'alto pende un filo a cui è attaccata una palla di cianuro. Ai visitatori che entrano nella stanza, in piccoli gruppi, viene fornito un paio di forbici per tagliere eventualmente il filo e creare dunque una situazione di "camera a gas".

[493] L'opera è composta da un flacone di veleno e una busta sigillata, che può essere aperta soltanto dopo la morte della persona che avrà ingerito il contenuto del flacone.

[494] La dinamica dell'opera prevede la presenza di una persona che si muove su una pedana, e di un gruppo di esecutori, che interpretano il movimento del danzatore secondo un codice prestabilito. Ciascuno dei 10 esecutori, manovrando una levetta, invia segnali binari (a,b) ad uno strumento elettronico seguendo

prevede diversi progetti (*Concerto per Danzatore, Concerto per Due Mimi, Concerto per Due Bacchette*, ecc.) che vengono eseguiti a partire dal 1971. Un danzatore deve "trovare", operando per successivi tentativi, una particolare melodia estratta a sorte precedentemente: non gli viene chiesto di essere espressivo, ma di risolvere un problema, di trovare una soluzione. I suoi tentativi compongono involontariamente una melodia "stocastica". In questo progetto si situa l'indagine sull'errore come fonte di eventi creativi che investirà la ricerca sia sperimentale, che teorica e artistica a Jartrakor. Come sottolineato da Domenico Nardone i *Concerti* «introducono un modello di interazione tra persone, e non soltanto tra il singolo e la situazione-problema»[495], favorendo dunque l'intervento di molteplici ulteriori variabili nella produzione dell'opera.

1.4.2.3 *Le attività di Jartrakor nei primi anni Ottanta*

La serie di opere di Sergio Lombardo che costituiscono i prodromi della formulazione teorica dell'Eventualismo, sono oggetto di numerose mostre negli anni Ottanta a Jartrakor. Ad esse si aggiungono le sedute sperimentali realizzate con frequenza, tanto che spesso è difficile distinguere i "test" dagli interventi artistici, affini sia in termini di modalità operativa che di obiettivi[496]. Oltre ai *Concerti*, in cui l'interprete è "messo alla prova" e la sua attività sottoposta a verifica, in questi anni Lombardo prosegue, attraverso le *Sedute di Terapia onirica*, la sua ricerca relativa alle tecniche di induzione dei sogni. Le *Sedute* fanno parte del *Corso di Autoipnosi e Psicologia del sogno*, sono aperte al pubblico con cadenza settimanale e prevedono l'ascolto di un nastro registrato. Lo *Specchio Tachistoscopico con stimolazione a sognare*[497] rappresenta un'evoluzione di questo percorso: dalla stimolazione per mezzo di suggestioni verbali su persone in

---

le posizioni dinamicamente assunte dal danzatore. Solo quando tutti i segnali corrispondono a una speciale sequenza binaria detta soluzione (in precedenza estratta a sorte e sconosciuta sia al danzatore che agli esecutori) lo strumento elettronico tace e il concerto termina. Lo scopo del danzatore è di fermare la musica, indovinando attraverso tentativi - che corrispondono ai suoi movimenti - la sequenza corretta.

[495] Cfr. Domenico Nardone in *Sergio Lombardo dai Monocromi*.., op. cit., pag. *6.*

[496] Nell'intervista fatta a Sergio Lombardo l'artista ricorda che lo studio era aperto a forme di sperimentazione/interazione già attraverso i *Concerti aleatori* dal 1972-73.

[497] *Sergio Lombardo. Specchio tachistoscopici con stimolazione a sognare e altri progetti-stimolo,* Centro Studi Jartrakor, marzo - maggio 1982. L'opera è composta da uno specchio, semitrasparente montato su una scatola di legno nella quale è inserita un'immagine che diventa visibile solo quando la scatola è illuminata dall'interno. Il visitatore è invitato a fissare il proprio riflesso nello specchio, e premere un pulsante nel momento della massima concentrazione.

stato di ipnosi, si passa a quella attraverso un'immagine proiettata per pochissimi istanti. Altre tematiche che emergono nell'ambito del Laboratorio sperimentale di Psicologia dell'Arte riguardano la genesi del caso, analizzata da Lombardo tra il 1978 e il 1980 attraverso un esperimento di Quick-Squin solitario, che riprende la ricerca effettuata nel 1974 e presentata alla galleria La Salita, *50 partite a dadi, 200 prove con 6 dadi*[498], nel 1975. Obiettivo di Lombardo è analizzare la capacità di alcune persone di influenzare attraverso la mente eventi fisici come la caduta dei dadi. Questa ricerca troverà piena maturazione con la realizzazione del *I Campionato di Quick-Squin* nel 1984, un torneo di dadi che ha un duplice scopo ricreativo e scientifico. Il gioco-esperimento è aperto al pubblico che può iscriversi liberamente ma è sottoposto ad alcune regole. Ogni partita prevede un numero di lanci prestabilito e ogni giocatore non può fare più di una partita nella stessa seduta. La regola n.7 prevede anche che ogni giocatore venga sottoposto ad un esperimento di stimolazione tachistoscopica[499]. Il confine tra l'intervento artistico e la sperimentazione è oramai indistinguibile.

Alle mostre che presentano i lavori di Lombardo si alternano quelle di alcuni artisti storici di riferimento, come Giacomo Balla, di cui vengono presentate *7 opere sul suono e sul rumore*[500] mostra che rimanda a una interpretazione del futurismo come esempio di ricerca d'avanguardia interessata alla riposta emotiva dello spettatore, e Piero Manzoni[501], amato in quanto rappresentante del versante nichilista della ricerca artistica degli anni Cinquanta. Nel suo contributo a questa mostra[502] Cesare Pietroiusti discute i principi di autenticità e autonomia perseguiti dalle avanguardie, basati sulla ricerca di una verità e bellezza sopraindividuale, e individua nell'opera di Manzoni il fecondo spostamento dell'arte verso la psicologia dell'esperienza creativa. Il lavoro di Ettore Colla[503], presentato nel 1981, viene interpretato attraverso il paradigma dello scarto, che

---

[498] *Sergio Lombardo. 50 partite a dadi, 200 prove con 6 dadi*, galleria La Salita, Roma, 1975.
[499] Ferraris, *Psicologia…*, op. cit., pag. 90.
[500] *Giacomo Balla. 7 opere sul suono e sul rumore*, Centro Studi Jartrakor, Roma, 1978.
[501] *Piero Manzoni. Operazione limite sull'autonomia e sull'autencità*, Centro Studi Jartrakor, Roma, gennaio 1982.
[502] Cfr. C. Pietroiusti, *Piero Manzoni, operazioni limite sull'autonomia e sull'autenticità,* in "Rivista di Psicologia dell'Arte", nn. 4/5, anno III, giugno - dicembre 1981.
[503] *Ettore Colla. Morfologia ed uso del materiale*, Centro Studi Jartrakor, Roma, gennaio 1981.

presuppone secondo Pietroiusti una diversa idea del tempo e dell'arte, non soggetta ai dettami della programmazione, del consumo dell'utilità[504].

Le mostre collettive di giovani artisti permettono di precisare l'orientamento di Jartrakor e avviare un processo di definizione della teoria eventualista. Già nel 1978 lavori di *Gianluca Manzi, Vittorino Curci, Ferruccio Raffaelli e Cesare Pietroiusti*[505] vengono presentati nello studio di via dei Pianellari, ma è l'esordio di Cesare Pietroiusti, futuro protagonista del rinnovamento delle pratiche artistiche sulla scena romana, a rappresentare il maggior interesse ai fini di questo studio.

La sua prima mostra personale, nel 1978, intitolata *Ipotesi di identità: materia identica, autoconfutazione della parola, superamento dei confini dell'io* è costituita da tre installazioni di impianto concettuale. In un primo spazio è appeso un foglio dattiloscritto nel quale si legge: "Materia Identica, tutti gli oggetti contenuti in questa stanza", un progetto che, nel porre l'attenzione su quella trama di micro-fenomeni che non siamo abituati ad osservare, precorre diversi lavori realizzati dall'artista nei decenni successivi[506], nonché prefigura quell'attenzione alle marginalità percettive e le potenzialità creative dello spazio dell'*assenza* che connoterà il nuovo corso degli anni Novanta. In un'altra stanza due altoparlanti emettono la registrazioni di alcune letture incomprensibili al pubblico. Si tratta di testi di psichiatria, letti contemporaneamente dalla voce dell'artista e da quella di un'altra persona, per "confutarsi" a vicenda. Qui l'artista riflette sulle possibilità relazionali, negate, del linguaggio e, in particolare, del discorso psichiatrico. Nella terza stanza sono posizionati un registratore con due casse: una poggiata sopra una sedia al centro, l'altra nella parete di fronte. Simulano l'atto di lanciarsi contro la parete di una persona schizofrenica, trasmettendo in stereofonia il respiro e il rumore, da quando la persona è seduta sulla sedia a quando si alza e colpisce il muro. Nella figura dello schizofrenico che si scaglia contro i limiti imposti, si riverbera una meditazione sul comportamento creativo latente, attuato proprio attraverso il tentativo di attraversare i sistemi rassicuranti del sistema.

---

[504] Lo scarto diverrà uno dei paradigmi della ricerca di Pietroiusti fino al 1983 circa, quando ad esso si sostituisce l'idea di "traccia". Cfr. C. Pietroiusti, *Scarto come opera, opera come scarto*, in "Rivista di psicologia dell'Arte", n. 3, anno II, 1980.

[505] *Gianluca Manzi…* op. cit..

[506] Si pensi ad esempio al progetto *A certain number of things* (1988-2002) o a quello più recente per il MAXXI - Museo nazionale delle Arti del XXI secolo intitolato *Quello che trovo, quello che penso*, 2010.

La mostra è accompagnata da un testo teorico intitolato *Ipotesi di identità*. Qui l'artista, a partire da una riflessione sui dispositivi che agiscono all'interno delle relazione umane, in particolare sui rapporti di potere e di dominio presenti inevitabilmente nella struttura della società e nella storia della cultura umana, indaga e confuta il meccanismo implicito alla formulazione delle relazioni di superiorità e deità. Nella costruzione dei sistemi di dominio secondo l'artista un ruolo fondamentale viene esercitato dalla cultura e dal linguaggio che, con il fondamento di una struttura simbolica, costituisce l'avallo alla diffusione di sistemi di sopraffazione e potere. Tre parole vengono scelte dall'artista per la loro capacità di confutare la costruzione del sistema simbolico del linguaggio, perché implicano significati multipli e hanno un senso non del tutto chiarito: "amore", "comprensione", "identità". L'analisi del linguaggio come ambito fondativo del meccanismo di distinzione e costruzione dell'io è una delle costanti presenti nel lavoro teorico e visivo di Pietroiusti in questo periodo, insieme ai temi della devianza come espressione creativa. La componente "relazionale", tesa ad attivare e inserirsi all'interno delle dinamiche dei rapporti tra individui e situazioni, che connoterà la ricerca successiva dell'artista, trova in queste iniziali ricerche un momento di interrogazione preliminare, volta proprio a interrogare le condizioni di possibilità, la legittimità e la natura implicita della relazione tra l'io e l'altro, e in senso più ampio, dei rapporti di dominio generati dalla storia.

Arte Eventuale[507] è la mostra più significativa dei primi anni di vita di Jartrakor, soprattutto perché rappresenta un'occasione di formalizzazione del gruppo e della sua teoria. Solo pochi mesi prima Sergio Lombardo nel testo *Sui fondamenti di un'Arte Aleatoria Attiva*[508] aveva postulato i caratteri dell'evento come processo creativo, in quanto non replicabile, non prevedibile, non simbolico. Rifiutando la priorità della contemplazione rispetto all'esperienza emozionale, Lombardo si riallaccia all'approccio dadaista, il cui merito è stato di combattere la finzione rappresentativa del linguaggio pittorico, superandolo attraverso il metodo. In questa occasione Anna Homberg presenta

---

[507] *Arte eventuale*, Centro Studi Jartrakor, Roma, ottobre 1981. La mostra era già stata presentata in una versione leggermente diversa alla galleria Cenobio-Visualità a Milano, il 29 aprile del 1981, in concomitanza con la presentazione in quella sede della "Rivista di Psicologia dell'Arte". L'allestimento è curato in entrambi i casi da Sergio Lombardo, Anna Homberg, Cesare Pietroiusti e Domenico Nardone.

[508] Cfr. *Sui fondamenti di un'Arte Aleatoria Attiv*a, in "Rivista di Psicologia dell'Arte", n. 3, anno II, 1980. Riportato in Ferraris, *Psicologia…*, op. cit., pag. 56.

il *Test di Preferenze Estetiche*. L'esperimento consiste nel sottoporre al pubblico fotografie di volti femminili - così come posate da tavola, mobili di arredamento - ed invitarlo ad indicare la preferenza tramite un questionario. In quest'opera sono presenti in modo paradigmatico i caratteri della ricerca sperimentale rigorosa di Jartrakor: l'artista attiva il processo di produzione dell'evento attraverso lo stimolo (le immagini), e ne documenta la risposta attraverso il questionario. In questo caso l'oggetto-opera, dunque, è costituito da entrambi, ma la vera opera è costituita dall'evento che è stato provocato nella mente del visitatore nel momento in cui ha dovuto scegliere, secondo il principio di spontaneità, tra due immagini simili. L'oggetto non può far altro che avere una funzione strumentale rispetto a questo.

Lombardo presenta *La tua vera immagine*, opera elaborata a partire da un sogno postipnotico. Autore della sua stessa induzione, l'artista in questo caso sperimenta e verifica su se stesso lo stimolo, costituito dallo *Specchio tachistoscopico* e dal nastro registrato per *Induzione a sognare*. In questo caso l'opera è il sogno stesso, e in mostra sono esposti strumenti e documentazione di questo evento. Il disegno realizzato da Sergio Lombardo attraverso il quale l'artista trascrive il sogno, non vuole essere una creazione artistica autosufficiente e autonoma, ma solo un apparato documentario.

La serie *Io non sono qui né tanto meno desidero che si parli di me in questa sede* è composto da disegni-scarabocchi di Domenico Nardone raccolti di nascosto da Lombardo. In questo caso l'evento è stato innescato da una situazione quotidiana involontaria e non dall'intervento di un "attivatore": l'evento consiste nel processo creativo che si è manifestato attraverso gli scarabocchi. La documentazione dell'opera è stata possibile grazie all'intervento di Sergio Lombardo.

Cesare Pietroiusti, oltre a *Ipotesi di identità*, presenta in questa occasione *Assenze 3°*, del 1979. L'opera è composta da tre tavole grafiche costituite da sequenze di segni semplici, ciascuna incompleta in alcuni tratti. Lo spettatore viene invitato a completare il disegno. La maggior parte delle risposte saranno simili, perché lo spettatore completerà il disegno secondo il modello percettivo convenzionale dettato dal senso comune, darà dunque una risposta attesa e prevedibile. In alcuni casi, però, si potrà

avere un risposta deviante, capace di attivare la figura di partenza, di renderla stimolante: «Il deviante crea nuove assenze, produce una nuova invenzione. Fa arte»[509].
La ricerca eventualista, fin da queste prime formulazioni, dimostra di voler mettere in questione molti valori assodati, a partire da quello dell'autorialità. Chi è l'autore dell'opera? L'individuo nel quale l'evento creativo viene involontariamente innescato può essere considerato il vero autore? In questo caso costituirebbe una sorta di autore preterintenzionale, mentre l'artista è il complice? Al di là della risposta, certamente l'ipotesi eventualista mette in questione gli assunti della ricerca artistica contemporanea, delineando l'ipotesi di un percorso ad essa avverso.
Dopo questa prima fase di sperimentazione dal carattere più incisivo, l'attività a Jartrakor tra il 1982 e il 1984 prosegue con l'"applicazione del metodo", che si sistematizza in una direzione rigorosamente analitica[510]. L'indagine delle modalità di produzione dell'oggetto-stimolo secondo un metodo casuale, è affrontata innanzitutto dalle ricerche sulla *Pittura stocastica* elaborata da Sergio Lombardo a partire dal 1980 ma anche, sotto un diverso punto di vista, da Giovanni Di Stefano[511] nei suoi esperimenti di campitura cieca, mentre Anna Homberg continua la sua ricerca sulle modalità di percezione e Cesare Pietroiusti prosegue l'indagine sul completamento proiettivo.
Gli esperimenti di pittura stocastica sono anticipati da una significativa mostra dedicata a Fred Attneave[512], primo sperimentatore di questa modalità pittorica. La mostra nelle sale del Centro Studi Jartrakor si svolge nel 1983 e presenta alcune realizzazioni di poligoni stocastici e "nonsense shapes" riprodotti secondo il metodo generativo descritto nel 1956 dallo psicologo americano[513]. La mostra è occasione di studio e verifica, ma

---

[509] Cfr. Cesare Pietroiusti, *Assenza e devianza*, in "Rivista di psicologia dell'Arte", n. 1, anno I, 1979, riportato in D. Nardone, *Arte eventuale…*, op. cit., pag. 47.
[510] La mostra che presenta le ricerche di questa fase si svolge nel maggio del 1983 e si intitola *Metodologie dichiarate***,** con opere di quattro artisti «che condividono un tipo di ricerca estetica basata su nuove metodologie sperimentali, e razionalità del metodo; verificabilità del risultato, coinvolgimento attivo del pubblico» (cfr. *Metodologie dichiarate*, maggio 1983, cfr. Ferraris, *Psicologia…*, op. cit., pag. 81).
[511] *Giovanni Di Stefano. Il trucco della coda*, Centro Studi Jartrakor, Roma, 1983; *Esperimento di campitura cieca*, Centro Studi Jartrakor, Roma, 1984.
[512] *Fred Attneave*, Centro Studi Jartrakor, Roma, 1983.
[513] Il metodo, nelle intenzioni dell'autore, è finalizzato a verificare le ricerche sulla capacità di riconoscimento e di memorizzazione di zone viste dall'aereo da parte di piloti, dunque originariamente non è rivolto a produrre opere d'arte, ma stimoli percettivi dei quali si potesse precisamente calcolare il grado di complessità.

anche di superamento dell'ipotesi di Attneave. Negli esperimenti di "nonsense shapes" il presupposto era quello che l'aumento di complessità di una forma fosse direttamente proporzionale alla sua ambiguità e alla difficoltà di memorizzarla o di riconoscerla, presupponendo dunque un aumento delle riposte differenziate della sua interpretazione.
La *Pittura stocastica* elaborata da Sergio Lombardo nasce come risposta alla necessità di differenziare la risposta dell'osservatore ed evitare di indurre un senso di "familiarità" e riconoscibilità del modello visivo proposto, che sarebbe risultato inibitorio. Si tratta di un'immagine generata per mezzo di algoritmi di sorteggio che modulano il caso al fine di costruire un'immagine il più ambigua e anti-rappresentativa possibile, che sia capace di stimolare in ogni fruitore un'interpretazione diversa. Grazie alla struttura matematica di base, i quadri stocastici consentono di misurare l'efficacia eventualista dello stimolo e di verificarne i parametri. Ogni fruitore proietta, attraverso il solo atto del guardare, i propri contenuti nell'immagine. Attraverso il metodo della pittura stocastica Lombardo realizza numerose serie di opere, sia a colori che in bianco e nero, che installazioni ambientali come pavimenti.
Intanto Anna Homberg porta avanti, sempre sul doppio versante della sperimentazione della riflessione critica sulle pagine della rivista, gli studi sulla la produzione di quadri detti *Aleatopi.* Già in *Arte aleatoria: osservazioni sulla storia del metodo casuale*[514] l'artista aveva indagato l'evoluzione del concetto di caso per arrivare ad individuare il suo ruolo nell'arte. Queste riflessioni sono alla base della sperimentazione in cui è il pubblico stesso che, involontariamente, produce gli oggetti stimolo. L'esperimento consiste nel chiedere ai partecipanti di raffigurare in forme astratte, attraverso un numero limitato di linee che uniscano una serie di punti disposti casualmente su un foglio, il ritratto del padre, della madre, quello di un'altra persona presente all'esperimento o il proprio, e concetti come bontà, forza, attività e i loro opposti.
Attraverso gli esprimenti presentati a Jartrakor in questo arco di anni, è possibile cogliere anche una trasformazione in seno all'opera di Cesare Pietroiusti. Dopo essersi concentrato sui test proiettivi, che prevedono il completamento da parte del fruitore di

[514] Cfr. A. Homberg, *Arte aleatoria: osservazioni sulla storia del metodo casuale*, "Rivista di Psicologia dell'Arte, nn. 6-7, anno IV, 1982 .

una serie di immagini[515], l'artista ricuserà questo approccio avviando la sua ricerca sulle tracce umane involontarie, come gli scarabocchi di cui l'artista traccia nuove possibilità di senso. Benché prosegua l'interesse nei confronti dello scarto come elemento creativo, in questo processo cambia la posizione assunta dall'artista: da soggetto che attiva, egli diventa colui che raccoglie, cerca una creatività diffusa nelle pieghe della realtà quotidiana.

Sono ormai pienamente presenti in queste ricerche le istanze che porteranno l'artista a convergere nel gruppo dei Piombinesi. Sarà proprio il differente approccio nei confronti del contesto "d'uso" degli interventi artistici a determinare nel gennaio 1983 l'allontanamento di Domenico Nardone che avvia con Daniela de Dominicis e Antonio Lombardo il progetto della galleria Lascala, base di partenza per lo sviluppo del Gruppo di Piombino. Pietroiusti lo seguirà qualche anno dopo.

1.4.2.4 *Nuove avanguardie a Roma intorno al 1985 e sviluppi successivi*

Intorno al 1985 Jartrakor gioca un ruolo significativo nella promozione di un dialogo e di un confronto tra esperienze che, pur nella loro diversità di orientamento, metodo e finalità, trovano un terreno comune nell'opposizione al soggettivismo delle ricerche neo-espressioniste. In questa logica vanno lette le mostre dedicate agli artisti del gruppo dell'Astrazione povera che, dopo l'esperienza nello spazio autogestito di Sant'Agata dei Goti, seguita dalle esposizioni a La Salita, vengono presentati a Jartrakor con cadenza regolare nell'arco del biennio 1985-86.

Alla mostra di Rocco Salvia[516] nel gennaio 1985, fa seguito quella di Bruno Querci[517] nel novembre dello stesso anno, mentre Antonio Capaccio[518] e Gianni Asdrubali[519] esporranno l'anno successivo. Lo scambio che avviene tra le due compagini è paritario: mentre le opere egli astrattisti vengono presentate da Sergio Lombardo, viceversa è Filiberto Menna a scrivere il testo critico della mostra Pittura eventualista[520] che

---

[515] *Cesare Pietroiusti. 50 risposte a 4 immagini stimolo*, presentato in *Effetti dell'attribuzione di significato a immagini stimolo*, Centro Studi Jartrakor, Roma, 1984.
[516] *Rocco Salvia. Le grazie dell'interno*, Centro Studi Jartrakor, Roma, gennaio 1985; *Visioni vere*, Centro Studi Jartrakor, Roma, aprile 1986.
[517] *Bruno Querci*, Centro Studi Jartrakor, Roma, novembre - dicembre 1985.
[518] *Antonio Capaccio. Aubade*, Centro Studi Jartrakor, Roma, aprile - maggio 1986.
[519] *Gianni Asdrubali. Matto*, Centro Studi Jartrakor, Roma, novembre - dicembre 1986.
[520] F. Menna, testo critico della mostra *Pittura eventualista*, Centro Studi Jartrakor, Roma, giugno 1986. Cfr. Ferraris, *Psicologia…*, op. cit. Significativamente Menna pone l'accento sull'approccio

presenta Homberg, con una serie di Aleatopi, Di Stefano con le Prove di memoria, Lombardo con la Pittura stocastica e Pietroiusti con alcune Prove, riproduzioni ingrandite di foglietti in cui i clienti provano pennarelli e colori nei negozi. Qui il critico salernitano mette in luce «lo stato di concentrazione, di sottrazione, di assenza del rumore del mondo»[521] che caratterizza l'approccio di Jartrakor. La negazione, come atto preliminare di riduzione linguistica, è secondo il critico guidata da una precisa volontà progettuale.

Si coglie tra le pieghe di questa interazione la volontà di individuare presupposti affini nella ricerca dei due gruppi: se Lombardo riconduce la ricerca degli artisti dell'Astrazione povera agli aspetti propri della teoria eventualista, come «il rifiuto di un espressionismo isterico e delle retoriche primitiviste ed emozionali dilaganti»[522], nello stesso modo opera Filiberto Menna, individuando le componenti "riduzioniste" all'interno delle proposte eventualiste. Questo mutuo scambio ha il sapore dell'accordo su un campo d'azione comune, quello dell'avversione nei confronti della Transavanguardia (ancora dominante benchè depotenziata rispetto ai pochi anni prima) e dei suoi epigoni ed emulatori: proprio il 1985, infatti, vede un rinnovato tentativo di formalizzazione attraverso la mostra *Nuove Trame dell'Arte*[523], curata da Achille Bonito Oliva al Castello Colonna di Genazzano in cui il critico dichiara di voler presentare «in termini estremamente selettivi la ricerca artistica attuale dopo l'opera di apertura, tuttora viva ed in corso, svolta dalla Transavanguardia»[524].

Al di là della comune strategia di sistema, a livello di teoria e poetica dell'operare artistico, il punto di contatto tra le ricerche degli artisti promossi da Filiberto Menna e la proposta di Sergio Lombardo si colloca su un crinale discorsivo che arriverà fino agli anni Novanta, con la proposizione di un'azione che implica il controllo della soggettività espressionista, che si esplica attraverso il rigore del processo scientifico, nel caso di Jartrakor, e della speculazione mentale e formale, nel caso dell'Astrazione povera.

"riduzionista" degli Eventualisti, in continuità con la teoria che formula per descrivere il lavoro del gruppo di artisti dell'*Astrazione Povera*.

[521] Cfr. F. Menna, *Pittura eventualista..*, op. cit.

[522] S. Lombardo, comunicato della mostra *Rocco Salvia. Visioni vere*, aprile 1985, riportato in Ferraris, *Psicologia…*, op. cit., pag. 107.

[523] *Nuove trame…,* op. cit.

[524] A. Bonito Oliva, *Introduzione*, in *Ibidem*, pag. 7.

Il terreno comunque sul quale Lombardo tenta di far incontrare l'esperienza di Jartrakor e quella di ambiti affini è quello dell'avanguardia, contraltare non solo teorico, ma ideologico, della Transavanguardia. Ad esplicitare questa intenzione è forse più di ogni altra, la mostra *Nuove avanguardie a Roma* [525] in cui il gruppo eventualista e quello dei Piombinesi espongono insieme.

Anna Homberg presenta gli *Aleatopi*, Sergio Lombardo *Specchi tachistoscopici* e il *Progetto concerto per 10 sguardi* dei primi anni Settanta, Giovanni Di Stefano *Prove di memoria*. In quest'opera l'artista si dà il compito di colorare completamente una figura con gli occhi bendati, guidato soltanto dal ricordo dell'immagine, con errori determinati da grandezza o disorientamento. Dopo aver iniziato con figure regolari, l'artista si dedica in questo periodo a figure più complesse, poligoni stocastici realizzati attraverso il metodo Attneave, determinando un maggiore intervento degli errori di memoria.

Per quanto riguarda il versante piombinese, Stefano Fontana presenta un *Contenitore ideologico*, Daniela De Dominicis espone la macchina delle catastrofi di René Thom fatta realizzare per la mostra *Sette Modelli* e Domenico Nardone partecipa con uno dei manifesti da lui esposti nella mostra Interpolazioni urbane[526].

È nel lavoro di Cesare Pietroiusti che si evidenzia la differenziazione, preludio di un passaggio, tra l'Eventualismo e il Gruppo di Piombino. L'artista espone il progetto *Scusi, ero distratto*, già esposto in occasione della mostra omonima del marzo 1985[527], che rappresenta peraltro la sua ultima personale a Jartrakor. L'artista va alla ricerca di espressioni che testimoniano l'interruzione di coscienza all'interno di diari scolastici, agende telefoniche, ma anche negli spazi pubblici come muri, sale d'aspetto, negozi. Attraverso l'ingrandimento e la selezione l'artista concentra l'attenzione sullo scarto, ma amplia il campo del suo interesse a tutto lo spazio urbano. Proseguendo la sua ricerca sulle tracce umane involontarie, come gli scarabocchi di cui traccia nuove possibilità di senso, l'artista attua un significativo spostamento d'attenzione verso forme di creatività presenti nelle situazioni quotidiane e nel mondo reale, che indicano la vicinanza con le ricerche presentate a Lascala.

---

[525] *Nuove avanguardie a Roma*, Centro Studi Jartrakor, Roma, maggio - giugno 1985. Artisti: Homberg, Fontana, De Dominicis, Lombardo, Di Stefano, Pietroiusti, Nardone.
[526] Si cfr. nel capitolo successivo il paragrafo dedicato all'attività di Lascala.
[527] *Cesare Pietroiusti. Scusi ero distratto*, Centro Studi Jartrakor, Roma, marzo 1985.

La mostra è rilevante non tanto sul piano delle opere esposte, che provengono in gran parte da ricerche già presentate a Jartrakor o a Lascala, quanto perché, oltre a consentire di mettere a confronto la matura teoria eventualista con la nascente pratica dei Piombinesi, essa rappresenta un momento importante per la valorizzazione e la messa a punto dell'attività dei gruppi che fanno ricerca teorica e d'avanguardia nel panorama romano, in contrapposizione a quello che Sergio Lombardo definisce un contesto da "supermercato"[528]. A supporto della mostra sono organizzati a Jartrakor una serie di dibattiti a scadenza settimanale sul significato di avanguardia artistica, incontri che vedono la partecipazione, oltre agli artisti in mostra, anche di altre figure del circuito romano, come Jacopo Benci, Fulvio Abbate, Silvia Stucky, Gianni Asdrubali, Stefano Chiodi, Silvy Zampolini, Antonio Capaccio, Mario Rossano[529].

Nonostante il tentativo di definire uno spazio di visibilità per la produzione eventualista attraverso il dialogo con le altre realtà affini, in questo cruciale arco di anni l'esperienza di Jartrakor rimane al di fuori degli appuntamenti che cooptano e ridefiniscono il panorama dell'arte contemporanea italiana. Se l'Eventualismo sarà estromesso per ovvie ragioni teoriche da *Nuove Trame dell'arte*, meno facile spiegare - se non con la costatazione di una marginalità insuperabile - le ragioni dell'esclusione dalla mostra di Barilli *AnniOttanta*, il cui raggio d'indagine è assai ampio, a cui pure i piombinesi sono invitati. Altrettanto rilevante l'estromissione da parte del critico romano Maurizio Calvesi dalla *Biennale di Venezia* del 1986, dedicata proprio ai rapporti tra Arte e scienza.

Alla fine degli anni Ottanta l'attività di Jartrakor va esaurendo la spinta sperimentale e propulsiva che aveva segnato i primi anni.

Dopo la fase di confronto con gli altri contesti romani di sperimentazione - Gruppo di Piombino e Astrazione Povera - e l'allontanamento di Cesare Pietroiusti nel 1987, il gruppo di Jartrakor tenta di rinnovarsi con l'esordio di Roberto Galeotti[530] e Piero

---

[528] cfr. S. Lombardo, *Nuove Avanguardie a Roma*, comunicato stampa della mostra, Centro Studi Jartrakor, Roma, maggio - giugno 1985, pubblicato in Ferraris, *Psicologia…*, op. cit., pag. 101.

[529] Del loro svolgimento resta traccia purtroppo soltanto in alcuni comunicati stampa (tra cui quello in cui viene presentato un questionario ai visitatori) e appunti di Paola Ferraris, pubblicati del suo testo Ferraris, *Psicologia…*, op. cit., pag. 102.

[530] *Roberto Galeotti. Interferenze*, Centro Studi Jartrakor, Roma, maggio 1988.

Mottola[531]. Concentrato sulle possibilità creative dell'interferenza il primo, e sulla costruzione di stimoli visivi modificati dagli spettatori il secondo, i due artisti proseguono la ricerca eventualista insieme al gruppo storico composto da Sergio Lombardo e Anna Homberg, con Giovanni Di Stefano, Miriam Mirolla e Paola Ferraris.
In questa fase arrivano i primi, benché occasionali, riconoscimenti da parte del sistema dell'arte: nel 1987 Jartrakor è coinvolta nell'importante iniziativa *Belgica*[532], che la inserisce in un circuito di visibilità più ampio. Nel 1989 Anna Homberg partecipa *Davvero. Le ragioni pratiche dell'arte*[533], mostra significativa per la ridefinizione delle pratiche artistiche ma fortemente criticata da Sergio Lombardo per l'assenza di un riferimento all'ambito di ricerca all'interno del quale gli artisti operano. Nel 1990, poi, l'esperienza di Jartrakor torna a Milano, nella mostra *Italia '90 - Ipotesi arte giovane*[534], organizzata da "Flash Art"[535]. Anche in questo caso la teoria Jartrakor non viene efficacemente veicolata secondo gli artisti: «Tutte le opere bidimensionali, in quanto tali, sono strettamente combinate a parete su più file nella macro-opera della quadreria»[536]. Questo evento mette in luce il fraintendimento dal quale la ricerca eventualista ha sempre cercato di liberarsi: l'interpretazione secondo parametri stilistici, formalistici e compositivi, ma mette anche in luce la difficoltà di interagire con il sistema da una posizione di marginalità e lateralità.
In questo arco di anni Jartrakor prosegue la sua attività presentando mostre di artisti vicini al gruppo ma la parte di sperimentazione si va indebolendo nella ripetizione di stilemi già formulati. Così Sergio Lombardo, confrontandosi con gli artisti allora vicini a Jartrakor, Miriam Mirolla, Roberto Galeotti e Paola Ferraris, decide di «liberarsi dall'impegno di gestire una galleria»[537] senza rinunciare ad usare lo spazio di Jartrakor per iniziative di varia natura. La scelta di chiudere riflette soprattutto l'impossibilità di proseguire come gruppo caratterizzato da un'unitarietà dell'elaborazione teorica: la ricerca estetica eventualista verrà portata avanti dai singoli artisti individualmente.

---

[531] *Piero Mottola. Miglioramento/peggioramento*, Centro Studi Jartrakor, Roma, novembre 1988.
[532] In questa occasione sono presentati i lavori degli artisti belgi Francis e Philippe Van Snick, aprile 1987.
[533] Per la mostra si cfr. il primo paragrafo del capitolo 2.
[534] *Italia '90 - Ipotesi arte giovane*, Ex fabbrica del Vapore, Milano 1990.
[535] Cfr. M. Mirolla, *Eventualismo a Roma*, "Flash Art", n.158, ottobre -novembre 1990.
[536] Ferraris, *Psicologia…*, op. cit., pag. 13.
[537] S. Lombardo, riportato in *Ibidem*, pag. 148.

Nel 1993 Sergio Lombardo organizza il ciclo di incontri *Come si diventa artisti*[538], attraverso i quali attivare un dialogo trasversale e, per Lombardo, rivendicare la specificità della ricerca d'avanguardia di Jartrakor, in cui vengono invitati ad intervenire Miriam Mirolla, Dariush, Ludovico Pratesi, Cesare Pietroiusti, Paola Ferraris, Fabio Mauri.

Nel corso degli anni Novanta le proposte di Jartrakor sembrano proporre una nuova fase di apertura con le esperienze di disordinazione urbana attivate da Giuliano Lombardo che traspone nello spazio pubblico la prassi sperimentale presente alle origini delle formulazioni eventualiste. A questo si aggiunge la mostra fotografica *Sul perturbante*. *Mostra sperimentale per una fotografia eventualista*[539] in cui Sergio Lombardo invita chiunque ad inviare fotografie capaci di indurre chi guarda a sognare. Esse vengono poi valutate da una giuria.

Benchè l'attività del gruppo eventualista sia rimasta sempre ai margini del sistema e per lo più esonerata dal riconoscimento critico ufficiale, questa esperienza ha saputo proporsi, attraverso il recupero di un'ipotesi critica e progettuale, come uno dei pochi modelli "antagonisti" sulla scena romana dei primi anni Ottanta basata sul recupero di un modello di "avanguardia", reso possibile proprio dalla presenza di un maestro della stagione e storica. L'esperienza militante del Gruppo di Piombino, in cui confluiscono Domenico Nardone e Cesare Pietroiusti, è un'estensione dei principi elaborati nell'ambito del Centro studi di psicologia dell'arte e dell'evento, a testimonianza della fecondità di questa esperienza sommersa.

---

[538] *Come si diventa artisti,* Centro Studi Jartrakor, Roma, 1993-1994. Gli artisti/critici invitati a partecipare sono: Miriam Mirolla, Dariush, Ludovico Pratesi, Cesare Pietroiusti, Paola Ferraris, Fabio Mauri.

[539] *"Sul perturbante". Mostra sperimentale per una fotografia eventualista*, Centro Studi Jartrakor, Roma, a cura di S. Lombardo, febbraio 1993.

2. 1985-1995. NUOVE OPERATIVITÀ E NUOVE CONFIGURAZIONI ATTRAVERSO L'ATTIVITÀ DEGLI SPAZI ESPOSITIVI

2.1. L'orizzonte di riferimento attraverso i principali eventi espositivi nazionali e internazionali e la relativa letteratura critica. 1985-1995

Il periodo compreso tra anni Ottanta e Novanta, in particolare tra il 1987 e il 1993, vede prendere lentamente corpo quella trasformazione che investe tanto la produzione artistica, tanto le geografia del sistema, e che troverà pieno consolidamento negli anni Novanta.

Mostre ed eventi espositivi, nazionali e internazionali, sono tappe di un percorso che porta all'affrancamento dalla stagione della "corsa alle etichette", che va esaurendosi a favore di una lettura dei fenomeni artistici slegata da ipotesi di gruppo[1]. Sul piano del sistema, la città di Milano - parallelamente ad alcune esperienze decentrate come quella del Castello di Volpaia - assume il ruolo di epicentro propulsivo del nuovo corso, ridisegnando dinamiche di potere, centralità e periferie dell'arte in Italia, mentre Roma sembra perdere lo slancio che pure la aveva caratterizzata nei primi anni Ottanta. È soprattutto nel capoluogo lombardo che si formano nuove generazioni di artisti e di critici che si fanno portatori di nuove pratiche: se per questi ultimi si prospetta un cambiamento che riguarda un'estensione del proprio ruolo - dal critico, al giornalista, al curatore di mostre, il passo sarà breve -, la ricerca visiva è investita da nuovi paradigmi estetici e teorici. Il "nuovo corso" viene anticipato da eventi internazionali come l'edizione della Documenta di Kassel del 1987, e registrato, in modo più o meno tempestivo, dalla *Biennale di Venezia*, mentre grandi rassegne come *Le Magiciens de la Terre*[2], contribuiscono ad indagare i nuovi orizzonti tematici dell'era postcoloniale.

[1] Significativo, a questo proposito, che Giulio Ciavoliello intitoli il paragrafo dedicato all'esperienza milanese di Brown Boveri proprio *Privi di etichette*, in G. Ciavoliello, *Dagli anni Ottanta in poi: il mondo dell'arte contemporanea in Italia*, Artshow-edizioni Juliet, Milano 2005, pag. 11.
[2] Si cfr. di seguito il paragrafo dedicato alla mostra.

2.1.1 La scena italiana emergente

Per quanto riguarda la scena italiana, la chiave del cambiamento di rotta è rappresentata dalla nascita di inediti contesti di sperimentazione incentrati sull'incontro tra differenti generazioni: è intorno alle figure di Corrado Levi, Luciano Pistoi, Luciano Fabro, Giulio Paolini - a un tempo promotori culturali e maestri - che la nuova generazione di artisti che troverà riconoscimento critico ufficiale alle soglie degli anni Novanta, compie la propria formazione. Mediante le iniziative da loro promosse prendono corpo nuove territorialità operative, si sviluppano occasioni di incontro e progetti espositivi che sollecitano modelli procedurali divergenti rispetto a quelli perpetrati finora nell'alveo del sistema "ufficiale". Se quest'ultimo, a metà degli anni Ottanta, è ancora articolato intorno a influenti figure di critici, gallerie di successo, incidenze di mercato, corsa al riconoscimento e alla "prelazione" teorica su ogni nuova istanza operativa, la cornice intorno a cui si articolano le nuove iniziative si situa, almeno nelle intenzioni originarie, al di fuori dei circuiti di influenza del sistema: lo studio d'artista, la fabbrica in disuso, la tenuta agricola lontana dai grandi centri, sono i luoghi d'elezione in cui nuove forme sperimentali trovano terreno fertile per la propria germinazione.

Sia per la lungimiranza delle sue teorizzazioni critiche, che per molti versi anticipano e influenzano le linee concettuali degli anni Novanta, che per la capacità di far convergere intorno a sé nuove feconde energie creative, la figura da cui partire per ricostruire le maglie di quanto avvenuto nel tessuto artistico della seconda metà degli anni Ottanta è quella di Corrado Levi.

Laureatosi in architettura con Carlo Mollino e assistente universitario di Franco Albini, Corrado Levi è una complessa personalità di poeta, artista, collezionista, critico d'arte, compagno di strada della generazione degli artisti torinesi e non solo, in particolare Alighiero Boetti, Mario Schifano, Carol Rama. L'esperienza compiuta nell'East Village newyorchese a partire dai primi anni Ottanta influenza notevolmente la prassi critica e partecipativa che Levi innesta una volta tornato in Italia nel 1983. Per tutto il decennio Levi tiene il corso di progettazione al Politecnico di Milano e apre il suo studio come spazio espositivo: è mediante questi canali che la linea teorica da lui adottata - la sua "diversa tradizione"- si diffonde in un'intera generazione di giovani artisti, che con lui si forma e trova i propri esordi espositivi.

È il 1985 quando Corrado Levi pubblica un testo "programmatico" intitolato *Una diversa tradizione*[3]. In questo scritto, che ha una diffusione vastissima sebbene trasmesso per vie informali, Levi propone un percorso nella storia della pittura che passa attraverso i principi del paradosso, del *non sense*, dello *humour*: Escher, Satie, Boetti, Roussel, Accardi, De Pisis sono i riferimenti che Levi individua per questa diversa lettura dell'arte del XX secolo. Si tratta di un filone «che mette il soggetto tra parentesi e si occupa di scherzi, di procedimenti, del corpo, e di linguaggi. […] Non voglio caricare il mio lavoro di positività. Ci gioco sopra»[4]. Benché la componente di *non sense* e la figura del clown siano ben presenti anche nella narrativa legata alla Transavanguardia, essi qui rimandano a nuove istanze, contrapponendo la tradizione "patriarcale" cui si salda la pittura neoespressionista a un'arte del frammento, composta da elementi fluttuanti che si muovono in uno spazio del quotidiano[5]. Con levità e capacità evocativa, il testo traccia le distanze rispetto alle teorie che pongono come centrale la natura eroica del soggetto creatore, invitando piuttosto l'artista a rivolgere l'attenzione a procedimenti e linguaggi eterologhi, in un percorso che sembra collocare l'arte nuovamente nel mondo, nella sua contingenza e non in uno spazio altro da esso. Scrive infatti Levi: «Un'arte pulita e autoreferente era ormai fuori dal mondo. Mi interessava l'accozzaglia di mobili esposti ai mercatini settimanali di strada, e anche i quadri cosiddetti infimi nelle fiere di pittura sui Navigli»[6]. Sarà questa la linea anti-eroica perseguita dalla nuova generazione di artisti, il cui pensiero sembra mettere in discussione a un tempo la possibilità di produrre opere compiute, definitive, e quella di ancorarsi a una teoria dell'arte o a una ideologia.

Occorre poi sottolineare che nella sperimentazione delle giovani generazioni che si formano sulla scia del percorso tracciato da Levi - i cui corsi sono seguiti con costanza da Stefano Arienti, Amedeo Martegani, Pierluigi Pusole, solo per citarne alcuni - il legame di continuità con i maestri storici si stabilisce soprattutto con esperienze

---

[3] C. Levi, *Una diversa tradizione*, Clup, Milano 1985. Nato come volume di dispense, non viene pubblicato da una casa editrice tradizionale e risulta infatti quasi introvabile. Il suo contenuto viene però ampiamente ripercorso dall'autore in diverse pubblicazioni successive. A quanto racconta lo stesso Levi, il "fascicolo" ha grande diffusione, cfr. C. Levi, *È andata così. Cronaca e critica dell'arte 1970-2008*, Electa, Milano 2009.

[4] Corrado Levi in *Il sapere non ha centro. Colloquio di Ida Faré con Corrado Levi sull'avanguardia, la strategia del dubbio, i rapporti umani e la crisi della conoscenza*, in *Ibidem*, pag. 33.

[5] Il riferimento all'opera di De Pisis appare in questo senso esemplare.

[6] C. Levi, *Tra gli anni Settanta e gli Ottanta, conferenza (2001)*, in. Levi, *È andata così..*, cit. pag. 43.

afferenti all'avanguardia degli anni Sessanta e Settanta, con particolare riguardo per le pratiche concettuali e poveriste, mentre quasi del tutto indifferente è l'atteggiamento nei confronti della fase intermedia costituita dalla Transavanguardia e dalla Pittura colta (che peraltro hanno poco attecchito nell'area milanese e torinese). In autori come Fabro e Paolini, infatti, la meditazione intorno ai temi del rapporto con il passato storico e con il proliferare dell'immagine - che tanto peso avranno nelle sperimentazioni della scena emergente - non è affatto esente, ma è portata avanti in una chiave concettuale lontana dal recupero stilistico sviluppato in chiave citazionista e postmoderna dagli artisti più celebrati dalla critica negli anni Ottanta, ai quali la nuova generazione non sembra affatto interessata e di cui anzi sembra rifuggire l'influenza. È anche per questo che qui, tra Milano e Torino, può prendere corpo con maggiore autonomia - rispetto, ad esempio, al contesto romano - una esplorazione che attinge alla "diversa tradizione" ipotizzata da Levi.

Una delle prime occasioni espositive in cui è possibile cogliere l'estrinsecazione di questo modello teorico attraverso il lavoro di artisti emergenti, è *New Polverone*[7], nel 1986. Protagonista è il nucleo di autori che hanno da poco avviato l'occupazione della Brown Boveri[8], gli stessi che andranno a costituire, di lì a poco, la "giovane generazione" dell'arte italiana riconosciuta dalle grandi mostre[9]: tra gli altri Stefano Arienti, Mario Della Vedova, Carlo Guaita, Amedeo Martegani, Marco Mazzucconi, Pierluigi Pusole. In questa precoce esperienza espositiva si coglie l'originalità di una pratica che, benché ancora in gran parte iscritta all'interno del campo della pittura, sembra voler sollecitare impieghi eterologhi della stessa: in opere come quelle di Pierluigi Pusole e Amedeo Martegani, che giocano con levità sullo stereotipo del paesaggio e sulla sua rappresentazione, e più in generale nel complesso della mostra, si individua quell'atteggiamento anti-eroico, paradossale o addirittura "canzonatorio"[10] a cui Levi si riferisce nel suo testo. La diversa tradizione da lui ipotizzata sembra situarsi

---

[7] *New Polverone*, sezione a cura di C. Levi nell'ambito della manifestazione *Ultime*, mostra a cura L. Pistoi, C. Levi, G. Paolini, Castello di Volpaia, 6-21 settembre 1986.

[8] Si veda di seguito.

[9] Si confronti in particolare, nelle prossime pagine, la trattazione riguardante la mostra *Una scena emergente*.

[10] Cfr. *Conversazione tra Enrico Filippini e Corrado Levi*, in *Ultime*, catalogo della mostra a cura di L. Pistoi, C. Levi, G. Paolini, Castello di Volpaia, 6-21 settembre 1986, Fattoria editrice, Radda in Chianti (SI) 1986, pag. 63.

del resto proprio all'interno dell'esperienza pittorica: «Come si fa, caro Corrado Levi - chiede Enrico Filippi - a parlare oggi di pittura? […] C. L.: Vuol dire interrogarsi su problemi aperti e non già risolti in partenza. Vuol dire avere l'occhio strabico, un sguardo di traverso sui problemi che ci circondano. Mi interessano i giovani che si occupano di ciò. È un'istanza vuota di contenuto ma piena di speranza»[11]. Alle istanze del paradosso e del gioco di cui parla Levi, se ne aggiunge una terza, quella della contingenza, che sembra aprire alla necessità dell'arte di ritrovare un contatto diretto con la pregnanza della realtà, svincolando la prassi artistica da una presunta e presuntuosa posizione di alterità e superiorità rispetto allo scorrere accidentale delle cose del mondo: «Lo sconfinamento che oggi è possibile è la contingenza […] la contingenza è la "volgarità" che diventa principio, è il particolare che diventa il generale»[12].

I concetti qui abbozzati da Levi vengono ripresi in quella che può essere considerata una delle principali mostre del decennio per la lungimiranza nelle scelte tra le giovani leve e per la risonanza del modello procedurale espresso: la collettiva intitolata *Il Cangiante*[13]. Presentata presso il PAC - Padiglione d'Arte contemporanea alla fine del 1986, la rassegna, oltre a rappresentare una delle prime concrete espressioni di interesse per la scena giovane da parte di un'istituzione milanese negli anni Ottanta, ha il merito di riunire sotto uno stesso progetto critico artisti afferenti ad aree, generazioni, poetiche anche molto distanti tra loro. Seguendo un percorso storico-critico inedito che si dipana dalla *Donna tatuata* di Otto Dix, il progetto transita per le fragili e fluttuanti nature morte di De Pisis, per arrivare alle esperienze informali, concettuali, poveriste, neoespressioniste, neo-oggettuali e approdare alla giovanissima scena milanese, passando dunque per Carla Accardi, Tano Festa, Gilbert & George, Alighiero Boetti, Sandro Chia, Tony Cragg, Jeff Koons, Alberto Garutti, Stefano Arienti e altri. La

[11] *Ibidem*.
[12] *Ibidem*.
[13] *Il cangiante*, mostra a cura di C. Levi, PAC - Padiglione d'Arte contemporanea, Milano, 4 dicembre 1986 – 25 gennaio 1987. Partecipano: Accardi, Anselmo, Arienti, Aschieri, Bagnoli, Bidlo, Boetti, Bonk, Brezinski, Carrau, Catelani, Chia, Chierici, Clemente, Cragg, Dahn, Della Vedova, De Pisis, Dix, Dokoupil, Festa, Filiaci, Angelella, Garutti, Gilbert & George, Guaita, Halley, Icaro, Jung, Klingelholler, Koons, Kunk, Levi, Linke, Linn, Loch, Luy, Martegani, Mastrangelo, Mazzucconi, Collum, Mendini, Mario Merz, Messina, Mondino, Nagy, Nechvatal, Ontani, Opie, Paolini, Penone, Pesce, Picabia, Pusole, Rama, Raysse, Robinson, Romberger, Ruggeri, Ryman, Salvadori, Salvo, Santachiara, Schifano, Scholte, Schulze, Schütte, Spoldi, Stoisa, Trockel, Turchet, Van Cook, Violetta, Wojnarowicz, Woodrow, Zanichelli, Zorio.

contaminazione tra cultura alta e cultura bassa, la trasversalità dei soggetti a cui attingere, il disinteresse per i confini linguistici, espressivi e stilistici, tracciano un percorso di mostra tutt'altro che didascalico o didattico, ma anzi non rettilineo, flessibile e, appunto, "cangiante". In questa scrittura espositiva basata su una «apparente disgregazione dell'ordine tradizionale»[14], si coglie la distanza metodologica rispetto alle grandi esposizioni ricognitive realizzate nello stesso momento: si pensi ad una mostra coeva come *AnniOttanta*[15], in cui l'impianto teorico-critico del curatore inscrive le opere in una cornice formale salda, costruita intorno a sezioni e sottosezioni guidate da una priorità classificatoria e chiarificatrice che tende ad unificare e rendere facilmente leggibile il percorso tra le opere. Il cammino mobile ed evocativo proposto da Levi definisce invece un differente modello espositivo, che sottende un discorso critico intellegibile, mutevole, destrutturato e antigerarchico, un modello che troverà ampia diffusione negli anni a venire in quanto rappresentativo di un diverso modo di interpretare il mondo e i suoi cambiamenti epistemologici.

Se la riflessione di Levi costituisce un punto di riferimento teorico per i giovani che seguono il suo corso, l'apertura dello studio ne supporta l'azione concreta: dedicato alla produzione di piccole mostre monografiche di giovanissimi artisti, esso diventa rapidamente fulcro di dinamiche relazioni e di confronto per una generazione che proprio qui trova i propri esordi nel mondo dell'arte[16]. Questo modello non commerciale, partecipativo, informale e laboratoriale, è certamente un prototipo fondamentale per lo sviluppo delle diverse realtà indipendenti animate da giovani artisti che di lì a poco cominceranno a comporre il tessuto della scena artistica milanese.

---

[14] M. Garberi, *Nota sul cangiante*, in *Il cangiante*, catalogo della mostra a cura di C. Levi, PAC - Padiglione d'Arte contemporanea, Milano, 4 dicembre 1986 – 25 gennaio 1987, Nuova Prearo Editore, Milano 1986, pag. 12.

[15] *AnniOttanta*, mostra a cura di R. Barilli, F. Alinovi, R. Daolio, Galleria comunale d'arte moderna, Bologna; Chiostri di San Domenico, Imola; Chiostri della Loggetta Lombardesca e Biblioteca Classense, Ravenna; Castel Sismondo, Palazzina Mostre, Chiesa di Santa Maria ad Nives, Rimini; 4 luglio - 30 settembre 1985, 1985.

[16] Le mostre organizzate da Levi nel suo studio in questi anni hanno un ruolo cruciale nel tracciare il nuovo percorso dell'arte contemporanea. Tra queste: *Protocolli*, studio Corrado Levi, Milano 1986 (partecipano tra gli altri: Arienti, Martegani, Mazzucconi, Stoisa); *Spunti di giovane arte italiana*, Studio Corrado Levi, Milano, novembre 1987 (partecipano tra gli altri: Catelani, Cingolani, Dellavedova, De Lorenzo, Falci, Fontana, Guaita, Kaufmann, Martegani, Mazzucconi, Modica, Pietroiusti, Pirri, Pusole, Premiata Ditta, Vetrugno, Zanichelli).

La prima esperienza che vede una partecipazione proattiva della generazione emergente è quella della Brown Boveri[17]. Si tratta di una fabbrica di motori elettrici dismessa, situata ai confini del quartiere Isola, che viene occupata tra il 1984 e il 1985 da un gruppo di studenti[18], secondo una modalità largamente invalsa nella scena newyorchese coeva. In questi spazi industriali si susseguono, nel corso dell'anno, gli interventi di circa quaranta artisti, tra cui Stefano Arienti, Amedeo Martegani, Marco Mazzucconi, Umberto Cavenago[19], che agiscono in un'ottica di dialogo produttivo e specifico con lo spazio: il luogo si fa elemento unificante dell'azione, in quanto ogni intervento deve prevedere l'utilizzo soltanto di elementi trovati nella fabbrica stessa. Rappresentativa della modalità di interazione adottata, è l'azione di Stefano Arienti. Muffe, escrescenze, macchie, increspature delle pareti sono entità con cui l'artista entra in dialogo attraverso delicate colorazioni a gessetto che coprono lentamente le superfici: nella scelta discreta, subliminale, non autoriale né autoritaria qui sperimentata, sembra prefigurarsi l'azione di un'intera generazione.

Se l'esperimento della Brown Boveri avrà vita breve, concludendosi con la demolizione della fabbrica nei primi anni Novanta, diverso è il destino di un'altra realtà indipendente, quella di Via Lazzaro Palazzi. Le sue origini vanno ricondotte all'esperienza della Casa degli artisti, attiva fin dal 1978. Le sue iniziative, intorno a cui convergono diversi artisti in formazione, sono coordinate da Luciano Fabro - che sposta in questi anni la sua cattedra dall'Accademia Carrara di Bergamo a Milano - Hidetoshi Nagasawa, Jole De Sanna e, anche in questo caso, Corrado Levi. L'attività della Casa degli artisti evidenzia a un tempo la volontà di riaprire i termini di confronto con il contesto presente e quella di collocarsi in una posizione di alterità rispetto alle

[17] Si confronti a questo proposito la Tesi di Laurea di Maria Garzia, *Brown Boveri 1984-85*, Università La Sapienza, relatore prof. Claudio Zambianchi, correlator prof.ssa Carla Subrizi, anno accademico 2005-2006.

[18] Lo ricorda anche Giulio Ciavoliello, in G. Ciavoliello, *Dagli anni '80 in poi. Il mondo dell'arte contemporanea in Italia*, Artshow Edizioni Juliet, Milano 2004, pag. 12.

[19] Un rapido confronto con quanto avviene contemporaneamente a Roma mette in luce la diversa strada percorsa dalle due città: negli stessi mesi, infatti, la capitale si interroga sugli epigoni del fenomeno Transavanguardia con la mostra *Nuove trame dell'arte*, e Jartrakor opera un confronto tra le proposte di Eventualisti e Piombinesi con la mostra *Nuove Avanguardie a Roma*. Entrambe le mostre sono trattate nel capitolo 1.

dinamiche commerciali e di potere invalse nel sistema. Il manifesto *Etico*[20] pubblicato nel novembre 1985 dal gruppo di artisti allora gravitanti intorno alla Casa, è un chiaro segnale di questa intenzionalità: «Etico è lo sguardo filologico verso le opere che precedono: lo sguardo filologico è attitudine dell'artista come antidoto al disimpegno della citazione»[21]. Anche in questo caso, come in quello di molte esperienze romane sorte in una situazione di marginalità, gli artisti cercano un spazio alternativo attraverso un rinnovato impegno nel mondo: l'attacco rivolto alla prassi operativa di matrice postmoderna non è soltanto di natura estetica o espressiva, ma anche concettuale e più ampiamente etica.

È all'interno dell'esperienza della Casa degli artisti che si forma il nucleo originale di giovani che tentano alla fine degli anni Ottanta di articolare un progetto di condivisione parallelo, che possa defilarsi dalla filiazione dei "maestri". Lo spazio individuato, occupato dal 1989, si trova a via Lazzaro Palazzi. Il gruppo di lavoro - tra cui figurano Mario Airò, Adriano Trovato, Bernhard Rüdiger - si configura come una costellazione di individualità, ognuna operante in autonomia: nessuna ipotesi collettivista, dunque. La rivista "Tiracorrendo"[22], pubblicata in forma indipendente dal gruppo a partire dal gennaio 1989, offre uno spazio critico di dialogo ed espressione di carattere informale, non programmatico, dai contenuti flessibili. Il modello comportamentale e procedurale che informa l'attività di via Lazzaro Palazzi trova un rispecchiamento nella pratica artistica, avviata a passo svelto verso nuove forme di operatività: la mostra con cui Mario Airò inaugura lo spazio è indicativa di questa nuova fisionomia dell'atto artistico. L'autore presenta una bacinella all'interno della quale goccia continuamente dell'acqua

---

[20] *Manifesto Etico*, pubblicato a Milano nel novembre 1985, a firma di Almeoni, Buonaguro, Crivelli, Ghirandani, Proto, Protti, Quaranta, Trovato, artisti orbitanti intorno alla Casa degli Artisti in quel periodo, pubblicato in Ciavoliello, *Dagli anni '80…,* op. cit., pag. 34.

[21] *Ibidem.* Ciavoliello mette in relazione il manifesto con la successiva mostra *Politica, del, per o riguardante il cittadino*, mostra a cura di G. Noli, P. Posillipo, R. Marossi, L. Quaranta, Novi Ligure, dicembre 1989.

[22] La rivista viene pubblicata dal 1989 ed è diretta da Adriano Trovato. Intorno ad essa convergono Mario Airò, Enzo Buonaguro, Matteo Donati, Stefano Dugnani, Giuseppina Mele, Bernhard Rüdiger. La nota redazionale presente nella quarta di copertina del primo numero, fa pensare all'analoga presa di posizione "sotterranea" proposta dalla rivista romana "Sottotraccia": «Ore 23.15 di oggi: Tiracorrendo è l'odore della terra umida, apparente risultato di un meno apparente gran lavoro di disboscamento. Ci consente di guadagnare altro terreno. E rovinò la notte», "Tiracorrendo", n. 1, anno I, gennaio 1989. Anche in questo caso, come si vedrà in molte riviste romane pubblicate nello stesso periodo, la scelta editoriale è minimalista, povera, non patinata, non accattivante. La rivista è infatti stampata tipograficamente, con pagine interne in bianco e nero in cui gli interventi – testuali o grafici – degli artisti sono liberamente impaginati. Solo la copertina è colorata.

proveniente dal soffitto e un'opera intitolata *Il giardino delle delizie*: un'arancia sulla quale è tracciata a pennarello la sagoma della sua mano. Reminiscenze dell'operatività poverista sembrano incontrarsi qui con la rinnovata attenzione al dato quotidiano, all'oggetto comune, alla registrazione della traccia della propria esperienza "minima" e diretta del mondo. Alla base della meditazione di questi autori sembra non esserci più la diatriba tra avanguardia e postmoderno, tra progetto e citazione: la verità del presente quotidiano, del dato comune, sembra sostituirsi a qualsiasi riflessione teoretica *a priori*. Questa poetica, legata al tema della "leggerezza", alla labilità dell'azione - benché non espressa con un manifesto programmatico - appare sottesa al lavoro dei diversi artisti operanti a via Lazzari Palazzi, e come tale verrà individuata dalle diverse mostre di ricognizione sulle esperienze degli anni Novanta, nonché da testi teorici ad essi dedicati[23].

L'esperienza di via Lazzaro Palazzi, che troverà rapidamente spazio nel sistema galleristico grazie alla mostra *Avanblob*[24] curata da Massimo De Carlo, si conclude nel 1993. Il testimone della modalità operativa sperimentata a Lazzaro Palazzi sarà colto da un'altra iniziativa di produzione indipendente gestita da giovani esponenti dell'ultima generazione, che occupano uno spazio a via Fiuggi: si tratta di Simone Berti, Giuseppe Gabellone, Nada CingolaniSarah Ciracì, Deborah Ligorio, Stefania Galegati, Pietro Marchioni, Diego Perrone, Gianmaria Marcaccini che, a partire dal 1992, seguono il corso di Alberto Garutti all'Accademia di Belle Arti a Bologna e poi a Milano all'Accademia di Brera.

Nel frattempo un'altra realtà indipendente, con un profilo diverso, pende forma in una Milano vivacemente proiettata sulla sperimentazione contemporanea. È *Care of*, spazio espositivo, biblioteca e archivio, a cura di Mario Giorni, che inaugura nel 1987 con la collettiva *Area*[25], con figure afferenti ad circuiti di ricerca diversi.

---

[23] Si pensi a pubblicazioni come *Espresso* e *L'uccello e la piuma*, per i quali si rimanda all'Introduzione, che offre una ricognizione sui principali testi dedicati a questi anni (*Espresso. Arte oggi in Italia*, a cura di L. Cerizza, S. Chiodi, G. Marianello, S. Risaliti, Electa, Milano 2000; L. Cerizza, *L'uccello e la piuma. La questione della leggerezza nell'arte italiana*, et. Al. Edizioni, Milano 2010).

[24] *Avanblob*, galleria Massimo De Carlo, Milano, settembre 1990. Partecipano tra gli altri: Airò, Moro, Rüdiger, Trovato.

[25] *Area*, Care of, Milano, dicembre 1987. Partecipano tra gli altri: Arienti, Asdrubali, Carboni, Cingolani, Kaufmann, Mazzucconi, Pirri.

La compresenza di tante variegate situazioni di produzione culturale, che entrano lentamente in dialogo tra loro, determina la assoluta centralità della scena milanese rispetto alle altre realtà geografiche. È lo stesso Levi a descrivere la dimensione relazionale dinamica che prende forma a Milano fin dalla metà degli anni Ottanta, con un testo in cui il carattere fluido della città viene incarnato anche nella forma della scrittura, un susseguirsi di parole quasi privo di punteggiatura: «… sempre a Milano la rivista "Flash Art" di preziose informazioni, la rivista "Domus" la sicurezza, si c'è un retro anche strutturato, ma questo panorama di cultura e informazione istituzionalizzato non pesa, anch'esso è sciolto nella liquidità di Milano, la liquidità ne è la quinta caratteristica riassuntiva, mai aggressiva, mai ripetitiva, prende forme diverse di fluida liquidità»[26]. Nello scenario abbozzato da Levi le nuove realtà sperimentali e indipendenti sembrano operare in aperto dialogo con quelle istituzionali: una specificità, questa, che favorisce lo scambio proficuo tra livelli del sistema differenti, e che può essere considerata tra i principali fattori del successo della situazione milanese rispetto ad altre, in particolare quella romana. A questo proposito sembra calzante la descrizione fornita, in occasione dell'intervista per questa tesi, da Roberto Lambarelli, che afferma: « Dall'inizio degli anni Novanta, tutto stava passando a Milano […] Milano era la città del design, della moda, era una città produttiva, che sembrava pronta a gestire il cambiamento, a cavalcare quello che possiamo definire il nuovo sistema dominante: il passaggio dalla produzione alla finanza, a quella forma nuova che oggi si identifica con una fase nuova del capitalismo, l'ultracapitalismo»[27].

Come emerge da queste riflessioni, la possibilità di successo della linea milanese si salda su un più ampio processo di centralità del capoluogo lombardo, che vive in questi anni un risveglio sotto il profilo della vivacità culturale in senso lato e dell'economia. Sono questi gli anni in cui il modello della Milano da bere[28] - della città, dunque, come luogo del rampantismo, del benessere diffuso, dell'ascesa finanziaria di una nuova

---

[26] C. Levi, *Milano Liquida*, testo redatto per la stampa spagnola e pubblicato in Levi, *È andata così…,* op. cit. pag. 164.

[27] Dall'intervista a Roberto Lambarelli negli Apparati di questa tesi.

[28] Benchè nato in ambito pubblicitario (cfr. spot pubblicitario dell'Amaro Ramazzotti, nel 1985), essa assume nei primi anni Novanta una connotazione negativa in concomitanza con lo scoppio di Tangentopoli che coinvolge ampiamente il mondo finanziario milanese.

generazione imprenditoriale - determina la costituzione di un tessuto tale da includere e coinvolgere anche il sistema in crescita dell'arte contemporanea.

Vicina geograficamente e culturalmente, anche Torino si presenta in questi anni come una realtà vivace. Qui, grazie soprattutto all'impegno della galleria di Guido Carbone, lungimirante promotore di giovani leve, e dell'influenza, comunque forte, di Corrado Levi, operano i giovani Bruno Zanichelli e Pierluigi Pusole. Anche il sistema bolognese - in cui non si è mai sopita l'influenza promotrice di un curatore attivo come Renato Barilli, del Dams, nonché dell'Accademia di Belle Arti - sembra rinvigorito dal passaggio verso gli anni Novanta. La spinta propulsiva a nuove sperimentazioni che possano svincolare la ricerca artistica dall'influenza della linea citazionista e postmoderna qui piuttosto longeva, si deve all'osservatorio rappresentato dalla galleria Neon, che presenta nel 1987 la collettiva di giovani artisti *Emergenze. Non c'è rosa senza spine*[29]. A questa iniziativa fa seguito, nel 1991, la mostra *Nuova officina bolognese*[30] rassegna che ospita in una sede istituzionale come quella della Galleria d'Arte moderna venticinque giovani artisti della scena emergente. Il contesto di ricerca più rilevante del panorama fiorentino è costituito dalla triade di autori - Antonio Catelani, Daniela De Lorenzo e Carlo Guaita - che ripensano la scultura in una chiave installativa minimale e riduzionista, con una sensibilità che fa eco a quella praticata nello stesso periodo da diversi autori di area romana. La produzione artistica della capitale, la cui articolazione attraverso le mostre verrà naturalmente approfondita nei prossimi paragrafi, presenta diverse aree di ricerca, di natura anche assai diversa l'una dall'altra: se è ancora riscontrabile la presenza di epigoni della Transavanguardia e del neo-espressionismo, l'orientamento delle nuove generazioni appare emanciparsi dalla stagione precedente attraverso l'adozione di un profilo basso, anche in questo caso anti-eroico e, dal punto di vista formale, la scelta di un'espressiva riduzionista e progressivamente aperta all'introduzione di nuovi linguaggi e materiali. In questa direzione - peraltro già adottata dal Gruppo di San Lorenzo, ancora influente nella scena artistica romana - si muovono artisti come Andrea Fogli, Claudio Givani, Alfredo Zelli,

---

[29] *Emergenze. Non c'è rosa senza spine,* galleria Neon, Bologna, maggio - giugno 1987. Sono presenti tra gli altri: Fantin, Vetrugno, Cattlean.

[30] *Nuova officina bolognese*, mostra a cura di A. Baccilieri, R. Daolio, W. Guadagnini, D. Trento, Galleria d'Arte Moderna, Bologna, 14 dicembre 1991-19 gennaio 1992. Tra i partecipanti: Cuoghi e Corsello, Marisaldi, Pessoli, Toderi.

ma anche figure isolate come quella di Alfredo Pirri. Se l'avvicendarsi del nuovo corso a Roma si compie soprattutto attraverso il passaggio per i mezzi pittorici e tradizionali, di tutt'altro orientamento sono alcune esperienze che tentano di sviluppare percorsi comportamentali e procedurali apertamente antagonisti rispetto al sistema tradizionale, e che per questo entrano in dialogo con il contesto milanese: si tratta dell'esperienza, avviata già dalla fine degli anni Settanta, dell'Eventualismo, curata da Sergio Lombardo, e quella del Gruppo di Piombino, presenza significativa e riconosciuta nel panorama anche nazionale di questi anni, ma destinata a scomparire con il volgere del decennio. Accompagnati dal critico militante Domenico Nardone, i quattro artisti Salvatore Falci, Stefano Fontana, Pino Modica e Cesare Pietroiusti tenteranno di aggiornare il modello comportamentale dell'artista secondo una pratica subliminale di intervento nello spazio urbano. Per un breve periodo saranno loro i principali rappresentanti romani della nuova scena emergente italiana. A partire dai primi anni Novanta, poi, si segnala a Roma l'attività di autori che si interrogano sul rapporto dell'arte con il sistema dell'informazione, come Marco Brandizzi, Marco Colazzo, Thorsten Kirchhoff, Alberto Zanazzo nonché i genovesi Formento e Sossella, mentre i giovanissimi Adrian Tranquilli, Paolo Canevari e Andrea Aquilanti sono agli esordi. Benchè non faranno "scuola" come avviene per Paolini e Fabro, due figure storiche come Fabio Mauri e Alighiero Boetti (che tiene qui il suo studio fino alla morte nel 1994) sono riferimenti importanti per il contesto culturale romano.

La cartografia delle iniziative che disegnano il nuovo panorama della sperimentazione artistica in questi anni non conduce soltanto nei grandi centri, ma disegna percorsi anche al di fuori dei circuiti tradizionali, anticipando le dinamiche di decentramento che connoteranno i pieni anni Novanta. Luogo di precoce convergenza di diverse realtà territoriali situato in una condizione geografica di stimolante perifericità, è la Fattoria Castello di Volpaia, in provincia di Siena, che grazie alla regolarità delle sue iniziative diviene nel corso degli anni Ottanta una situazione nodale per il dialogo inter-generazionale, determinando una specifica linea operativa informale e partecipativa.
«La gestione delle cose dell'arte è quasi sempre una volgarità, e la scena artistica un falso. A Volpaia presento il lavoro di alcuni artisti, semplicemente questa è la

risposta»[31]: con queste parole Luciano Pistoi, attento e lungimirante collezionista, nonché compagno di strada di una generazione di artisti degli anni Sessanta e Settanta[32], descrive le motivazioni che lo hanno portato a mettere a disposizione la propria tenuta nella campagna toscana a una sperimentazione avulsa dalle dinamiche e dai circuiti classici del sistema.

Coniugando un'attività espositiva regolare, che si protrae con cadenza annuale fino ai primi anni Novanta per ben tredici stagioni, con una modalità d'interazione informale e flessibile[33], il Castello di Volpaia costituisce per i giovani artisti che si stanno formando nei grandi centri uno spazio di esercitazione e allenamento alla pratica artistica ed espositiva, in un contesto arricchito dal confronto colloquiale ma serrato tanto con gli autori della stagione storica degli anni Sessanta e Settanta, tanto i propri colleghi di altre realtà territoriali. Come gli artisti, anche i giovani critici - tra essi Loredana Parmesani, Giacinto Di Pietrantonio, Angela Vettese, Carolyn Christov-Bakargiev - trovano qui un laboratorio ideale per compiere le prime esperienze curatoriali[34].

Tra le diverse iniziative - i cui titoli evocativi e sibillini sembrano rimandare già alle parole chiave del nuovo corso (Imprevisto, Inverosimile, Il Cielo e dintorni, Splendente) - *Ultime*[35], realizzata nel 1986, è rimarchevole per la presenza congiunta di tre dei principali animatori della scena emergente. Come racconta Pistoi questa iniziativa «ha origine in una ormai lunga e acrobatica frequentazione con Giulio Paolini e Corrado Levi e vuole illustrare quanto al momento ci appassiona»[36]. È proprio in questa

---

[31] Luciano Pistoi intervistato da Vanni Bramanti, in *Ultime…*, op. cit. pag. 12.

[32] Nato a Roma nel 1927 e trasferitosi presto a Torino, Pistoi è critico d'arte per "L'Unità" prima di fondare la galleria Notizie, punto di riferimento per l'avanguardia degli anni Sessanta. In seguito parteciperà, insieme a Luisa Laureati e Gian Enzo Sperone, all'apertura a Roma della galleria dell'Oca. Avvia il progetto al Castello di Volpaia nel 1981. In merito alla sua attività di collezionista, gallerista, critico, animatore culturale si confronti *Luciano Pistoi. Mercante d'arte consigliere del principe. Conversazione con Franco Fanelli*, a cura di F. Fanelli, Allemandi, Torino 2007.

[33] Il carattere informale di queste iniziative è testimoniato anche dalla nota che apre ogni catalogo, dedicata alla partita vinicola selezionata per l'occasione, la cui etichetta è generalmente ispirata a una delle opere esposte.

[34] Un precocissimo esordio per giovanissimi critici è *Linee di scambio* mostra collettiva organizzata da Giacinto Di Pietrantonio ad Ortona, che tenta di cogliere gli sviluppi della ricerca attuale (*Linee di scambio*, mostra a cura di G. Di Pierantonio, Palazzo Farnese, Ortona, 7-28 ottobre 1984).

[35] *Ultime…,* op. cit.

[36] *Ibidem*, pag. 12.

occasione che Levi presenta *New Polverone*[37] che, come già sottolineato, segna l'esordio di alcuni degli artisti che andranno a costituire la "nuova generazione".

Coadiuvate dalla pubblicazione di preziosi cataloghi che recano testimonianza della varietà di temi affrontati, le iniziative del Castello di Volpaia vedono una convergenza dei principali temi e problemi critici che il modo dell'arte sta altrimenti cominciando ad affrontare, con una pregnanza inedita e difficilmente paragonabile ad altre iniziative in Italia. Ne è esempio la manifestazione *Arca*,[38] del 1989. Qui, accanto ai lavori storici selezionati da Pistoi di Enrico Castellani, Piero Gilardi, Maurizio Mochetti, Gianni Piacentino, viene presentata la mostra *Dieci capitoli di realtà*,[39] ideata da Giacinto Di Pietrantonio, uno dei giovani critici più attivi nel cogliere l'emergenza del nuovo corso nella pratica artistica. Guidata dal tentativo di «rilevare le varie indicazioni dell'arte e della messa in relazione di artisti di generazioni differenti e quindi di problemi diversi per verificarne le distanze o le somiglianze dell'esperienza»[40], la mostra presenta in un'articolazione in piccoli nuclei, triadi composte da un critico e due artisti di diversa generazione: la studiosa romana Daniela De Dominicis mette in dialogo Alighiero e Boetti e Cesare Pietroiusti; Carolyn Christov-Bakargiev fa lo stesso con Giuseppe Chiari e Salvatore Falci mentre Angela Vettese cura la relazione tra Piero Gilardi e Marco Mazzucconi. Oltre alla rilevanza della modalità operativa scelta, pur non infrequente nelle sperimentazioni espositive di questi anni, e del tema nodale di una rinnovata interrogazione della realtà e del vero da parte della pratica artistica, il valore aggiunto di questa iniziativa si coglie nella convergenza di figure centrali tanto della scena dell'arte giovane, che di quella storica, che della nuova critica, in uno spazio circoscritto, raccolto, e dunque fertile a un confronto che può farsi autenticamente produttivo nei termini di una riflessione sul delicato passaggio inter-generazionale che

---

[37] *New Polverone*…, op. cit.

[38] *Arca*, mostra a cura di L. Pistoi, G. Di Pietrantonio presso Castello di Volpaia, 9-24 settembre 1989.

[39] *Dieci capitoli di realtà*, mostra a cura di G. Di Pietrantonio all'interno della manifestazione *Arca*, Castello di Volpaia, 9-24 settembre 1989. Partecipano: Salerno, Accardi, Ratti; De Dominicis, Boetti, Pietroiusti; Christov-Bakargiev, Chiari, Fali; Vettese, Gilardi, Mazzucconi; Pontiggia, Mondino, Martegani; Pasini, Nagasawa, Kaufmann; Scuteri, Ontani, Arienti; Parmesani, Paolini, Levi; Maragliano, Pisani, Pirri; Ciavoliello, Salvo, Pusole.

[40] G. Di Pietrantonio, *Dieci capitoli di realtà*, in *Arca*, catalogo della mostra a cura di L. Pistoi, G. Di Pietrantonio, Castello di Volpaia, 9-24 settembre 1989, Fattoria Editrice, Radda in Chianti (SI) 1989, pag. 69.

l'arte italiana sta affrontando in questi anni: di questa possibilità i testi pubblicati nel catalogo rendono una testimonianza preziosa[41].

Le nuove istanze emerse nelle realtà sperimentali appena delineate, cominciano nella metà degli anni Ottanta ad essere indagate da una rete di esposizioni piccole e grandi che, nell'ambito di una generale rinascita dell'interesse per l'arte contemporanea specialmente in centri come Milano e Torino, hanno il merito di mettere in relazione autori di aree geografiche diverse, contribuendo ad attivare una rete che sarà poi tessuta negli anni successivi. Tra queste *Ge. Mi. To!, 'ultima generazione artistica del triangolo industriale*[42] e *Alta tensione 50 - 80*[43]. Quest'ultima rassegna, a cura di Francesca Alfano Miglietti e Eduardo Di Mauro, attua un confronto tra artisti di diversa generazione e vede la presenza dei romani Pirri, Givani, Zelli insieme ai milanesi Arienti, Mazzucconi, e ai fiorentini Guaita, De Lorenzo, Catelani [44].

---

[41] Si pensi alle parole di Alighiero Boetti: «Cesare [Pietroiusti] rappresenta il contrario di quello che io penso dell'artista e dell'arte. Per me è occasione di spiegare tutto ciò che non mi convince del suo lavoro e di quello del gruppo a cui appartiene. Quando ho visto le loro opere ho gridato vendetta […] Pietroiusti e il su gruppo usano mezzi sbagliati, non sarebbe meglio allora fare un'indagine sociologica sulle migliaia di biglietti di banca o sui segni che uno lascia nella propria scia come una lumaca? […] loro parlano di rivoluzione ma è un termine che non riesco a capire, un atteggiamento piccolo borghese» (Alighiero Boetti intervistato da Daniela De Dominicis, in *Arca..*, op. cit, pag. 77). Il dialogo tra i tre autori, uno dei più significativi tra quelli ospitati nel catalogo, è una testimonianza efficace della complessa e sfaccettata relazione delle nuove pratiche con l'avanguardia degli anni Sessanta e Settanta, tema peraltro affrontato da diverse grandi rassegne senza la medesima immediatezza.

[42] *Ge. Mi. To! L'ultima generazione artistica del triangolo industriale,* mostra a cura di E. De Mauro, Promotrice Belle Arti, Torino, marzo 1987. Partecipano tra gli altri: Arienti, Cavenago, Dellavedova, Mazzucconi, Pusole, Vetrugno. L'iniziativa viene ripetuta l'anno successivo, *Ge. Mi. To! L'ultima generazione artistica del triangolo industriale,* a cura di E. di Mauro, E. Cirone, M. G. Torri, Promotrice Belle Arti, Torino. Partecipano tra gli altri: Arienti, Cavenago Dellavedova, Martegani, Premiata Ditta, Vetrigno, Vitone, Zanichelli.

[43] *Alta tensione 50 - 80,* mostra a cura di F. Alfano Miglietti e E. Di Mauro, Palazzo delle mostre e congressi, Alba, maggio 1987. Partecipano tra gli altri: Albanese, Arienti, Catelani, De Lorenzo, Givani, Guaita, Mazzucconi, Pirri, Pusole, Vetrugno, Zelli.

[44] Altra occasione di confronto è la *II Fiera internazionale d'arte*, con una sezione a cura di Angela Vettese in cui espongono Cavenago e Rüdiger, una mostra intitolata *Sette nuove gallerie milanesi presentano loro artisti* (tra questi lo studio Casoli, che presenta il lavoro dei Piombinesi Falci, Fontana Modica, Pietroiusti; Guenzani con Kaufmann e Giò Marconi con Pirri e Luigi Carboni), nonché un approfondimento sul nuovo sistema dell'arte, a cura di G. Perretta, che vede la partecipazione dei principali giovani critici del periodo. Viene ribadita in questa occasione la necessità di un allontanamento dalle modalità operative post-moderne: «Uno dei più concreti segnali del "nuovo corso" di cui risente il mondo dell'arte nasce proprio dal diverso rapporto che si sta instaurando tra artista e gallerista: stanno sorgendo sempre più nuove gallerie (27 se ne sono aperte negli ultimi mesi) che si prefiggono non uno sbocco commerciale, ma di divenire centri di incontro, di discussione, di creatività» (*Consuntivo di un convegno*, senza autore, "Segno", n. 66, giugno 1987). A proposito del rapporti tra modernità e postmodernità, prendendo spunto da confronto tra due testi, quello di Gianni Vattimo *La fine della modernità*, del 1985, e *Il futuro della modernità* di Tomas Maldonato, Enrico Cocuccioni si chiede se

Un'occasione di raccordo tra i principali protagonisti della scena milanese indipendente nel 1988 è *Politica: per, del o riguardante il cittadino*[45]. La mostra prevede interventi nello spazio urbano seguiti da dibattiti e discussioni pubbliche: una modalità di interazione con lo spazio sociale nella quale si coglie il definitivo superamento della autoreferenzialità dell'arte del periodo precedente.

Di notevole interesse, sia per la reciprocità creata tra diversi contesti geografici, sia per gli spunti critici che presenta, è *Davvero. Le ragioni pratiche dell'arte*[46]. Realizzata a Milano nel novembre del 1988, la rassegna sembra quasi costituire un'estensione delle manifestazioni realizzate in quegli stessi anni al Castello di Volpaia (stessi critici e per la maggior parte stessi artisti), ma con una cornice contestuale meno localistica e un respiro critico di portata più ampia. In anticipo di qualche anno sulla formulazione che ne farà la principale esposizione istituzionale del decennio, *Una scena emergente*[47], *Davvero* permette di focalizzare in una prima orchestrazione collettiva ampia le nuove linee teoriche di riferimento del nuovo corso, in particolare per quanto riguarda la scena giovane italiana che qui vede convivere i romani del gruppo di Piombino e di Jartrakor, i milanesi già attivi a Brown Boveri e quelli che a breve parteciperanno all'esperienza di Via Lazzaro Palazzi. Curata da Carolyn Christov-Bakargiev, Giacinto Di Pietrantonio e Angela Vettese, essa espone infatti quei giovani artisti che «costituiscono un orizzonte mobile formatosi in questi ultimi anni all'esterno del sistema dell'arte in un momento in

---

siamo di fronte ad una svolta irreversibile, e in che modo questo incida sulla produzione artistica: «Difficile orientarsi in questo ambiguo scenario. Ma, a conti fatti, nessuna teoria è in grado ormai di fugare il sospetto che lo spettacolo dell'arte stia mostrandoci gli inizi di una nuova fase. Dopo un'ennesima caduta e una breve convalescenza postmoderna, la nuova modernità sembra infatti pronta, in qualche modo, a rimettersi in piedi. Sentirsi un po' deboli, in questi casi, è del tutto normale» (Enrico Cocuccioni, *Modernità: fine o futuro?*, "Segno", n. 69, ottobre 1987). Nell'ambito di una rimodulazione generale dei rapporto tra artisti e critici, una delle più efficaci descrizioni della situazione in atto è offerta da Angela Vettese in un articolo pubblicato su "Segno" nel 1990: «Gli artisti cercano da noi l'ingresso nel sistema dell'arte, un traino, un ariete; non hanno certo bisogno che spieghiamo loro, come spesso di capita di fare, il loro stesso lavoro. Quanto a spiegarlo alla gente, di solito il nostro linguaggio incomprensibile fa sì che il pubblico capisca prima l'opera del nostro fantasticare» (A. Vettese, *Per una critica comprensibile e realista*, "Segno. Critica e documentazione", Umberto Sala editore, Pescara, 1990, pag. 82).

45 *Politico: per, del o riguardante il cittadino*, Novi Ligure, luglio - agosto 1988. Partecipano tra gli altri: Airò, Moro, Rüdiger, Trovato.

46 *Davvero. Le ragioni pratiche dell'arte*, mostra a cura di C. Christov-Bakargiev, G. Di Pietrantonio, A. Vettese presso galleria L'Osservatorio, Milano, novembre 1988. Partecipano: Arcangeli, Arienti, Bentivoglio, Casiraghi, Cavenago, Dellavedova, Falci, Fontana, Homberg, Kaufmann, Maejama, Martegani, Mazzucconi, Modica, Pietroiusti, Pirri, Rüdiger. La mostra è sponsorizzata dalla Swatch.

47 Si cfr. il paragrafo successivo.

cui si pensava che l'arte si potesse sviluppare solo al suo interno»[48]. In queste parole che introducono la mostra, si legge *in nuce* la necessità di cercare il "nuovo" al di fuori dei canali consueti e ufficiali, nonché la possibilità di ricondurre l'esperienza artistica della giovane generazione ad un dimensione consapevolmente a-teorica, una scelta interpretativa che si spiega ancora una volta con l'intenzione di prendere le distanze dal modello critico della stagione precedente - la cui esegesi sarebbe stata probabilmente imperniata sull'individuazione di principi di coesione del gruppo, al fine di determinare un suo rafforzamento poetico e stilistico chiaro da offrire al mercato.

Pur non riscontrando un orientamento teorico né una prassi unificanti, dunque, la mostra coglie con chiarezza la tendenza dell'arte attuale al recupero di un rapporto diretto, personale, implicato con la realtà quotidiana, come del resto sottolineato anche dal sottotitolo, *Le ragioni pratiche dell'arte*. Come spiega Giacinto Di Pietrantonio, viene presentata una generazione che ha deciso «di stare nella vita con l'arte e con arte per fare come l'angelo Daimiel in *Il cielo sopra Berlino* di Wim Wenders che abbandona il paradiso celeste per quello in terra»[49]. Prosegue Di Pietrantonio: «Qui l'angelo della storia guarda al passato sospinto dal vento preistorico verso il futuro ed è *speranza progettuale*, lì l'angelo del futuro (la speranza del paradiso) si rovescia per esistere e guarda al presente, all'essere reale delle cose e della vita, al pulsare della mente e al palpitare del cuore»[50]. Si configura così chiaramente, l'intenzione di considerare un ritorno al contingente - come aveva precocemente auspicato Levi - di scendere, come fa l'angelo di Wenders, nello spazio comune del quotidiano.

L'aver sviluppato le proprie poetiche al di fuori del sistema dell'arte, in spazi alternativi alle gallerie, di essersi formati per la maggior parte al di fuori dei canali consueti dell'educazione accademica d'artista, permette a questa generazione di determinare, secondo Di Pietrantonio, una sorta di "avanguardia indiretta": «Essi non teorizzano e non creano manifesti […] perché rappresentano la conseguenza logica di quanto le avanguardie avevano predisposto come arte dissolta nella vita, formulata in questi artisti

48 G. Di Pietrantonio, *Angeli in libera uscita*, in *Davvero. Le ragioni pratiche dell'arte*, catalogo della mostra a cura di C. Christov-Bakargiev, G. Di Pietrantonio, A. Vettese, galleria L'Osservatorio, Milano, novembre 1988, ed. Swatch, Milano 1988.

49 *Ibidem.*

50 *Ibidem.*

con un'arte che si fa nell'esistenza»[51]. Si riaffaccia nella riflessione critica, dunque, il tema dell'avanguardia, che viene riconsiderata ma in forme differenti, secondo un'attitudine che ne svincola l'azione da formulazioni di respiro programmatico. Alle enunciazioni ideologiche e teoriche *a priori* si sostituisce una poetica del *fare*, del *praticare* l'arte. Attraverso essa, evidenzia Di Pietrantonio, gli artisti prendono le distanze dalla filosofia, dai maestri e dalla storia, contravvenendo all'eredità generazionale.

La singolarità di questa posizione è riconosciuta anche da Christov-Bakargiev: «Se vent'anni fa gli artisti "ribelli" che non volevano essere omologati nel sistema che produceva merci e gerarchie sociali, chiudevano le proprie sale in segno di protesta, prima dell'inaugurazione della Biennale veneziana, oppure smaterializzavano le loro opere, o ancora, di converso, le rendevano seriali nel tentativo di ingannare "il mercato", oggi la difesa è più discreta, meno plateale»[52]. Anche Angela Vettese nel suo testo critico ribadisce con forza la posizione non apertamente e aprioristicamente politica dei lavori di questi artisti: «L'arte si occupi di arte, sembrano dire, poi, se è buona, tornerà indietro sul sociale come un boomerang […] per questo il coinvolgimento della gente nella costituzione delle opere di Falci, Fontana, Modica, Homberg, Pietroiusti è molto più assimilabile all'intervento del caso nella costituzione dei quadri di Jackson Pollock che non al modo in cui Judith Malina e Julian Beck coinvolgevano il pubblico ai tempi del Living Theatre»[53]. L'interpretazione a-teorica del lavoro di questa generazione da parte di Angela Vettese, è ribadita dalla mostra *Comodosa, scattosa, risparmiosa*[54], realizzata nel 1989 alla Primo Piano Gallery di Milano. Rifacendosi nel titolo ad una pubblicità della Fiat di quegli anni, la mostra presenta il lavoro degli artisti di via Lazzaro Palazzi esposto sulle proprie automobili parcheggiate all'ingresso della galleria. Carolyn Christov-Bakargiev porterà avanti invece la sua ipotesi critica, che mette in relazione la scena romana di autori come Pietroiusti, Falci, Fontana, Modica, Pirri, con quella di Kaufmann, Martegani,

---

[51] *Ibidem*.
[52] C. Christov-Bakargiev, *Davvero…,* op. cit.
[53] A. Vettese, *La distanza dell'esperienza. Cronaca di una mostra*, in *Ibidem*.
[54] *Comodosa, scattosa, risparmiosa,* mostra a cura di A. Vettese, Primo Piano Gallery, Milano, settembre 1989. Tra i partecipanti: Airò, Rüdiger, Moro, Trovato.

Dellavedova, Airò, Rüdiger, nell'esposizione *Somehing is happen in Italy*[55], presentata alla galleria Lia Riumma di Napoli nel 1990.

L'importanza della relazione che intercorre tra il lavoro dei giovani critici, a un tempo impegnati anche come curatori e giornalisti, e la generazione emergente degli artisti, si rende manifesta ancora una volta in occasione della mostra *Italia '90. Ipotesi arte giovane*[56], realizzata all'ex Fabrica del vapore di Milano. La collettiva, infatti, restituisce l'analisi del territorio italiano fatta dalle pagine di "Flash Art"[57] da quegli stessi critici e decreta la definitiva affermazione di questa generazione sul piano del mercato e del sistema, ribadita poi pienamente dalle due mostre del 1991[58] e dalla *Biennale di Venezia* del 1993.

2.1.2 Il 1991 e le mostre che istituzionalizzano la scena emergente italiana

Il 1991 può considerarsi uno spartiacque per la definizione del nuovo panorama dell'arte italiana perché le nuove istanze, finalmente giunte a maturazione, vengono riconosciute da due manifestazioni promosse da sedi istituzionali nazionali, due mostre che, peraltro, configurano due modelli d'intervento critico decisamente divergenti. Come era accaduto già nel 1985, altra annata che può considerarsi nodale, una delle due manifestazioni è curata da Renato Barilli.

La prima delle due in ordine di tempo è *Una scena emergente*[59]. L'importanza di questa rassegna, che si propone di fare il punto sulla situazione composita della giovane arte italiana del momento, si deve almeno a due fattori.

Per un verso al fatto che essa costituisce il primo tentativo ricognitivo sulla scena attuale da parte di una grande istituzione pubblica dedicata espressamente all'arte contemporanea: è importante sottolineare, a questo proposito, che la mostra si inserisce

---

[55] *Somehing is happen in Italy*, mostra a cura di C. Christov-Bakargiev, galleria Lia Rumma, Napoli, aprile - giugno 1990.

[56] *Italia '90. Ipotesi arte giovane,* mostra a cura di "Flash Art", ex Fabrica del Vapore, novembre - dicembre 1990.

[57] Si cfr. il numero monografico di "Flash Art", n. 158, ottobre - novembre 1990, in cui sono presenti, tra gli altri, i contributi di Verzotti, Christov-Bakargiev, Vettese, Ciavoliello, Levi, Daolio, Frisa.

[58] *Una scena emergente* e *AnniNovanta*, di cui sei parla subito di seguito.

[59] *Una scena emergente. Artisti italiani contemporanei*, mostra a cura di E. Grazioli e A. Barzel Museo d'Arte Contemporanea di Prato, 26 gennaio - 29 aprile 1991. Partecipano: Arienti, Catelani, Cingolani, De Lorenzo, Dellavedova, Formento, Kaufmann, Martegani, Mazzuccni, Moro, Rüdiger, Sossella, Trovato.

in un più ampio percorso di indagine sul presente che il neonato Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato (una fondazione privata, benchè di respiro istituzionale) conduce con lungimiranza a partire dalla sua inaugurazione nel 1988[60]. Per altro verso il suo rilievo risiede nell'aver rappresentato - nonostante le lacune gravi espresse in termini di rappresentatività della scena, o forse proprio in virtù di queste - un punto di riferimento importante per l'individuazione della linea interpretativa della ricerca della giovane generazione.

Curata da Amnon Barzel ed Elio Grazioli, la mostra riconosce i caratteri propri del decennio nel recupero delle ragioni originarie dell'arte e nell'emergere di una generazione di artisti che non vogliono riconoscersi in alcuna "teoria"[61], in continuità con quanto espresso da mostre come *Davvero*[62]. L'assunto da cui muove il progetto critico viene delineato in apertura del catalogo ed è espressione di una metodologia che merita di essere analizzata: «Certo ogni mostra è il risultato di una scelta bene precisa, ma questa volta non c'è stato quasi bisogno di operare scelte. Questi artisti esistono. Sono»[63]. Nell'assertività di questa frase, oltre a sottolineare la vocazione a-teorica della nuova situazione artistica, si cela un diverso modo di intendere il ruolo della critica: in luogo della posizione "militante" tante volte difeso dai teorici del passato, sembra qui delinearsi un modello di intervento inteso come mera registrazione del fatto artistico. Una posizione che, nell'imperatività delle scelte, e nella posizione di forza dovuta al potere di istituzionalizzazione di cui il museo è portatore, apre diverse questioni sulla trasformazione in atto in ambito critico[64].

Per quanto riguarda la produzione artistica il passaggio compiuto dalla "generazione emergente" rispetto alla precedente sembra poter essere riassunto da queste parole di

---

[60] Il Centro inaugura con *Spazi '88*, mostra a cura di A. Barzel, Centro per l'Arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, 19 novembre 1988 - 5 febbraio 1989. Partecipano tra gli altri: P. Cazal, C. Guaita, L. Stoisa, e. Wurm.

[61] Molte di queste caratteristiche, mutuate a loro volta da mostra come *Il cangiante*, organizzata a Milano da Corrado Levi nel 1986, saranno punti di riferimento essenziali per l'interpretazione critica del decennio successivo.

[62] *Davvero…*, op. cit.

[63] A. Barzel, *Introduzione: radical-contemporaneo*, in *Una scena emergente. Artisti italiani contemporanei*, catalogo della mostra a cura di E. Grazioli e A. Barzel, Museo d'Arte Contemporanea di Prato, 26 gennaio - 29 aprile 1991, Giunti, Firenze 1991, pag. 8.

[64] A proposito della posizione assunta dai curatori in questo caso, Scudero parla di una critica appropriazionista basata sul libero arbitrio (D. Scudero, *Manuale del curator. Teoria e pratica della critica*, Gangemi, Roma 2004, pag. 152.). L'autore cita a sua volta una recensione di Sergio Lombardo riportata su" Opening", S. Lombardo, *È arte perché c'è*, "Opening", n. 15, anno III, estate 1991, pag. 27.

Barzel: « [Questi artisti] rifiutano radicalmente la storia dell'arte, con le sue classificazioni, i suoi stili […] si oppongono al concetto di avanguardia, rifiutano ogni missionario dovere dell'artista, e non riconoscono nessun legame evidente tra arte e condizioni sociali e politiche»[65]. L'impostazione a-teorica e a-politica che Barzel individua come portante nel lavoro degli artisti, è riassunta nella formula dell'adesione a un "radical-contemporaneo"[66], enunciato che intende condensare la attuale capitolazione delle grandi ideologie e teorie sociali. Intorno all'aporia di una chiave interpretativa, alla mancanza di dichiarazioni di gruppo, allo smembramento del ruolo autoriale dell'artista, sembra dunque configurarsi il modello operativo nei primi anni Novanta.

Per quanto riguarda gli artisti esposti, la mostra registra alcuni dei nomi principali operanti nell'area milanese, provenienti sia dell'esperienza della Brown Boveri, come Arienti, Kaufmann e Mazzucconi, sia da Lazzaro Palazzi, come Liliana Moro e Berhard Rüdiger. La maggioranza di essi - compresi quelli vicini alla scena torinese come Dellavedova - sono accomunati dall'essersi formati intorno alla figura Corrado Levi, dall'aver esposto nel suo studio i primi lavori o partecipato alle mostre cardine come *Il cangiante*[67]. Scorrendo il *curriculum* di questi artisti si coglie quanto queste diverse realtà abbiano avuto una funzione propedeutica per la formazione di una generazione e per il consolidamento del suo percorso identitario. Il nuovo corso è leggibile in mostra in opere che dimostrano di interpretare una inedita levità, che sembrano omaggiare la caducità del mondo e delle cose, la precarietà e la fragilità. È quanto avviene in *Chance di un capolavoro*, opera di Marco Mazzucconi composta da piume di struzzo o in quella di Arienti, *Ritratto di Olga*, disegno a puntasecca che viene forato con un punteruolo e poi cucito. Considerevole la presenza in mostra del versante pittorico, a dimostrazione del fatto che è anche attraverso questo mezzo "tradizionale" che passa la possibilità di rinnovamento del nuovo corso (del resto in linea con quanto proposto da Corrado Levi). In Cingolani, Martegani e Dellavedova, tuttavia, la resa pittorica è ben lontana, sia nelle scelte linguistiche che espressive, dai modi trionfanti della Transavanguardia, così come dalla ricerca filologica della Pittura colta. Soggetto del lavoro figurativo di Cingolani,

---

[65] Barzel, *Introduzione…,* op. cit., pag. 8.
[66] *Ibidem*.
[67] *Il cangiante*…, op. cit.

ad esempio, è la variegata espressività del mondo contemporaneo, di fatti storici ed eventi mediatici, di esperienze insomma mediate dallo schermo televisivo: dal ritrovamento del corpo di Aldo Moro, all'attentato al Papa, a immagini tratte da interviste e conferenze stampa.

L'immagine e il riferimento al passato hanno un ruolo centrale in diversi lavori di questi artisti, in particolare in quello di Arienti intitolato *Michelangelo Drawings*, ma in modo differente rispetto a quanto accaduto nella stagione precedente: «Che cosa significano dunque i riferimenti alla storia dell'arte che si trovano nei vostri lavori - domanda Barzel nel dibattito pubblicato in catalogo -. Sono riferimenti all'arte, non alla storia dell'arte»[68] risponde Arienti. Lo spiega ancora Trovato: «…il nostro nuovo atteggiamento, se così possiamo chiamarlo, direi che non è tanto il "nuovo", nel senso che è l'atteggiamento di chi lavora senza tante storie per la testa, è quello di fare dell'arte ma non pensando all'arte, mentre l'avanguardia ha sempre fatto dell'arte pensando all'arte e ha sempre voluto fare qualcosa di nuovo rispetto a quello che era successo prima»[69]. Si conferma l'ipotesi di un rifiuto di teorie *a priori* e intellettualismi, accompagnata dall'intenzione di superare la diatriba tra avanguardia e postmoderno attraverso un recupero del fare, in una prassi che situa nel contatto diretto con le cose del mondo il suo portato etico[70].

Tornando ai lavori degli artisti, i fiorentini Daniela De Lorenzo e Antonio Catelani, presentano la propria ricerca di natura principalmente scultorea e installativa, che si muove in una dimensione astratta, guidata da principio di precarietà, labilità, sospensione, instabilità.

Costituiscono una presenza singolare in questo panorama Marco Formento e Ivano Sossella, genovesi ma sostenuti dalla galleria Paolo Vitolo che in quegli anni li espone a più riprese a Roma. Il duo presenta diversi lavori, dislocati in punti differenti dello spazio. Alcuni di essi sono stati realizzati precedentemente per la galleria romana[71], e ora ospitati in due camper posti all'ingresso del museo. All'interno di essi Formento organizza una presentazione di diapositive tratte da settimanali internazionali, Sossella

---

[68] *Dibattito*, in *Una scena emergente…,* op. cit. pag. 51.
[69] *Ibidem*, pag. 51.
[70] Solo per segnalare due esempi, peraltro già indicati nel capitolo introduttivo sul sistema dell'arte, ne parlano Giulio Ciavoliello *Dagli anni Ottanta*.., op. cit. e Luca Cerizza, *L'uccello e…,* op. cit.
[71] Si tratta di *An Anthology from..* e *On Authorization*.

la proiezione di film. A questo intervento, significativamente collocato all'esterno dello spazio istituzionale, in una posizione di marginalità, si aggiunge la pubblicazione di "Supplemento", un inserto allegato al catalogo della mostra: in luogo di intervenire liberamente sulle pagine del volume, come richiesto dagli organizzatori, il duo preferisce agire "a margine". A ciò si aggiunge l'installazione all'interno degli spazi museali di monitor in ordine sparso che proiettano il lavoro *Affrontare un ambito, praticare una disciplina*. Alla loro proposta, che interroga gli spazi interstiziali tra il mondo dell'informazione e quello dell'arte[72], va riconosciuto il merito di aver azzardato una scompaginazione dei confini linguistici e comunicativi tra le diverse discipline, con una carica eversiva inedita in quel momento. Eppure del loro lavoro non rimarrà pressoché traccia nelle riletture successive del decennio.
In questa mostra le assenze appaiono significative quanto le presenze: del tutto lacunosa risulta infatti l'area romana, che era stata finora inserita nei principali progetti espositivi a carattere nazionale. Invero, alcuni esponenti del gruppo di Piombino ricevono l'invito a partecipare alla mostra, ma rifiutano in un tentativo di difesa di una posizione di gruppo[73].

Appena qualche mese dopo inaugura *Anni Novanta*[74], a cura di Renato Barilli, che ha il merito di tentare una mappatura ampia ed esaustiva del panorama italiano. L'esposizione si pone come proseguimento della rassegna realizzata nel 1985 dallo stesso critico bolognese e, come quest'ultima, propone un'articolazione per nuclei che corrispondono alle nuove tendenze individuate in campo nazionale e internazionale. Già nelle prime righe del suo testo di presentazione in catalogo, Barilli affronta il nodo problematico che riguarda la possibilità di offrire una lettura ricognitiva su un decennio che è appena al principio della sua vita: «I "Novanta" non cominciano oggi e con la presente mostra, […] - si giustifica l'autore - ma possono vantare già ameno cinque anni

[72] Si cfr. il paragrafo dedicato alla galleria Paolo Vitolo.
[73] Si cfr. a questo proposito il paragrafo dedicato alla galleria Alice in cui l'esperienza del gruppo di Piombino viene in parte ripercorsa.
[74] *AnniNovanta*, mostra a cura di R. Barilli, galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna; Musei comunali, Rimini; ex Colonia "Le Navi", Cattolica, 28 maggio - 8 settembre 1991.

di intensa sperimentazione»[75]. L'origine degli anni Novanta, dunque, è posta da Barilli proprio a ridosso della precedente esposizione, quindi a metà del decennio precedente, quando si compie il passaggio tra i "caldi" anni Ottanta e il "raffreddamento" dei Novanta[76]. Pur nella ricerca di tratti differenziali, Barilli propende per una interpretazione basata sulla continuità tra i due decenni, continuità che si incardina sul principio della citazione da lui più volte evocato. Benchè cambi l'atteggiamento di fondo - suggerisce il critico - «non cambia lo spirito del cosiddetto "ritorno a" ma soltanto i termini cui di volta in volta questo è indirizzato»[77]. I caratteri portanti della nuova generazione vengono colti da Barilli nella capacità di far interagire e combinare elementi diversi - caldi e freddi, concetti e immagini - secondo un metodo che segue il criterio dell'ossimoro, che «tenta di stabilire una risultante da vettori che pure sembrerebbero spingere in direzioni opposte»[78]. Come in occasione di *AnniOttanta*[79], la mostra delinea una mappatura della situazione attuale, con una decisa partecipazione di nomi stranieri. Punto di partenza è l'ambito pittorico, articolato nei diversi versanti della Nuova Geometria, dell'astrazione post-informale della ricerca di pattern. Posta in situazione di "resistenza"[80], la pittura continua secondo l'autore ad essere presente ma in termini soprattutto di azzeramento, di austerità, come avviene per gli esponenti della New Geo esposti a Bologna, tra cui Peter Halley.

Le esperienze dei diversi artisti italiani impegnati nell'indagine del mezzo pittorico, è interpretata da Barilli soprattutto in una chiave concettuale. Nella sezione dedicata al Concetto, ripartita in diverse sotto-sezioni[81], la componente figurativa ha infatti un ruolo di rilievo. L'esperienza della "concettualizzazione" , rappresentata soprattutto in chiave pittorica viene interpretata da Barilli attraverso l'opera di Kosuth e il paradigma

---

[75] R. Barilli, *Guida al grande cruciverba*, in *AnniNovanta*, catalogo della mostra a cura di R. Barilli, galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna; Musei comunali, Rimini; ex Colonia "Le Navi", Cattolica, 28 maggio - 8 settembre 1991, Arnoldo Mondadori editore, 1991, pag. 11.
[76] *Ibidem.*
[77] *Ibidem.*
[78] *Ibidem.*
[79] Cfr il. capitolo 1.
[80] «La via regina resiste – scrive Barilli – anche nella nuova congiuntura. Ma appunto "resiste", per essa cioè sono finiti i tempi delle vacche grasse», Barilli, *Guida al grande cruciverba…*, op. cit., pag. 12.
[81] Se Haim Steinback, riconosciuto come una delle "teste di serie" dell'intera mostra, domina la sezione dedicata alla serialità, l'apertura ai diversi linguaggi porta con sé l'attenzione per gli artisti che lavorano esclusivamente con il mezzo fotografico, tra cui va segnala la presenza di Thomas Ruff.

tripartito che propone: se in artisti come Kirchhoff il «modo di riferirsi alle cose»[82] è quello fotografico, nel caso di Cattelan, Dellavedova e Tozzi il rimando avviene sul piano dell'uso del linguaggio verbale. L'analisi di queste due vie mette in luce che «l'approccio alle cose oggi non può essere che multi-mediale»[83], così come avverrà per gli artisti che scelgono di percorrere la terza via tra quelle aperte dall'artista concettuale, quello della presa in carico dell'oggetto così com'è. Così Barilli introduce il lavoro di diversi autori della scena italiana - sempre accostati ad un gran numero di artisti stranieri - presentati nelle sedi di Cattolica e Rimini. Suddiviso nelle sezioni "soft" e "hard", l'oggetto è considerato da Barilli per un verso sotto il profilo del neominimalismo e della appropriazione, per l'altro secondo un principio di rinnovata manualità e uso di materiali "deboli". Al primo gruppo afferiscono tra gli altri la gran parte dei milanesi, come Arienti, Mazzucconi, Kaufmann, ma anche i romani Falci, Fontana, Modica, Pietroiusti e Pirri. Se duro e rigoroso[84] viene definito il lavoro di Arienti, ai Piombinesi - tra i pochi artisti presenti già nella mostra sugli anni Ottanta - Barilli riconoscere l'approdo a percorsi di ricerca individuali, che esulano dalla dimensione del gruppo. Il "trio di Roma"[85] Fogli, Givani, Zelli, viene inserito invece nella sezione dell'uso "soft" dell'oggetto.

Un confronto tra queste due mostre del 1991 permette di delineare non solo i passaggi attraverso cui le nuove esperienze artistiche percorrono la strada del riconoscimento istituzionale, ma anche le trasformazioni che investono le metodologie critiche e curatoriali in questi anni.

Se la mostra di Barilli tenta una ricognizione con una vocazione esaustiva, con una intenzione di completezza e di messa in relazione di diversi contesti, il modello della mostra del Pecci segue un percorso opposto. Mentre Barilli, seguendo un'ambizione espositiva enciclopedica, secondo una metodologia critica invalsa nella stagione precedente, ha una vocazione chiarificatrice, che tanta di restituire attraverso l'articolazione della mostra un panorama, una mappatura che organizzi per temi e concetti il presente della creazione, la mostra del Pecci rinuncia a qualsiasi ipotesi

---

[82] Barilli, *Guida al grande cruciverba…,* op. cit. pag. 13.
[83] *Ibidem.*
[84] *Ibidem*, pag. 19.
[85] *Ibidem*, pag. 21.

critica, a qualsiasi tentativo di lettura: qui gli artisti sono in mostra in quanto attivi e riconosciuti nel sistema, e ciò basta. Non sembra necessario dare un senso alla magmatica costellazione del presente, occorre presentarla così com'è. Se nel caso di Barilli la responsabilità del critico appare centrale e il suo compito è anche quello di interpretare in una chiave storicistica, basata sull'individuazione di mutualità e divergenze, l'azione del presente, nel caso della mostra di *Una scena emergente* il curatore nega la propria responsabilità rispetto alla selezione fatta. Il suo compito è quello di restituire un panorama artistico che, tautologicamente, è tale in quanto esiste. In una posizione che scinde la prassi curatoriale da quella interpretativa, e che nega la possibilità di una collocazione storica dell'esperienza del presente, si trovano alcuni degli assunti per lo sviluppo del principale modello curatoriale invalso negli anni Novanta.

2.1.3 Il delinearsi del nuovo corso attraverso gli eventi internazionali

Tra i grandi eventi internazionali, è soprattutto la Documenta di Kassel a testimoniare e definire le nuove coordinate critiche intorno a cui il nuovo corso dell'arte si iscrive, ponendo le premesse per gli sviluppi culturali del decennio successivo.

La *Documenta 8*[86] diretta da Manfred Schneckenburger nel 1987, è la prima a testimoniare la rinnovata attenzione dell'arte per i temi sociali e l'emancipazione del progetto artistico dal modello autoreferenziale che aveva connotato la precedente edizione[87]. Il rapporto dell'intervento con lo spazio del reale, viene riconosciuto come nuova urgenza che attraversa la pratica contemporanea e va di pari passo con la necessità di reinterrogare l'esperienza del *moderno*, in antitesi alla suggestione pittorica invalsa nella pratica *post-moderna*: si compie con questa edizione un primo tentativo di rileggere il portato della temperie culturale che ha dominato i primi anni Ottanta. La reazione al conservatorismo e all'accademismo attribuiti al postmoderno[88], sembra poter

[86] *Documenta 8*, mostra a cura di M. Schneckenburger, Kassel, 12 giugno - 20 settembre 1987.

[87] Il riferimento primario per la ricostruzione delle vicende critiche della Documenta di Kassel è A. Cestelli Guidi, *La "documenta" di Kassel. Percorsi nell'arte contemporanea*, Costa&Nolan, Milano 1997.

[88] Si confronti in particolare la posizione di Edward Fry che, come evidenziato da Anna Cestelli Guidi, riconduce la condizione postmoderna a un modello radicato nella corruzione della democrazia americana, un modello che può essere rinnovato grazie al portato delle teorie post-strutturaliste e decostruzioniste. E.

confluire in una rinnovata problematizzazione del portato sociale dell'arte. È quanto emerge dai testi in catalogo di Edward Fry e Hal Foster. Le principali strategie utilizzate dalla nuova generazione di artisti nel tentativo di svelare i meccanismi coercitivi in atto nel sistema sociale e culturale coevo sono, secondo Roger Fry, la dislocazione e la "ri-citazione critica"[89]. Una interpretazione ribadita da Hal Foster, tra i massimi teorici del passaggio compiuto dall'arte in questi anni, che definisce l'artista come un manipolatore di segni preesistenti, e colloca l'intervento in un territorio esteso, secondo una definizione allargata del concetto di arte. La nuova generazione darebbe vita, dunque, ad una forma di "postmodernismo di resistenza" che lo stesso Foster definirà ampiamente in *Il ritorno del reale*[90], testo caposaldo della critica d'arte degli anni Novanta per il ripensamento dell'eredità del moderno. I riferimenti di questa nuova generazione di autori, tra i quali Barbara Krüger, Jenny Holzer, Sherrie Levine, Christian Boltanski, sono radicati nell'esperienza dell'avanguardia, nelle pratiche di

---

F. Fry, *Eine Neue Moderne*, in *Documenta 8*, catalogo della rassegna diretta da M. Schneckenburger, Kassel, 12 giugno - 20 settembre, Weber & Weidmeyer Kassel 1987; Cestelli Guidi, *La "documenta…,* op. cit., pag. 126.

[89] Cestelli Guidi, *La "documenta"…*, op. cit. Il tema della citazione e dei "ritorni", protagonista del dibattito tra anni Ottanta e Novanta, merita una nota approfondimento. Qui si incardina infatti il nodo problematico legato al rapporto di continuità/distinzione con il modello postmoderno (si rimanda anche alle Premesse). Hal Foster, tra gli autori che con maggior incisività hanno affrontato questo problema, si chiede: «Come spiegare la differenza tra un ritorno ad una forma d'arte arcaica, che riafferma tendenze conservatrici nel presente, e un ritorno ad un modello d'arte perduto, che intende sostituire i modelli di lavoro attuali?», H. Foster, *The return of the real. The avant-garde at the end of the Century*, MIT press, Minneapolis, 1996; trad. It. *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia, Milano 2006, pag. 19. Si cfr. questo proposito anche quanto affermerà Barilli nella mostra *AnniNovanta*. Come si è già accennato anche Renato Barilli si interroga su questo tema, ponendo il dispositivo critico della citazione – da lui già ampiamente indagato nelle mostre degli anni Ottanta - come elemento di continuità tra la pratica degli anni Novanta e quella del decennio precedente (cfr. in questo paragrafo la parte dedicata a questa mostra). Anche Collins & Milazzo, in un testo «passato in Europa quasi in sordina e solo di recente riesumato dall'oblio» (P. Mania**,** *Imperfetta. Orizzonti dell'arte contemporanea in Europa*, collana Impronte/Arte, Bulzoni, Roma 2010, pag. 76), riflettono fin dal 1989 sui termini della post-appropriazione operata dalla ricerca artistica contemporanea (T. Collins, R. Milazzo, *Hyperframes. A post-Appropriation Discourse*, Ed. Antoine Candeau, Paris 1990, si cfr. anche J. C. Welchman, *Art After Appropriation. Essay in Art in the 1990s*, Routledge, London 2013) la meditazione intorno a questi temi sarà poi ripresa dal critico francese Nicolas Bourriaud in uno dei testi più significativi tra quelli dedicati a questo periodo - benché molto più tardo - *Postproduction.* Bourriaud presenta la figura dell'artista degli anni Novanta come quella di un "semionauta": «ogni opera deriva da uno scenario che l'artista proietta sulla cultura, considerata a sua volta come cornice narrativa che produce nuovi possibili scenari in un movimento senza fine» (N. Bourriaud, *Postproduction. La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, 2002; trad. it, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia, Milano 2004, pag. 14). Il dispositivo della citazione come denominatore comune alla pratica artistica contemporanea, nelle sue proposte differenziali e mutevoli, viene affrontato anche in un recente testo di L. Meloni, *Arte guarda arte. Pratiche della citazione nell'arte contemporanea*, Postmediabooks, Milano 2013.

[90] Foster, *Il ritorno*…, op. cit.

figure quali Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Joseph Kosuth, Hans Haacke ma anche Donald Judd: un "ritorno" che, come ben chiarirà lo stesso Foster, corrisponde al «*ri*conntttersi a pratiche del passato [per] favorire il *dis*connettersi da una pratica del presente [c.vo d. a.]»[91]. L'eredità dell'avanguardia, secondo la teoria di Foster, fornisce agli artisti della nuova generazione strumenti linguistici e dispositivi critici per poter intervenire nel presente in chiave di decostruzione critica dei meccanismi di coercizione istituzionale e convenzionale[92].

L'articolazione della rassegna, attraverso un percorso che si dipana tra installazioni, video, fotografia, disegna il nuovo panorama. Lo spazio del Fredericianum è incentrato sulla presenza in posizione centrale dell'opera politica di Hans Haacke *Kontinuität*: in una installazione che ricorda la hall di una multinazionale, campeggia la gigantografia dello sciopero dei lavoratori neri della Daimler Benz in Sudafrica, accompagnata dal logo della Deutsche Bank e da quello della casa automobilistica Mercedes, coinvolte entrambe nel sostegno economico del regime dell'apartheid. Non solo l'attualità sociale e politica, ma anche la storia e la memoria sono tra i soggetti di questa edizione, un'attenzione esemplificata dall'installazione di Boltanski *Les Archives*, dedicata alle vittime dell'Olocausto. Se la sezione dell'Orangerie è aperta da una installazione di Ange Leccia che critica implicitamente la società dei consumi, il percorso prosegue con la nuova scultura britannica mentre nello spazio urbano diversi interventi si situano sul crinale dell'intervento subliminale, configurandosi come «"fattori di disturbo" - suggerisce Anna Cestelli Guidi - ribaltando la relazione tra scultura pubblica e spazio urbano»[93].

La riflessione aperta da *Documenta 8* su temi cruciali nel dibattito critico di questi anni come il multiculturalismo e la relazione dell'Occidente con le culture "altre", vengono svolti e affrontati, in una chiave non esaustiva ma simbolicamente nodale, nella mostra *Les Magiciens de la Terre*[94]. Ospitata al Centre Pompidou proprio nell'anno della

---

[91] H. Foster, *Introduzione*, in *Ibidem*, pag. 8.

[92] Benchè tardivamente, il contributo di Foster è stato recepito in Italia e commentato da diversi critici della nuova generazione, come Emanuela De Cecco, a cui si deve la postfazione nel volume del 2006. Si cfr. anche S. Chiodi, recensione del volume in "Alias", supplemento de "Il Manifesto", 24 giugno 2006.

[93] Cestelli Guidi, *La "documenta"..,* op. cit., pag. 132.

[94] *Les Magiciens de la Terre*, mostra a cura di J. H. Martin, Centre Georges Pompidou, Paris, 18 maggio - 14 agosto 1989. Partecipano tra gli altri: Abramovic, Anselmo, Baldessarri, Boltanski, Boetti, Buren,

caduta del muro di Berlino, nel 1989, la rassegna è un punto cardine della storia delle esposizioni contemporanee: il rinnovato interesse nei confronti dell'alterità, la necessità di superare i confini geografici e culturali e di ridisegnare il modello di interazione postcoloniale, sono alla base dell'esposizione a cura di Jean-Hubert Martin.

Le *Magiciens de la Terre* è la prima grande rassegna realizzata da un museo occidentale[95] che propone in una trama interconnessa l'arte occidentale e quella dei paesi africani, asiatici, aborigeni, risultato di un tentativo di visione non euro-centrico, nell'ottica di un confronto che, almeno nelle intenzioni progettuali, vorrebbe individuare una reciprocità. Molte sono le critiche mosse alla mostra, determinate in particolare dal suo indugiare «nella zona di confine tra una visione legata al passato e al culto dell'esotismo e una condizione di pari diritti e dignità tra le diverse culture e i diversi individui»[96] e dall'arbitrarietà dei criteri selettivi adottati dal comitato scientifico occidentale[97]. Nonostante ciò, in occasione di questa mostra esordiscono nel sistema dell'arte diversi autori che diverranno protagonisti della scena internazionale: sono presenti tra gli altri Chéri Samba, Cildo Mereilles, Alfredo Jaar. Insieme a loro figure chiave come Marina Abramovic, Alighiero Boetti, Christian Boltanski, Daniel Buren, Francesco Clemente. Il contributo determinante della mostra nei confronti dell'orizzonte culturale contemporaneo va riconosciuto nell'aver sancito ad un livello mai sperimentato prima - attraverso la legittimazione decretata da un grande museo occidentale - l'urgenza di avviare un processo di revisione e riscrittura dei termini del confronto culturale con l'"altro". Una sfida che sarà raccolta da diverse manifestazioni di questo periodo[98], e che verrà presa in carico con particolare spirito critico da un mostra realizzata proprio a Roma nel 1992, *Molteplici culture*[99].

Bourgeois, Cragg, Cucchi, Clemente, Horn, Haacke, Kabakov, Jaar, Kawara, Kiefer, Kruger, Long, Meireles, Merz, Munoz, Miyajima, Polke, Samba, Spero, Wall, Weiner, Chang Yang.

[95] Di poco precedente è la mostra *Primitivism in 20th Century Art. Affinity on the Tribal and Modern*, mostra a cura di W. Rubin e K. Varnedoe, MoMa, New York, 24 settembre 1984-15 gennaio 1985.

[96] R. Pinto, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmediabook, Milano 2012, pag. 70.

[97] Il comitato è composto da J. L. Maubant, J. Dubbaut e M. Francis A. Luque, A. Magnin, J. Soulillou. *Ibidem*, pag. 71.

[98] Per una panoramica su questi temi si cfr. in particolare Pinto, *Nuove geografie…,* op. cit.; P. Mania, *L'arte imperfetta. Il dibattito sull'arte contemporanea in Europa dal crollo del muro di Berlino ad oggi*, Editori Riuniti Univ. Press, Roma 2008.

[99] Si cfr. il paragrafo dedicato al ruolo delle istituzioni pubbliche a Roma.

Se il dibattito sui nuovi paradigmi che attraversano l'arte contemporanea è vivacemente e variamente affrontato da queste manifestazioni espositive internazionali, non altrettanto precoce è la risposta della Biennale di Venezia, in cui la ricezione del nuovo corso appare più lenta rispetto ad altri grandi eventi coevi.

La Biennale del 1988, diretta da Giovanni Carandente, nel complesso si attarda sulla restituzione di quanto avviene nel campo della pittura e dei mezzi, con la sola eccezione della sezione *Aperto 88*[100] che avanza alcuni segnali di apertura rispetto a quanto già sta avvenendo sul piano internazionale. L'obiettivo di essere «ampio e diramato»[101], come nelle parole di Carandente, di restituire «l'accozzaglia di tendenze diverse»[102], secondo la definizione di Dan Cameron, si rispecchia nella configurazione di un progetto espositivo dal sapore eclettico, che solo timidamente propone il nuovo corso.

Se i critici internazionali, come Dan Cameron appunto, mettono in luce l'avvio di un percorso di natura eterologa: «Dopo otto anni di polarizzazione intensa e di sofismi stilistici, il nostro decennio si è assestato in una fase di quasi totale eclettismo […] l'arte alla fine degli anni Ottanta è inspiegabilmente più pubblica di quanto non sia stata nel passato recente»[103], attraverso un percorso che in cui si individua una propensione per l'approccio installativo - con opere di Ilya Kabakov e Robert Gober - e di attenzione alla fotografia, con Thomas Ruff, la scena italiana non sembra ancora muovere su queste dimensioni. Essa è ricondotta principalmente all'ambito "riduzionista", sia pittorico che scultoreo, quest'ultimo testimoniato soprattutto dai fiorentini Guaita e De Lorenzo. Significativa in questa edizione la presenza della linea pittorica romana, con autori principalmente impegnati in una pratica astratto-costruttiva, come Gianni Asdrubali e Mariano Rossano, ma anche Alfredo Pirri e Pizzi Cannella, a cui va aggiunta la presenza di Maurizio Pellegrin, Felice Levini e di un autore come Stefano Fontana, il cui lavoro afferisce a un contesto teorico di riferimento del tutto diverso, come si vedrà nei prossimi paragrafi. Per il resto la rassegna non si dimostra ricettiva

---

[100] *Aperto '88*, mostra a cura di G. Carandente, D. Cameron, S. Bos, F. Nanjo, D. Ronte, nell'ambito di *XLIII. Esposizione internazionale La Biennale di Venezia*, 1988.

[101] G. Carandente, *Aperto 88*, in *XLIII Esposizione internazionale La Biennale di Venezia,* catalogo della mostra diretta da Giovanni Carandente, Fabbri editori, Venezia 1988, pag. 257.

[102] Foster, *Il ritorno*…, op. cit.

[103] D. Cameron, *Quando una porta non è una porta?... Quando è aperta,* in *XLIII Esposizione internazionale…,* op. cit., pag. 265.

nei confronti delle linee di tendenza che si stanno sviluppando nella scena milanese, e ripercorre piuttosto strade già ampiamente battute nelle biennali precedenti.

Lo scenario proposto dalla mostra al Padiglione Italia[104] - cui viene restituito proprio quest'anno lo spazio centrale dei Giardini - si situa sullo stesso percorso: il tentativo di «comporre una griglia di lavoro che, secondo filoni e tendenze che potessero additare il panorama più pluralistico - e anche contraddittorio- della situazione presente italiana»[105] risulta disatteso se si pensa che non è presente nessuno dei giovani artisti che si muovono nel nuovo corso e testimoniato a questa data già da alcune mostre. La selezione di sedici artisti comprende tra gli altri nomi già largamente affermati, da quelli della Transavanguardia, presentati ancora da Bonito Oliva, a figure come Mochetti, Kounellis, Accardi, con l'unica eccezione di Gianfranco Baruchello, presentato da Jean-François Lyotard.

Grazie all'apporto di diversi critici, più vicini al panorama della nuova generazione, la posizione della Biennale successiva, quella del 1990[106] - caratterizzata da forti ristrettezze economiche e diretta ancora da Giovanni Carandente - è informata da un sentore di cambiamento, anche per l'inclusione di «un selezionato gruppo di artisti di due paesi dell'Africa nera. Lo Zimbabwe e la Nigeria»[107].

Per quanto riguarda il Padiglione Italia, nonostante la presenza di Lea Vergine, Flaminio Gualdoni e soprattutto Laura Cherubini, figura quest'ultima più vicina alle giovani generazioni, nonché il criterio di selezione basato sulla scelta di diciassette artisti al di sotto dei 35 anni, l'aggiornamento non è completamente compiuto e il Padiglione appare soprattutto orientato ad accogliere opere di natura pittorica e scultorea. Oltre a nomi storici come Alighiero Boetti - ospitato in una sala personale, in cui presenta alcuni dei suoi ultimissimi lavori - e Anselmo, vanno segnalate tra i più giovani le presenze di Alberto Garutti, Marco Tirelli, Giuseppe Gallo. Negli stessi spazi

---

[104] Il Padiglione Italia è curato da G. Ballo, A. Bonito Oliva, G. Carandente, R. Tassi, P. L. Tazzi.

[105] G. Carandente, *La XLIII Esposizione Internazionale d'Arte. Il luogo degli artisti*, in *XLIII. Esposizione internazionale…,* op. cit., pag. 13.

[106] *XLIV Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia,* mostra diretta da G. Carandente, Venezia, 27 giugno - 30 settembre 1990.

[107] *XLIV Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia,* catalogo della mostra diretta da G. Carandente, Venezia, 27 giugno - 30 settembre 1990, Fabbri editori, Venezia 1990, pag. 14.

del Padiglione Italia è presenta una rassegna realizzata in omaggio alla caduta del muro di Berlino di pochi mesi prima, una «mostra simbolica della nuova grande Europa»[108].
La sezione più rilevante di questa Biennale è comunque rappresentata *Aperto 90*[109], curata da Renato Barilli, Bernard Blistène, Wenzel Jacob, Stuart Morgan, Linda Shearer. Nel lungo percorso delle Corderie, vengono ospitati oltre cento artisti i cui lavori sono giustapposti senza soluzione di continuità. Interventi minimi e grandi installazioni, larghe stampe fotografiche e proiezioni video, ma anche oggetti tratti dalla vita comune, elementi naturali e animali, strutture precarie, composizioni mobili e oggetti prelevati «dal panorama urbano, artificiale, tecnologico della nostra attuale scena mondiale»[110] : tutto questo informa un percorso espositivo che finalmente sembra recepire la sperimentazione linguistica, l'impiego eterologo di materiali e oggetti, le implicazioni emotive, psicologiche, comunicative sfaccettate invalse nella pratica artistica negli ultimi anni. Lo sintetizza Barilli nel suo testo in catalogo: «L'oggetto, dunque, impera, domina questa edizione di *Aperto*. Per la superficie pittorica ci sono ben poche possibilità di salvezza»[111]. La presenza di curatori internazionali favorisce la rappresentatività della manifestazione rispetto agli sviluppi in corso nella ricerca visiva: sono esposti Jeff Koons, con le grandi stampe che lo ritraggono insieme alla compagna Ilona Staller, e la nuova scena fotografica tedesca, rappresentata da due esponenti di rilievo come Thomas Struth e Andreas Gursky, ma anche Andreas Serrano e Robert Mapplethorpe con le loro fotografie "scandalose". Per quanto riguarda il panorama italiano, benché perduri la presenza di alcuni esponenti della scena pittorica degli anni Ottanta, va rimarcata la presenza di artisti della giovane generazione come Pierluigi Pusole, Torsten Kirchhoff, Stefano Arienti e i Piombinesi. In linea con quanto da lui espresso nella mostra *Anni Novanta*, Barilli situa il nuovo paradigma dell'arte italiana esordiente in un crinale di interazione tra correnti calde e fredde, coniando la formula di "barocco freddo": «Non credo che quella attuale sia l'ora di una specie di eclettismo, ovvero di un "rompete le righe", di un "lassez-faire", in nome della libertà estetica […]

---

[108] *Ibidem*, pag. 15.
[109] *Aperto '90*, mostra a cura di R. Barilli, B. Blistène, W. Jacob, S. Morgan, L. Shearer nell'ambito della *XLIV Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia,* 1990.
[110] R. Barilli, *Verso un barocco freddo?,* in *XLIV Esposizione internazionale…,* op. cit., pag. 264.
[111] *Ibidem*, pag. 266.

ritengo invece che siamo pur sempre nell'ambito del copione generale ascrivibile al "raffreddamento"»[112].

Il cambiamento in termini si spettacolarizzazione e amplificazione mediatica dell'evento espositivo, dilatato dalla crescita esponenziale del numero di Biennali e Fiere d'arte, così come l'esplosione delle grandi mostre e dei progetti museali iconici capaci di attirare un pubblico sempre più ampio, stanno intanto trasformando il sistema dell'arte contemporanea che sempre più sembra estendere la sua funzione culturale al campo dell'intrattenimento. Su queste basi si fonda il modello espositivo della "mostra postmoderna", così definita da Anna Cestelli Guidi: «Nella mostra cosiddetta postmoderna si assiste a una manipolazione del contenuto creativo dell'opera attraverso l'allestimento che ne accentua il valore estetico, in un processo che la priva della sua funzione e del suo contesto per relegarla al ruolo di reliquia»[113]. È in antitesi a questo modello espositivo che si pone il progetto culturale pensato da Jan Hoet[114], curatore belga chiamato a dirigere la *IX Documenta* di Kassel del 1992 e promotore di un ripensamento del ruolo dell'istituzione museale. Il modello di cura "sperimentale"[115] adottato da Hoet in occasione di questa edizione, amplificando una prassi già praticata in *Chambres d'Amis*[116], consiste nell'immaginare una "documenta degli artisti"[117], chiamati coinvolgere nel proprio progetto lo spazio del quotidiano. A guidare il programma espositivo - che il critico struttura insieme a diversi collaboratori dopo numerosi viaggi "preparatori", conferenze e dibattiti realizzati in diverse parti del mondo - Hoet non pone un impianto teorico *a priori*, né la scelta di un tema: la metafora individuata per descrivere l'orientamento della manifestazione è quella di un "corpo" mobile in cui prevalga la singola identità dell'opera[118]. Tra le chiavi critiche adottate da

---

[112] *Ibidem*, pag. 263.
[113] Cestelli Guidi, *La "documenta"…,* op. cit. pag. 140. Si cfr. anche Scudero, *Manuale del curator*…, op. cit.
[114] Nonostante le intenzioni manifestate dal critico belga, la mostra verrà accusata di essere espressione del consumismo culturale delle grandi rassegne, come ricostruisce Cestelli Guidi, *La "documenta…*, op. cit. pag. 153-154. Nel parere di chi scrive il modello curatoriale di Hoet è riferimento essenziale per molte successive manifestazioni internazionali, in particolare la più recente edizione della Documenta di Kassel, curata da Carolyn Christov-Bakargiev, del 2012.
[115] Cfr. Scudero, *Metodologie…,* op. cit. pag. 153.
[116] Il progetto di Jean Hoet prevede l'installazione delle opere presso abitazioni private e il Museum van Hedendaagse Kunst di Gand, 21 giugno - 21 settembre 1986.
[117] cfr. Cestelli Guidi, *La "documenta"…,* op. cit. pag. 143.
[118] *Ibidem*.

Hoet è presente per un verso quella del «ritorno all'esperienza diretta del mondo»[119], per l'altro la strategia della dislocazione, un principio di slittamento capace di innescare il pensiero critico, che si concretizza in un decentramento degli spazi espositivi, situati in diversi sedi nella città. L'estesa articolazione della mostra vede la partecipazione di quasi duecento artisti provenienti da aree culturali diverse, secondo un'ottica inter-culturale che accomuna le principali manifestazioni dei primi Novanta. Scegliendo un percorso che segue linee inedite rispetto a quelle usuali nelle mostre internazionali coeve, sono coinvolti artisti come Bruce Nauman, Louis Bourgeois, Marina Abramovic, Jan Fabre, Robert Gober, ma anche esponenti dell'arte povera e diversi protagonisti della scena artistica attuale come Rachel Whiteread o Matthew Barney, mentre è assente Jeff Koons[120]. Visitata da oltre mezzo milione di persone, questa *Documenta* è tra le prime grandi manifestazioni internazionali ad entrare nel circuito di un nuovo modello di turismo culturale che include anche l'arte contemporanea.

Documenta non è l'unica rassegna che tenta di ridefinire le perimetrazioni critiche dell'arte nel 1992. Ad essa si aggiunge una mostra che, per il campo di indagine e il taglio critico scelto, segna un punto di non ritorno per la storia espositiva recente, *Post-Human*[121]. Curata da Jeffrey Deitch in quattro sedi internazionali, la mostra affronta il tema dell'evoluzione del corpo e della sua possibile interazione (corroborata dalle possibilità offerte in epoca postmoderna dalle nuove tecnologie) con innesti non organici, protesi estranee, elementi eterocliti. Una riflessione sul corpo e sulle sue potenzialità mutanti: a partire dall'esperienza della body art - pur con delle colpevoli omissioni, come quella di Orlan[122] - la mostra contribuisce a tracciare un percorso di senso all'interno dell'orizzonte problematico che viene preso in carico dalla pratica artistica con crescente intensità, in particolare nella scena artistica anglosassone - peraltro in vertiginosa ascesa nel mercato globale di questi anni - con esponenti quali i fratelli Chapman, Damien Hirst, Charles Ray.

---

[119] *Ibidem*.
[120] *Ibidem*.
[121] *Post Human*, mostra a cura di J. Deitch, FAE Musée d'Art Contemporain, Pully Lausanne, 14 giugno – 13 settembre 1992; Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 1 ottobre – 20 novembre 1992; Deste Foundation for Contemporary Art, Atene, 3 dicembre - 14 febbraio 1993; Deichtorhallen Hamburg, Amburgo, 12 marzo – 9 maggio 1993.
[122] Come sottolineato da Mania, *L'arte imperfetta…,* op. cit. pag. 128.

Se in ambito internazionale il diverso clima appare ormai appurato, per quanto riguarda il processo di presa di coscienza da parte del contesto italiano, è rappresentato dalla Biennale del 1993[123], «quella clamorosa delle "mucche tagliate" di Damien Hirst, dello spazio di Cattelan affittato alla pubblicità, di Matthew Barney e di tutta la generazione di inizio anni Novanta»[124]. La mostra centrale di questa edizione è curata da Bonito Oliva e intitolata *I punti cardinali dell'arte*[125]. Il curatore salernitano articola un progetto che si estende nella città lagunare con diverse mostre satellite e che coinvolge operativamente anche i padiglioni nazionali, cui viene rivolta la richiesta di seguire la linea critica della mostra dedicata al confronto interculturale. Il principio del nomadismo, presente già di diverso tempo nelle teorizzazioni di Bonito Oliva, è il punto focale della rassegna. La mostra, che si distingue per aver saputo accogliere i principali protagonisti del sistema e del mercato dell'arte degli anni a venire, si caratterizza per la forte presenza internazionale. Il modello critico adottato da Bonito Oliva supera il concetto consueto di "internazionalità", a favore di un principio più estensivamente "transnazionale", all'interno del quale Bonito Oliva situa il valore morale dell'arte: «L'internazionalità dell'arte ne costituisce il valore morale e fonda la necessità espositiva, in quanto capace di coniugare la coesistenza delle differenze […] non è più possibile, infatti, il riconoscimento, della purezza del nucleo nazionale, piuttosto il positivo apporto di una trans-nazionalità, intreccio di popoli che produce eclettismo culturale e necessario interrazzismo»[126]. Bonito Oliva si premura anche di spiegare il carattere di continuità e di differenza con il concetto di nomadismo, da lui stesso adottata negli anni Ottanta in una chiave diversa, in quanto al tempo riferita piuttosto allo spettro di rimandi culturali e stilistici in cui l'artista si muoveva: «Se il nomadismo degli anni Ottanta aveva decongestionato alcune rigidità culturali, ora negli anni Novanta trova la sua canalizzazione nell'idea di "viaggio", all'interno dei punti cardinali dell'arte»[127].

---

[123] *Punti cardinali dell'arte. XLV Esposizione Internazionale d'Arte 1993: La Biennale di Venezia*, mostra a cura di A. Bonito Oliva, Venezia 14 giugno - 10 ottobre 1993.
[124] Stefano Chiodi nell'intervista pubblicata negli Apparati.
[125] A. Bonito Oliva, *I punti cardinali…,* in *XLV Esposizione Internazionale d'Arte 1993: La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra a cura di A. Bonito Oliva, Venezia 14 giugno - 10 ottobre 1993, ed. Marsilio, Venezia 1993, pag. XXIII-XXIV.
[126] Bonito Oliva, *I punti cardinali…,* op. cit., pag. XXIII.
[127] *Ibidem*.

Aperto '93. Emergenza/Emergency[128] è coordinata da Helena Kontova, direttrice insieme a Giancarlo Politi di "Flash Art International" e di "Flash Art Italia". La mostra riflette le scelte e gli orientamento già largamente espressi dalla rivista milanese, che in questi anni mette in campo una capillare indagine sui diversi contesti di ricerca nel panorama italiano. L'attività del periodico ha, in questo passaggio d'anni, un ruolo non trascurabile: per un verso contribuisce in modo determinante all'emersione e alla promozione di realtà e figure, artistiche e critiche, e in generale all'affermazione del nuovo corso identitario degli anni Novanta, per l'altro assume - per le strette relazioni avviate proprio con i sistema galleristico e mercantile - un ruolo dirimente nell'eclissi di alcune situazioni di ricerca non allineate rispetto al sistema e ai suoi canali preferenziali. Il gruppo di curatori coadiuvati da Helena Kontova[129], comprende figure influenti nella scena critica internazionale - come Nicolas Bourriaud, direttore del Palais de Tokyo e teorico dell'estetica relazionale; o Jeffrey Deitch, direttore del Museo MOCA di Los Angeles e curatore di *Post-Human*, e ancora il futuro direttore della Biennale del 2003, Francesco Bonami, e Matthew Slotover, fondatore della fiera e della rivista "Frieze" - che danno vita nei fatti a una manifestazione in cui, nonostante l'articolazione in macro-aree, non prevale una visione comune ma per frammenti, priva di un orientamento unificante e tendente ad iscriversi in una cornice formale eclettica. Il catalogo della mostra, ritirato dalla distribuzione pochi mesi dopo la pubblicazione[130], ospita contributi di diversi critici e filosofi, da Micheal Maffessoli a Umberto Galimberti, da Slavoj Zizek a Marco Senaldi. Nel testo introduttivo, strutturato come una conversazione tra Bonito Oliva e Helena Kontova, il critico salernitano rafforza l'ipotesi critica già formulata nella mostra *Il punti cardiali dell'arte*, auspicando una risposta della cultura in termini progettuali rispetto al processo di frantumazione e frammentazione sociale. In continuità con gli assunti principali della sua linea critica[131], il modello "progettuale" da lui proposto non segue una struttura regolamentata e coerente, ma mobile, "nomade":

---

[128] *Aperto '93. Emergency*, mostra a cura di A. Bonito Oliva, Venezia, 9 giugno - 10 ottobre 1993, nell'ambito di *XLV Esposizione Internazionale d'Arte 1993: La Biennale di Venezia*, 1993.
[129] Ne fanno parte: F. Bonami, J. Deitch, N. Bourriaud, M. Slotover, B. Sichel, K. Changan, R. Nickas, T. Locher, B. Weil, M. Hubert, A. D'Avossa, R. Scuteri.
[130] *Aperto '93. Emergency*, catalogo della mostra a cura di A. Bonito Oliva, 9 giugno - 10 ottobre 1993, Venezia, Giancarlo Politi editore, Milano 1993. Il catalogo di Aperto 93 viene pubblicato da Giancarlo Politi in deroga a quanto concordato con Marsilio, editore del catalogo generale della Biennale, che vince la causa determinando il ritiro dal mercato delle copie del volume. Cfr. Pinto, *Geografie…*, op. cit. 233.
[131] Si rimanda al paragrafo introduttivo del capitolo 1.

«Ho pensato che la progettualità dovesse essere a mosaico, cioè dovesse dare la compresenza di varie situazioni ma esaltare anche il valore della coesistenza, proprio perché c'è la frantumazione e una forma di anarchia negativa e distruttiva»[132]. La scena emergente degli anni Novanta è qui poderosamente rappresentata: dal versante dell'arte intesa come spettacolo, che sceglie di adottare i mezzi espressivi della società mass mediale - come fanno Matthew Barney che avvia in questo periodo il suo progetto para-cinematografico *Creamaster*, o Charles Ray, ospitato con gli scandalosi manichini di uomini in atteggiamenti esplicitamente sessuali, o Damien Hirst -; al versante che utilizza l'arte per un'indagine intima all'interno delle pieghe del vivere, come avviene nella ricerca di Kiki Smith o nella serie fotografica *The morgue* di Andreas Serrano, che ritrae cadaveri negli obitori[133]; fino ai futuri protagonisti della scena italiana, come Maurizio Cattelan e Eva Marisaldi, per comprendere poi il versante che adotta modalità operative relazionali, qui incarnato da Felix Gonzales-Torres e Rirkrit Tiravanija. E ancora sono presenti in mostra Philippe Parreno, Carsten Höller, Pipilotti Rist, Doris Salcedo.

2.1.4 L'orizzonte di riferimento intorno al 1995

L'orizzonte culturale della seconda metà degli anni Novanta vede compiersi nella sua interezza, e dunque diffondersi capillarmente in ogni livello del sistema, il paradigma sfaccettato e complesso che ha preso forma a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, dipanandosi attraverso esposizioni ed eventi con percorsi di affioramento spesso tortuosi e non lineari. Se il periodo compreso tra il 1980 e il 1985 rappresenta lo *status quo* in relazione al quale, per via oppositiva o di liminare continuità, il nuovo corso identitario prende forma, l'arco di anni subito successivo - con un picco intorno al 1991 - vede le nuove istanze arrivare a piena maturazione.

Per quanto riguarda l'ambito italiano le sperimentazioni partecipative portate avanti in diverse forme dall'ultima generazione di artisti, sono oramai pienamente accolte nel sistema dell'arte. Un ruolo di rilievo nell'avvio di un processo di documentazione e

[132] Achille Bonito Oliva nell'intervista di Helena Kontova, *Aperto '93…,* op. cit. pag. 117.
[133] La serie *The morgue* viene presentata a Roma dalla galleria Ugo Ferranti poco tempo dopo. Si confronti il paragrafo dedicato a questa galleria nel cap. 1.

dunque di storicizzazione di queste esperienze, si deve riconoscere alla *XII Quadriennale di Roma. Ultime generazioni*[134] (seconda fase della precedente edizione del 1992) che si pone - dopo diverse edizioni in cui l'istituzione era stata incapace di interpretare il presente attuale in chiave critica - in una posizione di rinnovata centralità. Attraverso un lavoro di ricognizione coadiuvato da diversi dei giovani critici attivi sulla scena al fianco degli artisti (tra cui Carolyn Christov-Bagargiev, Ludovico Pratesi, Giorgio Verzotti, Roberto Lambarelli, Laura Cherubini, Angela Vettese), la collettiva offre una lettura ampia - benché per alcuni aspetti non rappresentativa - delle manifestazioni più significative espresse dalla ricerca recente, con una selezione di quasi duecento artisti accomunati dal fatto di non aver esposto in mostre monografiche in data anteriore al 1977.

Tra i progetti presentati in questa occasione, va evidenziata la scelta "curatoriale" di Cesare Pietroiusti che, in continuità con la prassi adottata all'interno di Oreste, sceglie di non intervenire con un progetto autoriale, ma di "estendere" l'invito a partecipare alla manifestazione al gruppo di artisti con i quali sta collaborando e a tutti quelli che ne fanno richiesta, senza alcuna censura. Nei sedici metri quadri disponibili, vengono disposte nel corso di tutta la durata della mostra oltre 300 opere, in un continua variazione e aggiunta di lavori. Con questa operazione l'artista romano si svincola, defilandosi, dall'atto di legittimazione compiuto dal sistema ufficiale, mettendo in atto un'operazione di critica istituzionale che erode dall'interno il dispositivo curatoriale della mostra.

Anche la *Biennale di Venezia*, che nella seconda metà degli anni Ottanta si era mostrata lenta nel cogliere le trasformazioni atto, sembra oscillare tra edizioni in cui la presa diretta sul presente si fa pregnante, ad altre in cui sembra non saper testimoniare quanto avviene sul piano della ricerca attuale. Sono esempio di ciò proprio le edizioni della manifestazione realizzate a cavallo della metà degli anni Novanta. Dopo l'eversiva

---

[134] *XII Quadriennale di Roma. Italia 1950-1990. Ultime generazioni*, Palazzo delle Esposizioni e Stazione Termini, Roma, settembre - novembre 1996. Partecipano tra gli altri: Abate, Airò, Bartolini, Arcangelo, Arienti, Basilè, Beecroft, Billi, Carocci, Cascella, Catania, Catelani, Cattelan, Cavenago, Ceccobelli, Chiricozzi, Cingolani, Colazzo, Cuoghi e Corsello, Dellavedova, Dessì, Dompè, Dynys, De Lorenzo, Di Bello, Di Fabio, Esposito, Fermariello, Fogli, Galizia, Galliani, Gandolfi, Givani, Jori, Kaufmann, Lambri, Landi, Laplante, Levini, Liviadotti, Lodola, Longobardi, Marisaldi, Martelloni, Mazzucconi, Messina, Monti, Moro, Nunzio, Palmieri, Pellegrin, Pietroiusti, Pignatelli, Pintaldi, Pirri, Piruca, Pizzi Cannella, Pusole, Ragalzi, Ratti, Rüdiger, Spoldi, Stoisa, Studio Azzurro, Teodori, Tesi, Tirelli, Toderi, Tozzi, Vetrugno, Vitone, Viel.

Biennale del 1993, quella del 1995[135] ha un carattere del tutto differente, che evidenzia un orientamento culturale estraneo alle grandi esposizioni coeve: nell'anno delle celebrazioni del centenario i temi dell'identità e dell'alterità, pur attuali, vengono affrontati dal francese Jean Clair con una prospettiva conservatrice, attraverso una vasta rassegna dedicata al volto e al corpo umano che guarda principalmente all'arte della prima metà del XX secolo.

La *XLVII Biennale di Venezia*[136], nel 1997, riprende invece il filone critico largamente diffuso e ha il merito di operare una definitiva consacrazione di figure e pratiche che nell'arco dell'ultimo decennio hanno ridisegnato il modo di pensare l'intervento artistico. In questa edizione, curata da Germano Celant, il mondo dell'arte appare pronto a volgere lo sguardo indietro e a rileggere gli ultimi trent'anni proprio alla luce degli esiti della produzione del presente: un'indagine alla quale sono chiamati a partecipare «una quarantina di testimoni che si interrogano e interrogano, più raramente rispondono, sul senso dei tre decenni intercorsi»[137].

Futuro Presente Passato[138] propone un'articolazione del pensiero che si muove attraverso un glossario di termini legati al presente non solo dell'arte (da aids a Zorio, passando per temi come consumo, doppio, Europa): un percorso che sottende un'articolazione anti-gerarchica, flessibile e mobile. La mostra (e il catalogo che l'accompagna, arricchito da numerosi interventi di critici, filosofi, storici, da Mario Perniola e Nicolas Bourriaud, da Pontus Hulten e Hans-Ulrich Obrist a critici italiani della generazione ormai affermata come Francesco Bonami, Angela Vettese e Giorgio Verzotti) offre una mappatura ampia dei protagonisti italiani e internazionali che hanno attraversato la scena dell'arte dagli anni Sessanta come Marina Abramovic - che con la performance *Balkan Baroque,* con il suo implicito richiamo al conflitto nell'area dei

---

[135] *XLVI Biennale di Venezia. Identità alterità. Figure del corpo 1895-1995*, mostra a cura di J. Clair, Venezia, giugno - ottobre 1995.

[136] *XLVII Esposizione Internazionale d'Arte. Futuro Presente Passato*, catalogo della mostra a cura da G. Celant, Venezia, 15 giugno - 9 novembre 1997. Partecipano tra gli altri: Abramovic, Airò, Artschwager, Bagnoli, Baldessari, Beecroft, Buren, Cabrita Reis, Cattelan, Chapman, Clemente, Cragg, Cucchi, De Dominicis, Dibbets, Dijkstra, Dine, Fabre, Fabro, Gabellone, Gordon, Hamilton, Heize, Roni Horn, Rebecca Horn, Kabakov, Kiefer, Koons, Laib, Langlands& Bell, Lavier, Lewitt, Lichtenstein, Longo, Marden, Martin, Messager, Martin, Mochetti, Mori, Munŏz, Oldenburg, Paolini, Rehberger, Richter, Rist, Ruscha, Schnabel, Spalletti, Steinback, Taylor Wood, Tuttle, Tuymans, Vedova, West, Zorio.

[137] L. Miccichè, *Introduzione*, in *XLVII Esposizione Internazionale d'Arte. Futuro presente Passato*, catalogo della mostra a cura da G. Celant, Venezia, 15 giugno - 9 novembre, Electa, Venezia 1997.

[138] *Ibidem.*

Balcani[139], vince il Leone d'oro -, Gerhard Richter, Anselm Kiefer, Giulio Paolini, Luciano Fabro, implicitamente identificati come referenti della nuova generazione. Con essi dialogano gli autori che interpretano il nuovo corso degli anni Novanta, come Mario Airò, Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan[140] - per rimanere in ambito italiano - o gli esponenti del fenomeno più accattivante del momento, quello degli Young British Artists con i fratelli Dinos e Jake Chapman, ma anche i nuovi protagonisti della ricerca fotografica come Rineke Dijkstra, nonché una generazione di artisti cinesi che saranno di lì a poco protagonisti di una straordinaria ascesa nel mercato dell'arte.

Nel complesso la mostra mette in luce come i temi dell'alterità e della normalizzazione, del multiculturalismo e dell'identità, così come la constatazione della «caduta della fiducia cartesiana nelle idee "chiare e distinte"»[141] e l'attraversamento di un «periodo di esitazione»[142], la sensibilità per le micro-narrazioni, per la sfera intima, e al contrario l'adesione alla spettacolarizzazione della realtà, siano dati per acquisiti in questa seconda metà degli anni Novanta: giunta a questo punto, la riflessione critica sembra interrogarsi sulle implicazioni e sulle ambiguità latenti ai rapporti tra cultura dei centri e delle periferie del mondo, sui meccanismi di inclusione ed esclusione attivati dal sistema, e sulla inclinazione fagocitatrice di quest'ultimo rispetto alle istanze di alterità. L'arco cronologico individuato dalla mostra, che impone una riflessione sul rapporto con il passato dell'avanguardia, induce meditare proprio sul cambiamento in atto. Scrive Philip Monk a proposito delle esperienze nate nell'underground degli anni Sessanta: «Nei trent'anni trascorsi dall'apogeo della Factory di Andy Warhol, di tutte le subculture che in esse sono emerse, soltanto quella criminale, con qualche eccezione, non è ancora stata assunta come una celebrazione della differenza dell'arte»[143]. Robert

---

[139] L'artista è impegnata per tre giorni nel disossamento e nella pulitura di carcasse di animali.

[140] Con il volgere della metà del decennio, si evidenzia la sparizione di diversi nomi che pure avevano presenziato alle manifestazioni precedenti, come alcuni artisti di area romana e in particolare i Piombinesi, in concomitanza con lo scioglimento del gruppo e l'avvio di percorsi individuali (alcuni di loro vi rientreranno attraverso il progetto Oreste alla Biennale, nel 1999). Gli artisti presenti a questa Biennale sono quelli che il sistema dell'arte celebrerà negli anni successivi, mentre altri – anche di area milanese come Rüdiger, Trovato, Mazzucconi, Martegani – perderanno visibilità.

[141] A. Vettese, *XLVII Esposizione…,* op. cit. pag. 656.

[142] P. Hulten, *Maschile femminile*, in *Ibidem,* pag. 258.

[143] P. Monk, *"Lo spettacolo è finito gente. Circolate". L'istituzionalizzazione dell'arte e la vita segreta dell'underground*, in *Ibidem*, pag. 452.

Storr si pone sullo stesso piano: «La verità è che coloro che si dichiaravano anti-establishment nel 1967 sono diventati establishment nel 1997»[144].

Il processo di inquadramento del nuovo corso all'interno di un sistema dell'arte ormai proiettato su un piano globale, è confermato anche dalla successiva edizione del 1999, curata da Harald Szeemann e intitolata *dAPERTutto*[145]. Qui le proposte delle giovani generazioni appaiono mescolate con quelle dei nomi storici, con un progetto geograficamente esteso che muove verso il nuovo Millennio. È in questa occasione che viene presentato alla Biennale un progetto come quello di Oreste, il cui modello organizzativo - posto ai margini della definizione di movimento artistico per la sua natura variabile, non formalizzata e aperta a una continua estensione del gruppo di lavoro - è esemplare del nuovo prototipo procedurale "partecipativo" maturato negli anni Novanta[146].

La definitiva affermazione a livello internazionale della nuova prospettiva globale del sistema-arte, si compie con la *Documenta* del 1997[147], curata dalla francese Catherine David. Gli esiti dei processi di globalizzazione e apertura dei confini geografici e culturali trovano qui definitiva formalizzazione, attraverso la presentazione di autori provenienti da aree diverse, impegnati nell'uso di linguaggi espressivi inusuali per la ricerca visiva occidentale, come la musica, la trasmissione orale e il linguaggio scritto. La riflessione storica, culturale, politica è amplificata dall'articolata programmazione di conferenze, dibattiti e incontri con sociologi, storici, filosofi, artisti[148]. Questa politica culturale proseguirà anche nella successiva edizione[149] curata dal nigeriano Okwui Enwezor, in cui il fenomeno della globalizzazione può dirsi ormai «riconosciuto a tutti i livelli come elemento determinante della vita sociale e culturale, oltre che politica ed economica»[150].

---

[144] R. Storr, *Riavvolgimento e avvolgimento finali*, in *Ibidem*, pag. 608.
[145] *48° Biennale di Venezia. dAPERTutto*, mostra a cura di H. Szeemann, Venezia, giugno - ottobre 1999.
[146] Il progetto Oreste prevede l'organizzazione di incontri in diverse città italiane di figure afferenti al mondo dell'arte e non solo (artisti, critici, storici, filosofici, intellettuali). Si cfr. a questo proposito il paragrafo dedicato a Zerynthia.
[147] *Documenta X*, mostra a cura di C. David, Kassel, 21 giugno - 28 settembre 1997.
[148] Pinto, *Nuove geografie…,* op. cit., pagg. 126-128.
[149] *Documenta XI*, a cura di O. Enwezor con C. Basualdo, U. Meta Bauer, S. Ghez, S. Maharai, M. Nash, O. Zava, Kassel, 8 giugno - 5 settembre 2000.
[150] Pinto, *Nuove geografie…,* op. cit., pag. 128.

Se il discorso critico sul postmoderno, che ha dominato il dibattito internazionale nel corso dei quindici anni precedenti, appare ormai emancipato dalla riflessione teorica attuale, ad esso in qualche modo si salda l'investigazione sulle implicazioni che l'avvento dell'era globale ha sulle relazioni con i contesti "locali". Sulla scia di volumi divenuti fenomeni mediatici come *No-logo*[151], che conduce la riflessione su queste istanze ad un livello di diffusione - e dunque anche di consapevolezza - di massa, per il mondo della cultura e della politica si apre una stagione di interrogazione sulle strategie attraverso cui possa configurarsi una situazione di equilibrio tra le forze inclusive e espulsive in atto, tra i processi migratori e i moti di indipendenza locale, tra le economie delle grandi multinazionali e quelle dei Paesi del cosiddetto Terzo Mondo, tra i processi di "democratizzazione" culturale e quelli di colonizzazione. Una esplorazione critica in cui l'arte sarà tenacemente impegnata per tutto il decennio a venire.

2.1.5 Coordinate generali della scena romana tra 1985 e 1995

Nei confronti dei processi trasformativi che rivoluzionano le nuove istanze estetiche e i modelli procedurali e comportamentali della pratica artistica, sembrerebbe, in prima battuta, di non poter riconoscere in questi anni al contesto romano un ruolo di rilievo. Lo sottolinea con chiarezza un osservatore come Stefano Chiodi, che riferendosi proprio al "clamore" della Biennale del 1993, ricorda: «A Roma queste novità non erano ancora arrivate»[152]. A ribadire il ruolo sussidiario di Roma rispetto al contesto milanese, anche le parole di Roberto Lambarelli: « Roma *decadeva*, ma non era solo un fatto di alternanza *logistica*, diciamo così. Cambiava il modello politico, sociale ed economico. Roma rappresentava quella politica contro cui si erano appuntati gli strali degli estremisti: "Roma magnona", ecc., era la città della memoria, del *genius loci*, mentre Milano si prestava a rappresentare l'immagine nuova, fresca e produttiva. Berlusconi ci ha messo il carico da undici lanciando, sulla scorta di quanto avvenuto con la Thatcher e con Reagan, un liberismo sfrenato, oltre ogni regola»[153].

---

[151] N. Klein, *No Logo*, Baldini Castoldi Dalai, 2000.
[152] Stefano Chiodi nell'intervista pubblicata negli Apparati.
[153] Roberto Lambarelli nell'intervista pubblicata negli Apparati.

Nonostante la letteratura critica e le opinioni degli osservatori attuali restituiscano di Roma un'immagine provinciale e tendenzialmente assopita, e anzi proprio a partire da questo assunto e da quanto emerso dall'analisi del contesto di riferimento appena tracciato - che attribuisce al contesto romano una posizione sì defilata, ma non vacante - si rende necessario operare un'osservazione critica che, a partire dalla ricostruzione dettagliata dell'esperienza espositiva, possa contribuire a tracciare con pregnanza e aderenza al dato reale la situazione culturale della capitale in questo arco di anni, per poterne dunque cogliere specificità, slanci e attardamenti.

Dal punto di vista della localizzazione delle emergenze artistiche, tra il 1987 e il 1993 la vicenda dell'arte contemporanea romana appare attraversata da alcuni moti trasformativi.

La mappa delle sedi espositive si ri-modella rispetto al lustro appena chiuso, evidenziando una metamorfosi nella dislocazione delle principali realtà espositive nei termini di una migrazione delle zone "attive" dal centro verso la periferia, in particolare quella sud della città. Nel momento di passaggio tra un decennio e l'altro, maturano alcuni dei semi lanciati nel corso della stagione precedente a margine del sistema ufficiale: finalmente germogliati, essi portano la città nell'arco di un triennio ad essere un territorio di sperimentazioni, capace per un verso di importare, per l'altro di coltivare e di nutrire nuove pratiche e nuovi modelli artistici e, di conseguenza, espositivi. Una costellazione di energie produttive che sarà però destinata in diversi casi a spegnersi rapidamente.

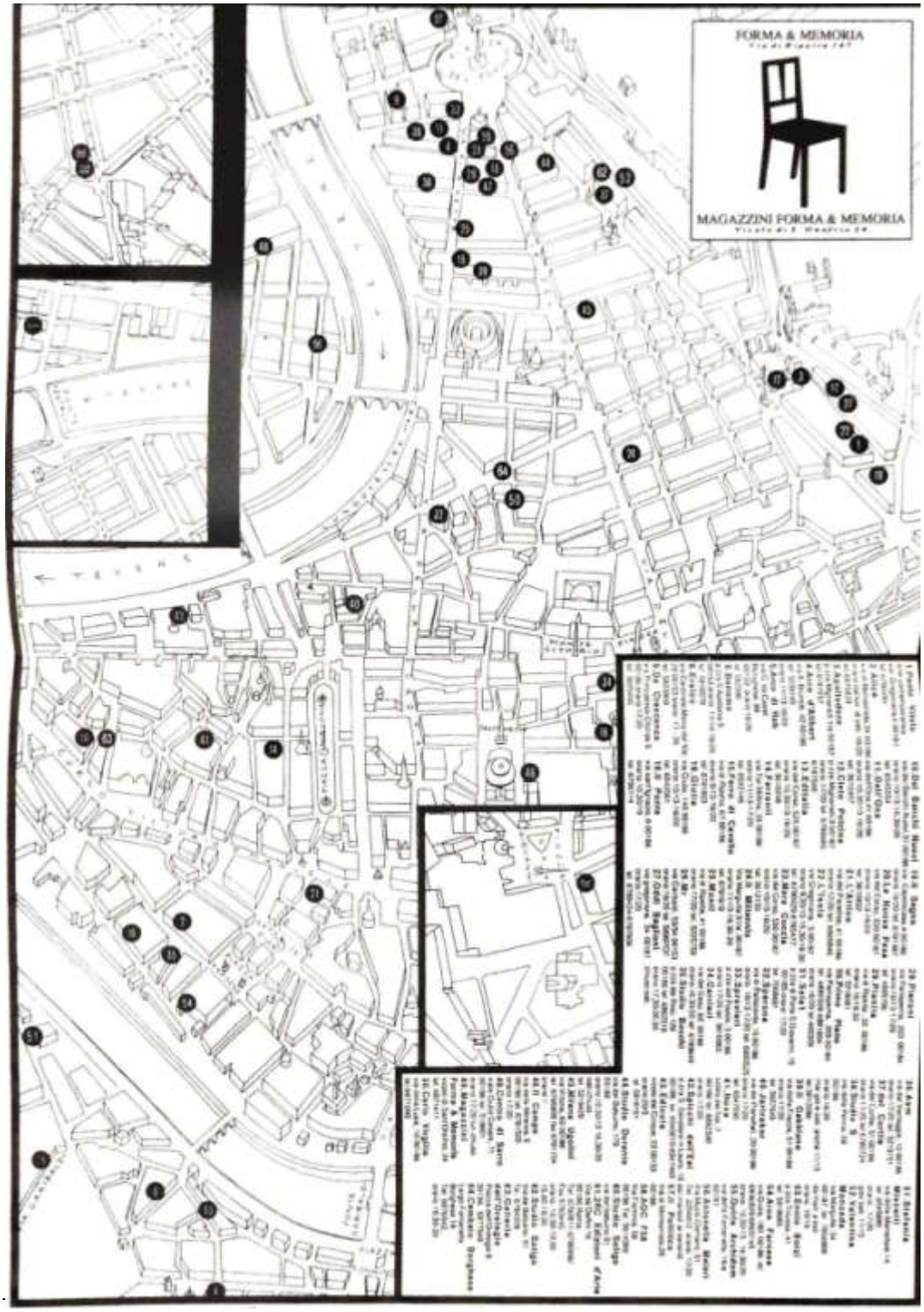
Nel 1991-92, per un breve momento, Roma sembra scrollarsi di dosso quella patina di paludato, e riconosciuto, provincialismo anche agli occhi di alcuni "forestieri", che decidono di installare la propria galleria nella città eterna. Il piccolo miracolo operato in questi anni nel bistrattato sistema romano non va sottovalutato anche alla luce della particolare congiuntura di questo volgere di decennio: all'evento epocale della caduta del muro di Berlino, che sprigiona energie creative nuove, e alla restituzione all'arte di quella vocazione sociale che era stata rimossa per un decennio, fanno da contrappunto momenti di forte crisi. Sul piano finanziario internazionale essa colpisce decisamente la spinta all'investimento, coinvolgendo anche il sistema delle gallerie, mentre sul piano della politica interna, la crisi non riguarda soltanto l'economia, ma anche, e soprattutto la politica: la trasformazione nel sistema dei partiti seguita al processo Tangentopoli è

così profonda da decretare la fine della Prima Repubblica. La fine di un sistema, di un'epoca. Questo terremoto, acuito da una nuova stagione di bombe (quelle della mafia, stavolta) che tornano dopo un decennio a scuotere il terreno su cui i "poteri" corrotti hanno costruito la propria forza, favorisce il rinnovarsi di un senso civico, di una mobilitazione spontanea della società civile che era stata doma a lungo: è questa, forse, la spinta propulsiva più vitale di questo stretto arco di anni.

La nuova centralità della "questione morale" e la rinnovata percezione di una possibilità di "impegno" investono anche la pratica artistica, che non può rimanere arroccata su posizioni di estraneità e alterità rispetto al mondo e alle sue problematiche.

Il questa particolare congiuntura storica il sistema romano vive una fase contraddittoria, con moti di chiusura ma anche importanti aperture al nuovo corso dell'arte: se le iniziative pubbliche risultano ancora largamente deficitarie, quelle promosse dagli spazi privati hanno un ruolo propulsivo nei confronti di nuove pratiche e nuovi modelli.

Mappa delle gallerie a Roma, 1988. Tratta dalla rivista "Opening".



Mappa delle gallerie a Roma, 1992. Tratta dalla rivista “Opening”.

2.2. Le istituzioni pubbliche, tra carenze e nuove prospettive

La principale causa dell'assopimento della città nei secondi anni '80 viene individuata nella lacuna istituzionale che riguarda l'arte contemporanea. In coincidenza con un periodo di crisi della politica e di ascesa della "cultura del privilegio"[154], segnata da un'amministrazione che Vittorio Vidotto descrive come «senza ideali e senza progetti, pragmatica, ossessionata dalla difficile mediazione spartitoria. Priva di veri leader, segnò forse il punto più basso nella lunga storia della vita politica cittadina»[155], la stagione dei secondi anni Ottanta vede un declino dell'investimento pubblico nella cultura.

In un simile contesto il sostegno e la promozione nei confronti di un ambito circoscritto e ancora poco attraente in quegli anni come quello dell'arte contemporanea, risulta ancor più deficitario. Le limitate iniziative promosse dal comune si attardano sul riconoscimento e la riproposizione di un contesto artistico e critico superato, e sono solo occasionalmente capaci di attivare una riflessione sugli sviluppi della ricerca artistica più recente.

Tra le poche situazioni pubbliche dell'arte che sembrano "muoversi" tra la seconda metà degli anni Ottanta e i primi Novanta, sebbene con il pachidermico ritmo imposto dalla burocrazia dalla endemica mancanza di fondi, alcune riescono a ritagliarsi uno spazio di riflessione sull'arte attuale.

Se la Galleria nazionale d'Arte Moderna - pur impegnata, dopo la riapertura delle sale del primo Novecento nel 1987, in un'attività di promozione di grandi autori[156] sotto la direzione di Augusta Monferrini - non sembra poter costituire in questi anni un punto di riferimento per l'ultima generazione di artisti, il Palazzo delle Esposizioni, forte della riapertura nel 1990, rivela qualche slancio in direzione della situazione attuale.

Dopo un lungo periodo di restauro architettonico affidato all'architetto Costantino Dardi - il cui progetto non verrà realizzato nella sua completezza - il Palazzo riapre al pubblico nel 1990 con una programmazione articolata su diversi ambiti -

---

[154] Il periodo compreso tra il 1985 e il 1993, anno in cui Vidotto individua il momento di rinnovamento grazie alla svolta dell'elezione diretta del sindaco,vede succedersi alla guida del Campidoglio esponenti dall'alleanza politica tra Dc, Psi, Psdi, Pri Pli, il pentapartito che governa il Paese in questo periodo. Si cfr. V. Vidotto, *Roma contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2001.

[155] *Ibidem*, pag. 344.

[156] Si pensi alla grande monografica dedicata a Van Gogh, 28 gennaio - 4 aprile 1988.

dall'archeologia all'arte moderna - e che comprende, per il versante contemporaneo, una grande mostra di Mario Schifano[157]. L'attività espositiva del Palazzo delle Esposizioni nei primi anni Novanta si articola intorno a diversi filoni di ricerca, in particolare l'esplorazione della storia culturale di Roma[158], gli approfondimenti monografici su figure chiave del Novecento e, non ultima, l'attenzione per la fotografia. Per quanto riguarda l'arte contemporanea viene avviata una rassegna dedicata ai giovani artisti attivi nella capitale[159], in collaborazione con l'Associazione Tridente Arte, che tuttavia non sembra saper restituire - soprattutto nelle prime edizioni - un'immagine rappresentativa delle ultime esperienze di ricerca. La V edizione[160], nel 1993, appare più estesa e rappresentativa. Riservata finora solo alle arti figurative, essa si apre anche alla musica, al teatro, alla danza, al design, al fumetto e vede una collaborazione anche con le Accademie straniere che presentano i propri artisti in residenza[161].

Tra le altre attività rilevanti del Palazzo delle Esposizioni il rapporto privilegiato con un'istituzioni di rilievo nel panorama romano come la Quadriennale di Roma, che include nelle sue prerogative statutarie quella della documentazione puntuale di quanto avviene nel campo delle arti figurative. La *XII Quadriennale di Roma*[162] ospitata al Palazzo delle Esposizioni nel 1992, propone un approfondimento sulla scena artistica italiana degli ultimi quarant'anni, proiettando una seconda parte - quella dedicata alla ricerca emergente - nella successiva edizione del 1996 (la precedente edizione, del 1986, si arrestava al limite cronologico del 1980). Della commissione consultiva che preside la rassegna fanno parte figure, come Ugo Attardi, Renato Barilli, Achille Bonito Oliva, Rossana Bossaglia, Maurizio Calvesi, Antonio Del Guercio, Cesare Vivaldi, per lo più distanti dagli orizzonti attuali, né figurano, nell'elenco degli artisti esposti, quelli appartenenti alla generazione emergente degli anni Ottanta. Si svilupperà con diverse premesse la successiva *Quadriennale* del 1996, presieduta da Lorenza Trucchi,

---

[157] *Schifano. Divulgare*, mostra a cura di A. Bonito Oliva, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 12 giugno - 30 settembre 1990.

[158] In particolare si segnala *Tutte le strade portano a Roma*, mostra a cura di A. Bonito Oliva, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 11 marzo - 26 aprile 1993.

[159] Si tratta di *Giovani artisti a Roma*, rassegna annuale realizzata in diverse edizioni a partire dal 1987 al 1993 con un numero di artisti variabili, selezionati da un comitato di curatori.

[160] *Arte e altro: giovani artisti 5*, rassegna presso Palazzo delle Esposizioni, Accademia Belgica, Accademia Britannica, Accademia Ungherese, Accademia di Spagna, Sala 1, 24 marzo - 25 aprile 1993.

[161] Si cfr. paragrafo sulle gallerie del Tridente nel cap. 1.

[162] *Profili – Italia 1950-1990. XII Quadriennale di Roma*, catalogo della mostra presso Palazzo delle Esposizioni, Roma, 9 luglio – 21 settembre 1992.

nell'ottica di un rilancio generale dell'istituzione che si compirà nei secondi anni Novanta.

A rendere rilevante ai fini di questo studio l'attività del Palazzo, oltre alla programmazione espositiva, è l'avvio di un progetto di documentazione decisivo per la conoscenza e la ricognizione dell'arte a Roma. È all'interno del Palazzo delle Esposizioni che si sviluppa infatti in questi anni l'attività del CRDAV - Centro di Ricerca e Documentazione Arti Visive dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma[163], che pubblica a partire dal 1992 il volume *Roma in mostra: annuario delle mostre a Roma*[164]. Risultato di una esigenza rilevata come imprescindibile, «ora che il fenomeno "mostra" ha assunto proporzioni tali, se non altro dal punto di vista quantitativo, da meritare una più ampia e approfondita analisi»[165], la pubblicazione lascia presagire l'avvio di un periodo di rinascita di interesse nei confronti della cultura cittadina, che trova il suo punto di partenza proprio nell'attività di conoscenza della stessa.

Sul fronte delle mostre, promosse da enti pubblici non programmaticamente impegnati sul fonte del contemporaneo, va segnalata, per la sua vocazione ricognitiva *Arte a Roma '80-'89. Nuove situazioni ed emergenze*[166] promossa dalla Regione Lazio e curata da Ludovico Pratesi, figura chiave della scena romana per la capacità di dialogare con le istituzioni pubbliche e già attivo su diversi fronti[167]. Il tentativo di rilettura del passato recente si dipana attraverso una prospettiva di studio volta per un verso ad indagare «le situazioni emerse sulla scena romana nel corso degli anni Ottanta, dopo l'esplosione

---

[163] Il Centro di Ricerca e Documentazione Arti Visive viene fondato nel 1979. Dopo essere stato ospitato negli anni Novanta nel Palazzo delle Esposizioni, il CRDAV è attualmente in funzione all'interno del Museo MACRO. Si cfr. l'Introduzione.

[164] Il volume è pubblicato con cadenza prima annuale poi biennale dal 1992 al 2000. In alcuni casi è supportato dalla pubblicazione di un supplemento in formato cd, come nel 1996-1998.

[165] C. Salvi, *Introduzione*, in *Roma in mostra. Annuario delle mostra d'arte a Roma – 1992*, Ed. Carte segrete, Roma 1992.

[166] *Arte a Roma '80-'89. Nuove situazioni ed emergenze*, mostra a cura di L. Pratesi, Palazzo Rondanini alla Rotonda, Roma, 6 luglio- 7 ottobre 1989. Partecipano gli artisti: Abate, Annecchini Asdrubali, Bartolini, Bonechi, Botta, Campanelli, Campus, Capaccio, Casalini, Catania, Ceccobelli, Cerone, Chiricozzi, De Luca, Dessì, Di Stasio, Dompè, Falci, Fontana, Gandolfi, Grillo, Levini, Liviadotti, Marani, Mariani, Messina, Modica, Nunzio, Pellegrin, Petrone, Pietroiusti, Pirri, Cannella, Romualdi, Rossano, Salvatori, Salvia, Sarra, Tamilla, Tirelli, Tornincasa.

[167] In particolare sul campo delle riviste, si confronti a questo proposito il capitolo 3.

della Transavanguardia»[168] e per l'altro rivolta ai giovani artisti emergenti. Se la selezioni di artisti dell'ultimissima generazione non può essere considerata in alcun modo rappresentativa, al contrario l'indagine sul contesto romano post-transavanguardia disegna un orizzonte di riferimento generico ma utile ad avere un traccia orientativa, che viene sviluppata nel catalogo anche mediante i contributi dei critici coinvolti nella promozione delle diverse tendenze. I principali gruppi attivi in questa cornice sono dunque compresenti negli spazi del Palazzo Rondanini, pur con una selezione di opere esigua: dagli esponenti della Pittura colta, o Anacronista, a quelli del cosiddetto Gruppo di San Lorenzo, dai Nuovi nuovi romani descritti da Barilli (Levini e Salvatori) all'esperienza nata a Sant'Agata dei Goti e ribattezzata da Filiberto Menna Astrazione povera, per poi approdare all'esperienza dei Piombinesi (assente invece quella degli artisti riuniti intorno a Jartrakor) e alcune figure singole, come Vittorio Messina ed Alfredo Pirri.

2.2.1 Critica in atto: il Museo Laboratorio di Arte Contemporanea

Il Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" è una realtà peculiare nel panorama romano di questi anni, una delle poche istituzioni di carattere pubblico (appartiene al circuito dei musei universitari), che ha saputo mantenere la continuità della propria azione e del proprio progetto culturale nel corso del tempo, fino ad oggi. Ospitato in un ambiente ricavato all'interno del rettorato dell'Università "La Sapienza", il MLAC definisce fin dal nome la sua specifica identità, che va ricondotta all'idea di uno spazio laboratoriale più che museale in senso classico, capace di accogliere la sperimentazione e il pensiero contemporaneo nel suo svolgersi: « [il museo] era pensato per un agire simultaneo di più attori. Docenti, studenti, artisti, compositori, poeti, galleristi, direttori di musei, scrittori, storici dell'arte, erano trasformati in attori del luogo. L'artista non doveva più essere oggetto di studi, ma un individuo di cui si testimoniava il lavoro e al cui lavoro si partecipava. L'artista poteva

[168] L. Pratesi, *Le ragioni di una mostra*, in *Arte a Roma '80-'89. Nuove situazioni ed emergenze*, catalogo della mostra a cura di L. Pratesi, Palazzo Rondanini alla Rotonda, Roma, 6 luglio- 7 ottobre 1989, ed. Arte e cultura, Roma 1989, pag. 9.

accompagnarci nel percorso delle sue scelte»[169]. Proprio per la capacità di intersecare produttivamente i piani della formazione storica e dell'operatività curatoriale e interpretativa - allenata al contatto diretto con il pensiero dell'artista nell'atto del suo farsi - il MLAC si configura come "laboratorio della critica" o "micro-territorio relazionale"[170], come suggerisce Simonetta Lux.

La componente formativa e divulgativa che informa l'identità del museo, trova nell'organizzazione di conferenze e incontri un aspetto da sempre preminente nella sua programmazione[171]. Propedeutico alla nascita del MLAC è, significativamente, il ciclo di incontri intitolati *Al vivo. Comunicazioni di lavoro di artisti contemporanei*[172], promossi da Simonetta Lux nei primi anni Ottanta nell'ambito della cattedra di Storia dell'arte di Nello Ponente. Strutturate in forma di dibattito pubblico, queste iniziative contribuiscono a presentare la scena dell'arte contemporanea a una platea di specialisti e non. Vi partecipano tra gli altri Antonio Capaccio, Sandro Chia, Enzo Cucchi, Felice Levini, Vittorio Messina, Mariano Rossano, Giuseppe Salvatori. In un momento in cui la ricerca artistica sembra allontanarsi dallo spazio dell'interrogazione e dell'impegno con il pubblico dell'arte, mentre la sua interpretazione sembra affidata solo alla speculazione teorica del critico, l'attivazione di uno spazio di condivisione tra artisti, docenti, studiosi, studenti ha un'importanza nodale: una metodologia che trova la sua continuità nel legame sinergico che il MLAC mantiene lungo tutto il corso della sua storia con la cattedra si Storia dell'arte contemporanea dell'Università, di cui è un'estensione.

Il contesto critico fertile che si sviluppa intorno a questo insegnamento, tenuto da Maurizio Calvesi e da Simonetta Lux, definisce un spazio formativo decisivo per una generazione di critici che saranno tra i più attivi nella scena romana proprio nell'arco di anni qui analizzati. È in questo contesto che si formano molte delle personalità presenti nella narrazione offerta da questa tesi: Jacopo Benci e Silvia Stucky, artisti e critici che

---

[169] Simonetta Lux intervistata da Carla Subrizi in C. Subrizi, *Il museo degli anni Novanta. Conversazione con Simonetta Lux*, "Centoerbe", n. 1, anno I, 1995, pag. 9.

[170] Si cfr. S. Lux, *Introduzione*, MLAC-Index 2000-2012, S. Lux (a cura di), Gangemi, Roma 2013.

[171] Ad essa si aggiungerà, a partire dal 2001, il coinvolgimento degli studenti dell'Università in tirocini formativi.

[172] *Al vivo. Comunicazioni di lavoro di artisti contemporanei*, Istituto di Storia dell'Arte, Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 28-30 maggio 1979. Il convegno è promosso da Nello Ponente, curato da Simonetta Lux e Paolo Boccacci. La seconda edizione, nel 1982 è curata da Simonetta Lux (21-22 gennaio 1982).

daranno avvio alla rivista "891"; Domenico Scudero, Patrizia Mania, Lucilla Meloni, curatori e redattori della rivista "Opening"; Stefano Chiodi, critico e promotore nei primi anni Novanta de "La società lunare", Carla Subrizi, che a metà del decennio darà vita al progetto di "Centoerbe". A queste figure si aggiungono quelle di studiosi che sono entrati a loro volta nell'ambito della formazione accademica come professori universitari (oltre ai già citati, anche Elisabetta Cristallini e Daniela De Dominicis, solo per fare alcuni esempi)[173].

Il museo, avviato da Simonetta Lux nell'anno accademico 1985-86, poi diretto da Maurizio Calvesi tra il 1992 e il 1999, e di nuovo da Lux, con la curatela critica di Domenico Scudero[174], dal 2000 al 2012, da' avvio alla propria attività con un ampio progetto dedicato all'ultimo decennio di attività di Alberto Burri, una delle fasi meno conosciute della sua attività. La mostra *Burri Monotex Multipli Grande Ferro K*[175] coinvolge sia gli spazi dell'Ateneo, sia gli spazi industriali dell' ex Fabrica Peroni a via Reggio Emilia, da poco acquistati dal Comune di Roma. Si tratta di un primo momento di sperimentazione di progetti di arte contemporanea negli spazi che poi ospiteranno il Museo d'Arte contemporanea di Roma.

Tra le mostre che si susseguono a ritmo serrato, va segnalata la presenza di artisti di diversa generazione. Se l'influenza di Maurizio Calvesi permette di rilevare la preminenza di mostre di autori riconducibili all'area romana degli anni Sessanta, ne sono esempio le esposizioni dedicate a Sergio Lombardo[176] e Renato Mambor[177],

---

[173] È innegabile che l'esperienza formativa nata nell'ambito della cattedra di storia dell'arte contemporanea tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta abbia determinato il naturale delinearsi di quella che sembra possibile definire una "scuola": ne sono conferma la continuità di ambiti di studio e modalità operative perpetrate dagli appartenenti a questo circuito (non è un caso che molti di questi studiosi abbiano deciso di intraprendere proprio in quel periodo progetti editoriali in collaborazione con gli artisti, né si può sottovalutare in questo ambito l'incidenza degli studi semiotici e curatoriali). La storia più recente di quell'esperienza si riflette nella decisione nel 2001 di creare una Facoltà di scienze Umanistiche parallela a quella di Lettere e Filosofia. Va rilevata, a questo proposito, anche la ricaduta in termini formativi sulla successiva generazione di studiosi, di cui chi scrive fa parte, che senz'altro di quella scuola riflette l'influenza.

[174] Il museo è diretto, dal 2014, dal prof. Giuseppe Di Giacomo.

[175] *Burri Monotex Multipli Grande Ferro K,* mostra a cura di S. Lux, MLAC - Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Roma, 12 maggio – 13 settembre 1987.

[176] *Sergio Lombardo*, mostra a cura i M. Calvesi e M. Mirolla, MLAC - Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Roma, 5 aprile – 6 maggio 1995

[177] *Renato Mambor: relazione*, mostra a cura di L. Cherubini, testi di M. Calvesi, MLAC - Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Roma, 31 gennaio – 24 febbraio 1996.

intorno alla metà degli anni Novanta, con il coinvolgimento di diversi curatori giovani partecipi della scena romana contemporanea, il MLAC contribuisce alla definizione, nonché alla promozione, della generazione emergente e di quella appena precedente. La mostra curata nel 1993 da Marco Colapietro, ad esempio, attua un confronto tra due figure chiave dell'interrogazione sul rinnovamento dei mezzi della pittura e della scultura di area romana degli anni Ottanta, Alfredo Pirri e Giuseppe Gallo[178].

Ma è forse nel dialogo con le esperienze di ricerca in essere che l'attività critica del MLAC si fa più pregnante. Il coinvolgimento di artisti impegnati sul piano del dilatazione dell'intervento artistico su livelli che intersecano quello della comunicazione, dell'identità del corpo, dello spazio sociale, ne definiscono la programmazione in questa fase. Ne sono esempio mostre come quella di Mauro Folci[179], attivo in pratiche di interrogazione dello spazio sociale attraverso una prassi artistica politicamente esplicita, presentato nel 1996 con una personale intitolata *Luoghi di produzione della cultura* a cura di Cecilia Casorati, o il complesso progetto allestito negli spazi del MLAC da Alberto Zanazzo[180]. L'articolato titolo della mostra - *Hic sunt Leones. Dove si riferiscono frammenti di opinioni e si accennano in maniera incompleta e imperfetta, argomenti talmente noti da essere spesso trascurati o ignorati* - veicola il carattere dissacrante del progetto espositivo. Nello stesso periodo Sükran Moral[181] e Luigia Martelloni[182] operano, seppur con mezzi espressivi differenti, un'intensa riflessione sull'identità femminile. Nella performance e videoinstallazione realizzata da Sükran Moral nel 1997, *Speculum (Diffidate della storia dell'arte),* l'artista, stesa su un lettino ginecologico, proietta tra le proprie gambe un video in cui

---

[178] *Giuseppe Gallo, Alfredo Pirri*, mostra a cura di M. Colapietro, MLAC - Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Roma, 21 ottobre – 19 novembre 1993.

[179] *Mauro Folci. Luoghi di produzione della cultura*, mostra a cura di C. Casorati, MLAC - Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Roma, 29 febbraio – 20 marzo 1996.

[180] *Alberto Zanazzo. Hic sunt Leones. Dove si riferiscono frammenti di opinioni e si accennano in maniera incompleta e imperfetta, argomenti talmente noti da essere spesso trascurati o ignorati*, mostra a cura di T. Macrì, MLAC - Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", dicembre 1995-gennaio 1996.

[181] *Sükran Moral*, mostra a cura di D. Cassandro, MLAC - Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 21 febbraio – 12 marzo 1997.

[182] *Luigia Martelloni: focus*, mostra a cura di P. Mania, MLAC - Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 24 giugno – 15 luglio 1996.

l'immagine della Venere di Botticelli viene calpestata[183], con una operazione artistica demistificante e dissacrante.

Dal 1993, in continuità con la sua vocazione pluridisciplinare, il Museo ospita una Mediateca che comprende l'Archivio Audiovisivo, fondato da Bruno Di Marino, che raccoglie una delle più complete collezioni su supporto magnetico di cinema d'artista italiano, nonché altri materiali di videoarte e arte digitale.

Nell'economia generale del sistema romano tra anni Ottanta e Novanta, il Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, con la sua attività culturale ampiamente pluridisciplinare, svolge un ruolo di vivace presidio per l'arte attuale, ricoprendo in più di un momento il difficile compito di rappresentare l'unica istituzione di natura pubblica impegnata a Roma sul fronte della contemporaneità.

2.2.2 Roma al centro del dibattito critico: la mostra *Molteplici culture*

«Tutto è cominciato poco dopo i disordini in Albania, con le cariche di uomini, donne e bambini che tentavano di approdare in Italia»: questo l'*incipit* - emblematico dei nuovi orizzonti di pensiero che attraversano la pratica critica - del testo di Carolyn Christov-Bakargiev nel catalogo della mostra *Molteplici culture. Itinerari dell'arte contemporanea in un mondo che cambia*[184], ospitata al Museo del Folklore a piazza Sant'Egidio e cruciale snodo critico dei primi anni Novanta. È in questa occasione, un *unicum* per la fase vissuta dalla capitale in questo momento, che la riflessione critica maturata sul piano internazionale trova a Roma uno spazio di aggiornamento, accolta da un'istituzione pubblica (benchè non dedicata all'arte contemporanea).

A tre anni di distanza dalla mostra francese *Les Magiciens de la Terre*[185] che, come già evidenziato, segna il punto di non ritorno nella riflessione intorno processo di apertura dei confini geografici e artistici, *Molteplici culture*[186] recepisce e rilancia, ripensandone

---

[183] Si cfr. anche *Sükran Moral. Apocalypse*, S.Lux, P. Mania (a cura di), Gangemi, Roma 2005.

[184] C. Christov-Bakargiev, *Molteplici culture*, in *Molteplici culture. Itinerari dell'arte contemporanea in un mondo che cambia*, catalogo della mostra a cura di C. Christov-Bakargiev e L. Pratesi, presso Museo del Folklore, convento di S. Egidio, 19 maggio – 19 giugno 1992, Roma, ed. Carte segrete, Roma 1992, pag. 11.

[185] *Le Magiciens*…, op. cit.

[186] *Molteplici culture. Itinerari dell'arte contemporanea in un mondo che cambia*, mostra a cura di C. Christov Bakargiev e L. Pratesi, presso Museo del Folklore, convento di S. Egidio, Roma 19 maggio – 19 giugno 1992. Partecipano gli artisti e critici: Carboni, Monti, Hammons, Vettese, Geys, Cameron, Bos,

criticamente gli assunti, questioni nodali relative al colonialismo culturale e della dimensione nuovamente sociale dell'arte. Lo chiarisce ancora Christov-Bakargiev nel catalogo della mostra, proseguendo la riflessione sui fatti di cronaca che vedono l'approdo in Italia di profughi albanesi subito dopo la caduta del comunismo: «Riflettevo allora per quanto riguarda il mio campo d'azione usuale, che è l'arte contemporanea, a come ci si potesse e dovesse rapportare al diverso, all'altro, senza facili omologazioni né colonizzazioni, a quale fosse il modo migliore di realizzare avvenimenti culturali in un momento storico ed in un contesto, l'Europa, dove ogni ordine precedente, ogni principio legittimante era tramontato da tempo, portando con sé, come dimostravano gli ultimi avvenimenti umani, una precarietà ed un'imprevedibilità a dir poco allarmanti»[187].

Uno degli aspetti che con più chiarezza prende forma dall'analisi di questa mostra, è la condivisione da parte della pratica artistica e di quella curatoriale di medesime intenzioni, temi critici, istanze procedurali: come dimostrano le parole della curatrice, l'esigenza di saldare il pensiero critico sul presente storico e sulle sue trasformazioni guida anche in profondità le metodologie curatoriali che sperimentano una inedita possibilità di "delegare" la scrittura espositiva a diverse individualità critiche. Sono venticinque infatti i curatori internazionali invitati a presentare il proprio progetto espositivo all'interno della manifestazione: «Pensai, insieme a Ludovico Pratesi, ad una mostra-sondaggio in cui il controllo di ciò che doveva accadere era delegato ad altri curatori ed artisti, i cui confini fossero del tutto aperti»[188]. In questa scelta si rispecchiano le questioni chiave del discorso teorico attuale, eredi delle categorie del pensiero decostruzionista che mette in crisi l'impostazione gerarchica e accentratrice, come chiarito da Christov-Bakargiev: «Pensai dunque a una esposizione in cui la molteplicità delle identità culturali realmente presenti nel mondo […] potessero essere presenti senza che tale operazione avvenisse attraverso una curatela tradizionale e

---

Hirst, Cherubini, Boetti, Di Pietrantonio, Gruppo Irwin, Gruppo Lazzaro Palazzi, Gillick, Mittleman, Misiano, Kabakov, Skersis, Viel, Gonzales-Foerster, Obrist, Troncy, Parreno, Verzotti, Bond, Jaar, Schroth, Green, Wall, Levini, Arienti, Falci, Modica, Bassiri, Bonito Oliva.

[187] Christov-Bakargiev, *Molteplici culture…,* op. cit., pag. 11.

[188] *Ibidem*. Anche da questo punto di vista si riscontra un'affinità procedurale con quanto in quegli stessi anni proposto dagli artisti. La stessa Carolyn Christov-Bakargiev è coinvolta nell'esperienza di Oreste, sostenuta da Zerynthia negli spazi di Paliano, che rappresenta un nuovo modello partecipativo di relazione tra gli attori del sistema. Si confronti a questo proposito il paragrafo dedicato a questa esperienza nel capitolo precedente.

gerarchica, controllata ai vertici come era stata proposta dal pur ricco esperimento "Les Magiciens de la Terre"»[189]. Il legame tra le trasformazioni geopolitiche e i temi che modellano la cornice formale dell'esposizione, viene ricondotto ad un riflessione sul potere legittimante dell'istituzione museale: «Se la natura dell'esposizione museale tradizionale (Louvre, Metropolitan, British Museum, eccetera) si era stabilizzata come legittimazione pubblica dello Stato-nazione, ora che traballano i grandi agglomerati di etnie (URSS, Yugoslavia, ecc.), come anche gli "stati-nazione", spinti dall'interno da una moltitudine di rivendicazioni etniche e "nazionali" […] quale deve essere il criterio curatoriale da seguire?»[190]. Nel porre in questione il senso stesso della propria azione, il progetto di *Molteplici culture* si fa portatore di quelle istanze di riscrittura critica della storia e della storia dell'arte recente che, associate all'interrogazione da parte del discorso critico sui propri stessi modelli d'intervento e procedurali, attraversa la scrittura espositiva di questi anni[191]. Le implicazioni problematiche di un simile modello operativo, tuttavia, vengono colte da Angela Vettese: «L'idea stessa della mostra mi ha immediatamente posto in uno stato di disagio inconsapevole: ero forse chiamata a indicare, in competizione con colleghi internazionali, quali sarebbero stati i prossimi artisti alla moda, e se fossero neri, donne, omosessuali o normali integrati? E chi di noi avrebbe sopraffatto gli altri?»[192].

L'impianto critico basato sulla scompaginazione di qualsiasi criterio unificante, in termini di scrittura espositiva, determina la complessità e la frammentarietà della cornice formale della rassegna: sale monografiche si alternano a piccole mostre collettive, in cui tanto il singolo lavoro che l'impianto d'insieme risultano di non immediata decifrazione. Una medesima complessità accompagna la lettura del catalogo: il differente registro espressivo adottato da ciascuno dei curatori, a cui viene lasciata una totale libertà d'intervento, rende il volume sapientemente orchestrato sul dialogo tra la scrittura critica e quella visiva e tutt'altro che didascalico.

Nel conto dei sessanta artisti invitati, la presenza italiana ha un ruolo significativo ma decisamene non preminente. Tra i protagonisti della stagione degli anni Sessanta e

---

[189] *Ibidem*.
[190] *Ibidem*.
[191] Una riflessione su questi temi è affrontata da Carla Subrizi negli Apparati.
[192] A. Vettese, in *Molteplici culture…*, op. cit., pag. 74.

Settanta sono presenti autori afferenti all'area concettuale e poverista, come Alighiero Boetti, di cui Laura Cherubini presenta le opere *Tutto* del 1991 e Fabio Mauri, il cui impegno sul rapporto tra storia e ideologia fa da volano alla rinnovata centralità dell'impegno etico dell'arte nel presente. A questi due artisti orbitanti nell'area romana, si aggiungono diverse figure appartenenti al palcoscenico della capitale, come Felice Levini, Bizhan Bassiri, Salvatore Falci, Pino Modica, i cui lavori, svincolati da un'ottica di gruppo, sono messi in relazione con autori provenienti da diversi contesti geografici. È quanto avviene anche per gli artisti afferenti all'esperienza di via Lazzaro Palazzi. La loro opera è messa in contatto da Giacinto Di Pietrantonio con il gruppo sloveno Irwin, in una collettiva che trova la sua ragion d'essere nell'accostamento di due realtà indipendenti provenienti da parti d'Europa che, benché vicine, sono rimaste finora distanti culturalmente. In questa occasione Rüdiger costruisce un accesso al terrazzo da cui è possibile ammirare il giardino del Museo, mentre Stefano Arienti interviene manipolando con cancellature e piegatura una serie di libri per l'infanzia, che vanno a costituire una sorta di biblioteca per ragazzi rivisitata.

Tra gli artisti internazionali, nell'ambito di una vastissima varietà di presenza, vanno segnalate alcune figure che avranno un ruolo di rilievo sulla futura scena dell'arte. Tra queste Damien Hirst e Alfredo Jaar, che presenta un progetto dedicato al muro di Berlino, mentre Liam Gillick, in dialogo con Paul Mittelmann, propone un'installazione sonora composta da una sequenza di brevi registrazioni realizzate da diversi artisti in forme e modi del tutto liberi da indicazioni o regole. Il curatore russo Victor Misiano interpreta l'assunto anti-gerarchico del progetto chiedendo a un artista di invitarne un altro e così via, creando così una lunga catena di "affidamenti" critici. Nel testo che il curatore francese Eric Troncy dedica in catalogo al lavoro di Philippe Parreno, sembra potersi individuare con chiarezza il senso dell'atmosfera e dell'intenzionalità sottesa a gran parte delle ricerche presenti in mostra: «Non più decostruzione o demistificazione, l'arte oggi è una delocalizzazione permanente di se stessa. Si sposta su tutti i terreni possibili, e ingoia le briciole di realtà che risputa come farebbe una civetta con il suo nutrimento bruto. L'opera d'arte bolo espulso dall'artista/civetta, contiene i frammenti

disordinati di realtà: pezzetti d'osso, sassolini, peli. È proprio perdendo la su specificità che l'arte si può iscrivere, *normalmente* [c.vo d. A.] nel mondo»[193].

L'esposizione si configura come laboratorio del pensiero, campo di verifica di istanze e questioni del dibattito critico nel momento stesso del loro porsi all'attenzione pubblica. Se per un verso i territori esistenziali e culturali esplorati dalla mostra la pongono in linea con i nuovi paradigmi concettuali che costellano il panorama dell'arte contemporanea, per l'altro l'adozione di soluzioni allestitive lontane da mere sintesi descrittive - che si configurano dunque in un modello espositivo erratico e privo di una cornice formale tradizionalmente strutturata - unite alla scelta metodologica dei curatori di far convivere e interloquire senza soluzione di continuità singole proposte critiche, sanciscono la pregnanza e l'attualità del progetto di *Molteplici culture* che può vantare un ruolo di rilievo rispetto alle proposte espositive coeve[194].

L'esperienza di *Molteplici culture* appare in qualche modo espressione di un momento di "rinascenza" della situazione artistica della capitale. La ricerca sui fenomeni di trasformazione geopolitica e l'interesse per contesti "altri" da quello occidentale avevano già trovato a Roma un terreno di confronto fertile, grazie all'attività di istituzioni come Sala 1, spazio espositivo che con lungimiranza si era interrogato sulla situazione artistica dei paesi dell'est e dell'Africa, in particolare[195].

2.2.3 L'attività delle Accademie straniere

«Cosa manca in Italia che faccia funzionare meglio e di più il mercato dell'arte? Mancano i musei, le strutture pubbliche. A Roma le uniche manifestazioni a carattere internazionale sono quelle che si fanno a Villa Medici»[196]: così Luisa Laureati, storica gallerista romana, descrive nel 1984 la situazione della città a metà degli anni Ottanta. La vivacità culturale che sembra caratterizzare gli istituti stranieri attivi nella capitale,

---

[193] E. Troncy / Phlippe Parreno, *Molteplici culture…,* op. cit., Pag. 168.

[194] La mostra trova continuità nel ciclo di incontri organizzati dai due curatori in cui l'interrogazione intorno ai temi già sottesi a Molteplici culture viene affrontata da figure attive a diverso titolo nella cultura contemporanea: da Marina Abramovic a Jimmie Durham, da Fabio Mauri a Catherine David. *Arte identità confini*, ciclo di incontri a cura di C. Christov-Bakargiev, L. Pratesi, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 26 febbraio – 19 marzo 1995.

[195] Si rimanda al paragrafo dedicato.

[196] Luisa Laureati intervistata da Mariella Melchiorri, "Flash Art", n. 118, febbraio-marzo 1984, pag. 29.

costituisce la controparte della endemica aporia delle istituzioni pubbliche nei confronti della promozione del contemporaneo.

Forti di una tradizione che risale alla fine del Seicento, quado per la prima volta la Francia decide di offrire ai suoi artisti più valenti un periodo di studio a Roma, e strettamente intrecciata con la tradizione del Gran Tour che porta nella città eterna lungo l'arco di diversi secoli filosofi, scrittori e musicisti provenienti da tutta Europa, gli Istituti stranieri sono un elemento specificamente connotante la città. Con la loro dislocazione in punti nevralgici dell'*urbe*, Accademie e Istituti stranieri sembrano configurare dei veri e propri "distretti culturali" per la ricerca internazionale. Le sedi, ospitate in palazzi storici o in edifici progettati tra la fine dell'Ottocento e gli anni Settanta, sono concentrate infatti principalmente in due aree: quella di viale delle Belle Arti, sulle colline prospicenti la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e a ridosso di Villa Borghese, e quella del Gianicolo. Del primo gruppo fanno parte, tra le altre, The British School of Rome, ospitata in un edificio disegnato dall'architetto britannico Sir Edwin Lutyens in occasione dell'Esposizione internazionale del 1911; l'Accademia di Danimarca, la cui sede si trova dagli anni Sessanta nell'edificio progettato dall'architetto Kaj Fisker; L'Academia Belgica, inaugurata nel 1939, opera degli architetti Gino Cipriani e Jean Hendrickx; e ancora quella di Romania, inaugurata nel 1933, e quella d'Egitto, situata a Villa Borghese dal 1966, che costituisce l'unica Accademia araba-africana in Europa. In punto diverso di Villa Borghese, in una posizione privilegiata direttamente sopra a Piazza di Spagna su Trinità dei Monti, si trova l'Accademia di Francia di Villa Medici, ospitata dal 1803 nella dimora disegnata dall'architetto Ammannati per il Cardinale Ferdinando de Medici: la prima ad essere fondata, nel 1666 su iniziativa del Ministro delle Finanze Jean-Baptiste Colbert, è tra le più attive nel panorama romano. Poco distante, l'Istituto Svizzero. Dall'altra parte del Tevere, sul Gianicolo, sono collocate le sedi dell'American Academy, fondata alla fine dell'Ottocento e ospitata nella Villa Aurelia, costruita intorno al 1650 per il Cardinale Girolamo Farnese, nonché l'Accademia di Spagna, situata nell'area adiacente alla chiesa di San Pietro in Montorio e fondata nel 1873. Dislocate rispetto a questi due epicentri, l'Accademia di Ungheria, che ha sede dal 1927 nel Palazzo Falconieri, e quella tedesca di Villa Massimo, fondata nel 1910 nei pressi di via Nomentana.

Benché l'articolazione e il regolamento siano variabili per ogni Istituto - soprattutto per quanto riguarda età e nazionalità degli artisti coinvolti, nonché per l'ambito disciplinare di riferimento - l'impianto organizzativo di fondo del Prix de Rome è pressoché costante: ogni anno attraverso un bando di concorso ciascuna nazione seleziona un numero variabile di artisti che vengono ospitati in residenza a Roma, con la finalità di completare la propria formazione a contatto con la città eterna. Nonostante la perdita da parte della capitale di quella centralità che aveva motivato il richiamo di artisti di tutto il mondo tra Settecento e Ottocento, le Accademie straniere sono una realtà longeva e apparentemente meno incline a subire le fasi di declino culturale che connotano i due decenni in esame. Nel contesto che si sta esplorando, la pluralità di iniziative promosse dalle Accademie - dalle mostre degli artisti in residenza, a conferenze, dibattiti, incontri che permettono di approfondire la conoscenza del paese promotore, ma anche feste e concerti - rappresentano un punto di riferimento costante per tutto il sistema romano dell'arte.

La principale tra le manifestazioni promosse da queste istituzioni consiste nella presentazione dei lavori realizzati nel corso dell'anno dagli artisti in residenza. Sono iniziative che nutrono la necessità di aggiornamento della città sulla scena internazionale, in particolare su quella emergente, proprio per la specificità nell'ospitare opere inedite, create per l'occasione. La capacità di dialogo inter-istituzionale che qualifica le Accademie straniere, caratterizzate da un modello organizzativo più snello rispetto ai grandi musei pubblici romani, le rende fulcro di una fitta rete di relazioni intessute tanto tra di loro (numerose le rassegne collettive di artisti in residenza), tanto con enti pubblici italiani, gallerie e spazi privati.

Pur mantenendo una autonomia progettuale e dunque garantendo il proseguimento delle attività di promozione dei propri artisti, il rapporto di queste istituzioni con Roma, nel corso degli anni Ottanta, sembra risentire dello stato di salute culturale generale della città. Nella Roma «più drammatica e meno operistica, più disincantata e meno sarcastica, più popolare e meno popolaresca, più generosa e meno prodiga»[197] che si affaccia alla soglia della metà degli anni Ottanta, una città che «può diventare il più grosso borgo d'Italia, un agglomerato di burocrati, bottegai e tifosi della Roma

[197] S. Romano, *Per Roma*, in *Artisti di quattro Accademie stranieri in Roma*, catalogo della mostra presso Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 28 luglio – 3 ottobre 1982, Ed. De Luca, Roma 1982.

precariamente accampati sulle rive del Tevere fra gli archi e le colonne di una passato remoto e trasandato »[198], sembra porsi uno scollamento tra le iniziative degli istituti stranieri e l'urbe. Lo suggerisce il Direttore generale delle Relazioni Culturali del Ministero degli Esteri, invitato a intervenire in apertura della mostra nella quale i borsisti delle Accademie di Francia, Germania, Gran Bretagna e Stati Uniti espongono i propri lavori all'interno della Galleria Nazionale d'Arte Moderna: «La città ha il più ricco patrimonio di Istituzioni straniere - culturali, scientifiche ed accademiche - che mai sia toccato in sorte a una sola città. Ma in questi ultimi anni - mi sembra - Roma e i suoi ospiti stranieri si sono spesso dati le spalle, ciascuno camminando per la propria strada, Roma alle prese con i problemi del suo sviluppo e gli ospiti stranieri alle prese con i loro studi e con un ritratto della città che ha cessato di somigliare al modello»[199]. Questo "scollamento" appare confermato anche dall'indagine storiografica: benché proseguita sulla linea di specifici accordi e relazioni anche negli anni Ottanta - si pensi alla presenza a Roma di Gilbert& George nel 1984, supportata dalla British School - la relazione degli istituti stranieri con il tessuto della città sembra farsi più solido muovendo verso gli anni Novanta.

Lo testimoniano rassegne come *Trait d'union: pittori italiani a Villa Medici*[200] che mette in relazione la scena pittorica romana con quella francese, presentando opere di Gianni Dessì, Giuseppe Gallo, Philippe Hurteau, Philippe Mazuy, Piero Pizzi Cannella; e ancora la V edizione di *Tridente Arte*[201], che coinvolge diverse Accademie straniere che presentano i propri artisti in residenza[202]. L'interazione delle Accademie con gli spazi privati, in un mutuo scambio che va a vantaggio sul piano del mercato e della promozione culturale di entrambi, si salda in questo periodo. Si pensi, in particolare alla lunga collaborazione di Mario Pieroni e Dora Stiefelmeier, con l'Accademia di Francia di Villa Medici. I due galleristi, curatori per alcuni anni dell'attività culturale dell'Accademia di Trinità dei Monti, presentano qui, tra gli altri, l'evento pluriennale

---

[198] *Ibidem*.
[199] *Ibidem*.
[200] *Trait d'union: pittori italiani a Villa Medici*, mostra presso Accademia di Francia di Villa Medici, Roma, dicembre 1988-gennaio 1989. Artisti: Dessì, Gallo, Hurteau, Mazuy, Pizzi Cannella.
[201] *Arte e altro: giovani artisti 5*, rassegna presso Palazzo delle Esposizioni, Accademia Belgica, Accademia Britannica, Accademia Ungherese, Accademia di Spagna, Sala 1, Roma, 24 marzo – 25 aprile 1993.
[202] Si cfr. paragrafo sul Tridente.

Ateliers del Bosco[203]. In un piccolo padiglione collocato all'interno dei giardini di Villa Medici, viene ospitato dal 1997 al 2002 un ciclo di mostre monografiche con installazioni di tredici artisti internazionali (in gran parte autori già vicini alla galleria): da Carla Accardi a Michelangelo Pistoletto, da Joseph Kosuth a Ettore Spalletti, da Sol LeWitt a Giulio Paolini. Seguirà nel 1998 l'iniziativa *La Ville - 00, Le jardin - 00, La mémoire - 99*[204], mostra a cura di Laurence Bossé, Carolyn Christov-Bakargiev, Hans Ulrich Obrist che, nel proporre un percorso non tematico ma variabile tra la memoria collettiva e individuale[205], si pone in perfetta continuità con l'avvento di nuove dinamiche curatoriali.

Altro esempio di mutualità è quello che lega, sempre nei primi anni Novanta, la British School at Rome con la galleria Valentina Moncada. Grazie alla collaborazione proficua tra le due istituzioni e sotto la curatela di diversi giovani critici come Cristiana Perrella, arrivano a Roma alcuni dei protagonisti del mondo dell'arte internazionale, in mostre come *Shot, una visione americana*[206], che riunisce lavori di sei artisti americani: Larry Clark, Gregory Crewdson, William Eggleston, Nan Goldin, Jack Pierson e Robert Yarber. Negli stessi anni la British School at Rome, in una fase di forte spinta propulsiva per la sua attività, ospita diverse mostre di aggiornamento sulla scena inglese in un momento di grande rilancio sul piano internazionale, con eventi come *Contrappunti. Artisti ed architetti britannici*[207].

Il contributo offerto dall'attività degli istituti di cultura straniera a Roma, è stato in tempi recentissimi oggetto di un convegno dal titolo *Residenze artistiche internazionali*

---

[203] *Atelier del bosco*, rassegna a cura di Zerynthia, Accademia di Francia, Roma, dicembre 1997 - giugno 2002. Partecipano gli artisti: Carla Accardi (18 dicembre 1997), Jannis Kounellis (15gennaio 1998), Günther Förg (19 aprile 1998), Michelangelo Pistoletto (14maggio 1998), Karel Appel (26 novembre 1998), Joseph Kosuth (10 marzo 1999), Vettor Pisani (14 maggio 1999), Ettore Spalletti (16 dicembre 1999), Thierry De Cordier (17 marzo 2000), Franz West (2 giugno 2000), Giovanni Anselmo (27 marzo 2001), Sol LeWitt (21 giugno 2001), Giulio Paolini (4 giugno 2002).

[204] *La ville, le jardin, la mémoire*, catalogo mostra a cura di L. Bossé, C. Christov-Bakargiev e H. U. Obrist, Accademia di Francia di Villa Medici, Roma, 29 maggio-30 agosto 1998. Partecipano tra gli altri: Bartolini, Boltanski, Cardiff, Cattelan, Cucchi, Gillick, Graham, Kentridge, Koolhaas, Mauri, Mezzaqui, Neshatm Orozco, Prini, Vitone.

[205] Si cfr. C. Christov-Bakargiev, in *La ville, le jardin, la mémoire*, catalogo mostra a cura di L. Bossé, C. Christov-Bakargiev e H. U. Obrist, Accademia di Francia di Villa Medici, Roma 29 maggio-30 agosto 1998 Charta, Milano 1998.

[206] *Shot, una visione americana*, Galleria Valentina Moncada in collaborazione con British School at Rome, aprile-maggio 1996.

[207] *Contrappunti: artisti ed architetti britannici*, mostra a cura di C. Christov-Bakargiev, The British School at Rome, 10-23 giugno 1991.

a Roma - Confronto sulla storia e sull'attualità del Prix de Rome[208], che si è svolto alla Biblioteca del Reale Istituto Neerlandese nel dicembre 2014. Le questioni aperte che sono emerse in occasione dell'incontro sembrano porsi in continuità con quella già presenti nel corso degli anni Ottanta: la centralità di Fondazioni private e gli istituti stranieri nella promozione del contemporaneo; il rischio di scollamento tra l'attività di questi ultimi le istituzioni pubbliche della città; il difficile e variabile rapporto con il grande pubblico.

[208] *Residenze artistiche internazionali a Roma - Confronto sulla storia e sull'attualità del Prix de Rome*, convegno a cura di K. Clevis, si è svolto presso la Biblioteca del Reale Istituto Neerlandese, Roma, 16 dicembre 2014.

2.3. Le grandi gallerie private: linee di continuità tra presente e passato nella prospettiva di un confronto territoriale e internazionale

Nel passaggio tra anni Ottanta e Novanta, le attività espositive promosse dalle gallerie private hanno un ruolo propulsivo nei confronti di nuove pratiche e nuovi modelli. Determinante è in particolare il ruolo che può definirsi pienamente "istituzionale" ricoperto da alcuni importanti spazi privati che, nell'assumersi l'onere di garantire le funzioni di ricerca e scandaglio del presente, di sostegno di esperienze in fieri, di individuazione di interlocutori internazionali e di offerta al pubblico romano di progetti che indagano temi e questioni critiche del mondo contemporaneo con un alto profilo qualitativo e scientifico, o nella valorizzazione della ricerca artistica locale, sembrano sostituirsi agli enti pubblici. Tra di esse la galleria Pieroni, poi trasformatasi in Zerynthia, Sala 1 e La Nuova Pesa che, in forme diverse, sanno intercettare e nutrire con le larghe maglie delle proprie proposte espositive alcuni dei paradigmi concettuali *in divenire* del decennio.

2.3.1 Dalla galleria Pieroni al nuovo modello territoriale di Zerynthia

2.3.1.1 *Gli anni Ottanta: centralità internazionale della galleria Pieroni*

Vera istituzione della Roma degli anni Ottanta, così come di quella dei Novanta e dei Duemila, fino ad oggi, è la galleria diretta da Mario Pieroni e Dora Stiefelmeier: una realtà che più volte nel corso della sua storia ha cambiato volto statutario, sede, nome, mantenendo tuttavia la capacità di porsi al centro della produzione più aggiornata dell'arte e dialogare con enti e istituzioni pubbliche.

La sede romana della galleria Pieroni[209] nasce da una costola di quella attiva dal 1975 al 1978 al Bagno Borbonico di Pescara[210], promossa e curata dall'imprenditore Mario

[209] Sedi: galleria Pieroni: Via Panisperna 203, Roma (1979 – 1991); Associazione non-profit per l'Arte Contemporanea Zerynthia Piazza Vittorio Emanuele 144, Roma, Via Conte Verde 15, Paliano (RM) 1991-oggi; RAM radioartemobile (2000-oggi) Via Conte Verde 15, Roma. Fonti: Tra gli operatori culturali del periodo in esame, la galleria Pieroni è tra quelle che hanno avuto un maggior riconoscimento critico, grazie alla lungimiranza della sua azione e alla proficua collaborazione avviata a più livelli con le istituzioni pubbliche. Una testimonianza di questa centralità è fornita dall'attenzione ad essa dedicata in

Pieroni in collaborazione con la cugina Federica Coen. L'attività di questa galleria è preceduta da una struttura di carattere più informale: un centro di produzione artistica chiamato *Il mondo delle idee,* attivo dal 1970 e focalizzato sulla produzione di mobili d'artista. La necessità di ampliare la rete di contatti - in un momento di trasformazione generale del sistema dell'arte che, tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, muove in un'ottica di rinnovata centralizzazione - induce Mario Pieroni e sua moglie Dora Stiefelmeier a spostare la galleria a Roma. Il trasferimento si compie con l'apertura dello spazio di via Panisperna, nel quartiere Monti, che viene inaugurato nel 1979 con una collettiva di Gino De Dominicis, Jannis Kounellis, Ettore Spalletti[211].

La scelta degli artisti si pone in piena continuità con la precedente fase abruzzese e testimonia, fin da subito, una propensione per le ricerche di ambito poverista e concettuale. Questo orientamento connoterà le scelte espositive dei Pieroni per l'intero decennio, informando profondamente l'identità della galleria: essa si definirà, infatti, come un'alternativa forte - anche sul piano del mercato - al ritorno alla figurazione e alla centralità della Transavanguardia nell'ambito del sistema romano. Grazie all'alto profilo qualitativo delle sue proposte culturali, che attingono a un'area diversa da quella preponderante a Roma, lo spazio di via Panisperna (che nello stessa palazzina ospita anche la galleria di Maria Colao, Primo Piano) diventa in breve tempo un importante punto di riferimento per il mondo dell'arte.

---

anni recenti dai due principali musei romani di arte contemporanea. La mostra realizzata dal Museo MACRO *Foto di gruppo. Galleria Pieroni, Zerynthia, RAM: 1970-2013*, a cura di Stefano Chiodi, è una ricostruzione documentaria della storia della galleria, presentata attraverso materiali d'archivio e una selezione di opere (*Foto di gruppo. Galleria Pieroni, Zerynthia, RAM: 1970-2013*, mostra a cura di S. Chiodi, Macro – Museo d'arte contemporanea di Roma, febbraio–maggio 2013. Lo stesso Museo ha inserito approfondimenti sulla Galleria nella mostra ricognitiva su Roma contemporanea). Un riconoscimento differente ma altrettanto significativo, è offerto dal Museo MAXXI e dal suo direttore artistico Hou Hanru, che ha inserito la programmazione di RAM all'interno della mostra *Open Museum Open City* dedicata alle espressioni sonore (*Open Museum Open City*, mostra a cura di Hou Hanru, MAXXI – Museo nazionale delle Arti del XXI secolo, ottobre-novembre 2014. Nell'ambito della mostra, che ha radicalmente svuotato il museo di tutte le sue opere, RAM si è avvalsa della collaborazione di H. H. Lim). Il processo di storicizzazione della galleria Pieroni è favorito dalla digitalizzazione dell'archivio, disponibile online sul sito www.radioartemobile.it , che documenta l'attività espositiva della galleria dal 1975 al 1992. Esso comprende comunicati stampa, immagini delle opere in mostra, oltre ad alcuni articoli e recensioni. Ad esso si aggiungono l'archivio di RAM, che mette a disposizione sullo stesso sito la quasi totalità del materiale sonoro mandato in onda dalla web radio, e quello di SAM - Sound Art Museum, ospitato nella sede di via Conte Verde.

[210] La galleria aveva sede in via delle Caserme 22, Pescara. Nell'esperienza pescarese ha un ruolo importante Federica Coen, cugina di Mario Pieroni. A Pescara è ancora presente la galleria Vistamare gestita, dopo la morte della Coen nel 2014, dalla figlia Benedetta Spalletti.

[211] *Gino De Dominicis, Jannis Kounellis, Ettore Spalletti*, galleria Pieroni, Roma, gennaio-marzo 1979.

L'attività espositiva della galleria tra il 1979 e il 1991 si articola seguendo due macro-aree d'interesse: per un verso viene promosso il lavoro di artisti locali e nazionali, sostenuti e coinvolti in progetti specifici; per l'altro la galleria opera a livello internazionale, intercettando le figure di rilievo del panorama corrente.

Per quanto riguarda il primo ambito si può individuare una predilezione per autori emersi tra la fine degli anni Sessanta e i Settanta che, nel consolidamento della loro poetica, operano al di fuori di gruppi, movimenti o correnti formalizzate: benché la loro attività sia riconducibile a quell'operatività di matrice concettuale di cui si è detto, si tratta principalmente di artisti che costruiscono percorsi di ricerca autonomi.

Si pensi ad esempio a figure come Luciano Fabro[212] , Vettor Pisani[213] o Felice Levini[214], vicini a diverse tendenze ma fondamentalmente indipendente, o Marco Bagnoli[215], altra voce fuori dal coro nel contesto dei "ritorni" degli anni Ottanta. Oltre a loro ci sono Gino De Dominicis[216], Carla Accardi[217], Remo Salvadori[218]. La predilezione per gli autori di ascendenza poverista è sancita dalle mostre di Jannis Kounellis[219], Alighiero

---

[212] *Luciano Fabro. Il giudizio di Paride*, galleria Pieroni, Roma, giugno-settembre 1979. Nello stesso anno l'artista fonda a Milano la Casa degli Artisti e gli verrà dedicata una monografica al Padiglione d'Arte contemporanea. Le altre mostre realizzate dalla galleria Pieroni sono: *Luciano Fabro. 1962*, galleria Pieroni, Roma, marzo 1981; *Tre nudi che scendono le scale*, galleria Pieroni, Roma, aprile-maggio 1988.

[213] *Vettor Pisani. Io lavoro con la squadra ed il compasso*, galleria Pieroni, Roma, ottobre 1980; *Il teatro della Vergine*, galleria Pieroni, Roma,giugno-luglio 1985; *Il teatro di cristallo*, ottobre-novembre 1987; *Theatre mystique*, galleria Pieroni, Roma, marzo-aprile 1990.

[214] *Felice Levini. SOS*, galleria Pieroni, Roma,dicembre 1986-gennaio1987. Questa prima mostra viene realizzata nel momento di lancio dell'artista (solo di pochi mesi prima è la personale alla galleria Planita) fase in cui il suo lavoro è ricondotto nell'alveo dei Nuovi Nuovi (cfr. Renato Barilli, *Geometri Nuovi Nuovi*, in "Il Messaggero", 6 gennaio 1987).

[215] La mostra di Marco Bagnoli è anticipata da un evento performativo dell'aprile 1983, in cui viene annunciata l'esposizione che inaugurerà nei mesi successivi, *La macchina stanca. Tre tentativi di fermare il tempo di Marco Bagnoli*, galleria Pieroni, Roma,ottobre 1983; seguiranno *Marco Bagnoli. Tutto il tempo penso a quella fonte*, galleria Pieroni, Roma,gennaio-febbraio 1988; *Sette dormienti*, galleria Pieroni, Roma,aprile-maggio 1990.

[216] *11 statue di G. De Dominicis*, galleria Pieroni, Roma, aprile-maggio 1979.

[217] *Carla Accardi. Opere recenti*, galleria Pieroni, Roma, febbraio-marzo 1989. La mostra viene realizzata in un momento di grande interesse per il lavoro dell'artista siciliana. Come ricordato da un articolo di Carolyn Christov-Bakargiev, Carla Accardi è l'unica artista donna a rappresentare l'Italia alla Royal Accademy di Londra (nella mostra *Italian Art in the XXth Century*, Royal Academy, Londra, 1989), cfr. Carolyn Christov-Bakargiev, *Da Londra a Modena, una donna artista*, in "Sole 24 ore", 26 febbraio 1989.). La mostra si svolge inoltre in contemporanea alla retrospettiva presso la Galleria Civica di Modena, a cura di Flaminio Gualdoni (*Carla Accardi*, Galleria Civica, Modena, 1989). In seguito verrà realizzata alla Galleria Pieroni un'altra personale, *Carla Accardi*, galleria Pieroni, Roma, marzo-aprile 1992.

[218] *Remo Salvadori*, galleria Pieroni, Roma,febbraio 1981; *Remo Salvadori. L'attenzione divisa*, galleria Pieroni, Roma, aprile-maggio 1985; *Remo Salvadori*, galleria Pieroni, Roma,giugno 1986.

[219] *Jannis Kounellis*, galleria Pieroni, Roma,gennaio 1980.

Boetti[220], Mario Merz[221], e ancor più chiaramente dalla decennale collaborazione con Giulio Paolini[222] e Michelangelo Pistoletto[223]. La politica di sostegno messa in atto dai Pieroni è alla base della costruzione dei lunghi e duraturi rapporti intrattenuti con gli artisti. Ne è un esempio il sodalizio ultra decennale con l'autore, conterraneo di Mario Pieroni, Ettore Spalletti[224], anch'egli figura originale e indipendente nel panorama della ricerca concettuale italiana.

In un contesto come quello degli anni Ottanta in cui le declinazioni degli "-ismi" si moltiplicano, sulla scia dell'urgenza di creare nuove etichette e correnti, il proposito di svincolarsi da dinamiche di questo tipo lavorando su progetti individuali e con figure non direttamente riconducibili a tendenze e gruppi, appare come una scelta di campo. Questo tipo di politica culturale si manifesta anche nelle mostre collettive, che non hanno un carattere ricognitivo, né intendono presentare movimenti già costituiti. Si tratta in genere di progetti in cui il lavoro degli artisti è piuttosto "accostato" per affinità progettuale, come nella mostra *Boetti, LeWitt, Paolini* [225] del 1984: come si legge nella recensione di Lorenzo Mango su "Paese Sera" «non un incontro per dimostrare un'ipotesi data, ma per rilevare le strutture del processo che produce l'opera»[226].
In altri casi si tratta di esposizioni che nascono da un progetto elaborato in modo condiviso dagli artisti a partire da una comune ispirazione. È ciò che avviene nella mostra *Lo Zingaro blu*[227], nata da un'idea dello scrittore e poeta Francesco Serrao, le cui parole accompagnano, senza soluzione di continuità, ai lavori di diversi artisti, o ancora

[220] *Alighiero e Boetti*, galleria Pieroni, Roma, febbraio 1983.
[221] *Mario Merz*, galleria Pieroni, Roma, maggio 1983.
[222] *Giulio Paolini. Giochi d'acqua*, galleria Pieroni, Roma, febbraio-marzo 1985; febbraio-marzo 1987.
[223] *Michelangelo Pistoletto*, galleria Pieroni, Roma, febbraio-marzo1982; marzo-aprile 1986; *Anno bianco*, galleria Pieroni, Roma, ottobre-novembre 1989.
[224] Le mostre dedicate all'artista abruzzese sono numerose, con cadenza addirittura annuale nella prima metà degli anni Ottanta: *Ettore Spalletti*, galleria Pieroni, Roma, ottobre 1979; giugno 1981; marzo-aprile 1984; novembre-dicembre 1985; ottobre-novembre 1988; dicembre 1991-gennaio 1992.
[225] *Boetti, Lewitt, Paolini*, galleria Pieroni, Roma, dicembre 1983-gennaio 1984. Giulio Paolini presenta *Les fausses confidences*, Alighiero e Boetti *Novembre*, Sol Lewitt *Piramide*. Quest'ultimo è presente contemporaneamente anche in una mostra alla galleria Ugo Ferranti.
[226] L. Mango, *Caro Watteau, così t'infrango le tue preziose figurine*, in "Paese Sera", 7 gennaio 1984.
[227] Oltre ai testi di Francesco Serrao, la mostra presenta opere di Giulio Paolini, Emilio Prini, Carla Accardi, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Franco Angeli, Mario Schifano, Alighiero Boetti, Sandro Chia, Vettor Pisani; *Lo Zingaro blu*, galleria Pieroni, Roma, giugno-luglio 1990.

nell'esposizione di Mario Merz e Sol LeWitt [228] in cui le sculture del primo disseminate nello spazio, dialogano con il *Wall drawing* dell'artista americano.

Quest'ultima esposizione fa emerge anche un altro aspetto caratterizzante le modalità espositive promosse dalla galleria: la rilevanza assegnata all'interazione spaziale delle opere con l'ambiente. Il coinvolgimento totale delle quattro sale che compongono lo spazio di via Panisperna, agito dagli artisti in piena libertà, è favorito e finanche auspicato. Ne sono esempio installazioni come quella di Luciano Fabro[229] in occasione della sua mostra del 1988: l'artista posiziona le sue sculture dal titolo *Nudo che scende le scale* su tre scalini costruiti sotto altrettante finestre della galleria, creando così una sinergia e un dialogo tra lo spazio esterno e quello interno.

Sul piano internazionale le scelte ricadono sui nomi di maggior richiamo del panorama concettuale, preferiti a quelli della tendenze neo-espressioniste.

Tra i sodalizi più longevi va segnalato quello che la galleria intrattiene con l'artista tedesco Gerhard Richter[230] il quale, a partire dalla prima personale del 1980, sarà presente in diverse occasioni negli spazi dei Pieroni, sia da solo che con progetti condivisi con l'allora compagna Isa Genzken[231].

Rimanendo in ambito tedesco, alla galleria Pieroni si deve la presenza a Roma, dopo dodici anni, della pittrice e scultrice tedesca Meret Oppenheim[232], che presenta a via Panisperna un'installazione e una selezione di disegni recenti.

Sebbene la galleria non sia solita, almeno in questa fase, coinvolgere curatori esterni per la produzione delle mostre, il rapporto con alcuni critici assume un ruolo decisivo tanto per i contatti internazionali, tanto per la scelta degli autori. Ne è esempio la solida amicizia con Jan Hoet, direttore tra gli anni Settanta e Ottanta dello Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (SMAK) di Gent e figura chiave del rinnovamento della pratiche

---

[228] *Mario Merz e Sol Lewitt*, galleria Pieroni, Roma, dicembre 1985. In occasione della mostra è stato realizzato anche un video di documentazione con interventi di Jan Hoet e Alberto Moravia, *Sol LeWitt - Mario Merz, Galleria Pieroni - Roma, 1986* (pubblicato in https://www.youtube.com/watch?v=Qh8qF-4AsXQ).

[229] *Luciano Fabro. Tre nudi che scendono le scale*, galleria Pieroni, Roma, aprile-maggio 1988.

[230] La galleria Gerhard Richter e Isa Genzken con diverse mostre, presentandoli sia in esposizioni personali (*Gerhard Richter*, galleria Pieroni, Roma, marzo-aprile 1980; *Isa Genzken*. *Ognuno ha bisogno di una finestra*, galleria Pieroni, Roma, dicembre 1990-gennaio 1991) che di coppia (*Isa Genzken e Gerhard Richter*, galleria Pieroni, Roma, aprile 1983, *Isa Genzken e Gerhard Richter*. *Sculture e pitture*, galleria Pieroni, Roma, dicembre 1987-gennaio 1988).

[231] Vedi nota precedente.

[232] *Meret Oppenheim*. *Disegni*, galleria Pieroni, Roma,dicembre 1981.

espositive con il progetto *Chambres d'amis* (1984) e con la Documenta IX a Kassel del 1992[233]. Grazie a lui i Pieroni hanno modo di approfondire la conoscenza della ricerca artistica belga. L'interesse che ne deriva, sancito dalla partecipazione alla rassegna *Belgica*[234] nel 1987 e dalla mostra personale di Jan Vercruysse[235], proseguirà nel decennio successivo con il lungo sodalizio con Jan Fabre.

Avviata fin dal 1984 con la proiezione del film-manifesto *Il mondo di Gilbert & George*[236], la collaborazione con i due autori inglesi riporta la coppia a Roma dopo l'esperienza nell'Attico di Fabio Sargentini negli anni Settanta[237]. In occasione della loro personale *Live's. Opere nuove di Gilbert & George*[238] a via Panisperna, vengono presentati lavori della serie *Photo-piece*, pannelli concepiti come grandi mosaici dai colori sgargianti che riproducono fotografie ingrandite degli autori. La presenza dei due artisti inglesi in città e la partecipazione alla conferenza stampa verrà ripresa da molti giornali, non solo specialistici[239].

Agli artisti di caratura internazionale già menzionati si possono aggiungere, in un elenco che non ha pretesa di esaustività, anche Franz West[240] , Günther Förg[241], Dan Graham[242] Bizhan Bassiri[243].

Come dimostrano i nomi elencati, Mario Pieroni e Dora Stiefelmeier hanno il merito di portare a Roma, nel corso degli anni Ottanta, le figure più rilevanti della ricerca artistica contemporanea, ricoprendo da questo punto di vista una funzione che le istituzioni pubbliche cittadine, carenti o inesistenti per quanto riguarda il contemporaneo, non sono in grado di esercitare. Se l'attività dei musei pubblici è lacunosa per quanto riguarda la

---

[233] Si cfr. il paragrafo introduttivo di questo capitolo.

[234] Si tratta di un evento promosso dall'Accademia Belgica che coinvolge diverse istituzioni internazionali, pubbliche e private, tra cui la galleria Pieroni. Punto focale dell'iniziativa è la mostra sull'arte belga realizzata all'Accademia di Francia, a cura Achille Bonito Oliva.

[235] *Jan Vercruysse*, galleria Pieroni, Roma, aprile-maggio 1987. L'artista sarà di nuovo presente nella galleria Pieroni con una personale nell'aprile-maggio del 1990.

[236] L'evento è organizzato con il British Council e la British School nel dicembre 1984.

[237] *Gilbert & George. Living Sculptures*, galleria L'Attico, Roma, 1972.

[238] *Live's. Opere nuove di Gilbert&George*, galleria Pieroni, Roma, dicembre-gennaio 1984.

[239] Si cfr. a titolo esemplificativo L. Mango, *Si nega e si esclude questa strana coppia*, "Paese Sera", 29 dicembre 1984; L. Lambertini, *Torna la premiata ditta "G&G",* in "Il Giornale", 27 gennaio 1985; V. Apuleio, *Il fragore della solitudine*, in "Il Messaggero", 8 gennaio 1985; G. B. Salerno, *Un Gilbert e George. L'opera d'arte ha 4 mani e usa i kleenex*, in "Il Manifesto", dicembre 1984.

[240] *Franz West. Fontana romana*, galleria Pieroni, Roma, dicembre 1988-gennaio 1989; *Latteria*, galleria Pieroni, Roma, novembre 1990.

[241] *Günther Förg*, galleria Pieroni, Roma, febbraio-marzo 1988.

[242] *Dan Graham*, galleria Pieroni, Roma, giugno 1991.

[243] *Bizhan Bassiri. Dall'inferno*, galleria Pieroni, Roma, giugno-luglio 1998; settembre-ottobre 1990.

ricerca attuale, diverso e significativo per l'aggiornamento sulla giovane scena internazionale è invece il contributo delle Accademie straniere, con cui i Pieroni collaborano proficuamente. Esempi del legame instaurato, e che andrà rafforzandosi nel decennio successivo, è la collettiva *Non in codice*[244], realizzata insieme all'American Academy nel 1987.

Nella medesima direzione si pone il consolidamento della rete di relazioni internazionali tessuto dai Pieroni, di cui la mostra *6x6*[245] del 1989 è un esempio. Presentando contemporaneamente in sei diverse sedi il lavoro degli stessi artisti, la rassegna anticipa quel processo di apertura e di dialogo sovranazionale che caratterizzerà il passaggio dagli anni Ottanta ai Novanta.

2.3.1.2 *Gli anni Novanta: nuove configurazioni e nuovi modelli per Zerynthia*

Nel 1992 con la mostra di Bertrand Lavier[246] l'attività della galleria Pieroni a via Panisperna si chiude: non si tratta di una scomparsa ma una metamorfosi, come si addice a farfalle come la *Zerynthia polyxena*. È poprio Zerynthia, infatti, il nome scelto - non a caso - da Mario Pieroni e Dora Stiefelmeier per identificare il nuovo corso della loro attività che si trasforma anche sotto il profilo statutario in Associazione culturale[247]. Facile a questo punto proseguire con la metafora: con il suo volo Zerynthia si posa su paesaggi finora poco esplorati dall'arte contemporanea. E questo, fuor di metafora, corrisponde concretamente all'apertura di una sede nella campagna romana, a Paliano, a cui si aggiunge lo spostamento da via Panisperna a piazza Vittorio Emanuele, nel quartiere Esquilino. Le condizioni di possibilità sia culturali che contingenti di una simile scelta vanno lette alla luce di un contesto storico-culturale più ampio.

---

[244] *Non in codice*, galleria Pieroni e American Academy, Roma, ottobre-novembre 1987. La mostra, con lavori suddivisi nelle due sedi, presenta opere di Judith Barry, Dara Birnbaum, Barbara Ess, Dan Graham, Rodney Graham e John Knight.

[245] *6x6*, galleria Pieroni, Roma, giugno-luglio 1989. La mostra presenta lavori di: Förg, Iglesias, Spalletti, Vercruysse, West, Wool, ed è ospitata contemporaneamente nelle gallerie: Joost Declerque, Gent; Luhring Augustine, New York; Marga Paz, Madrid; Max Hetzler, Colonia; Peter Pakesh, Vienna. *6x6*, galleria Pieroni, Roma, giugno-luglio 1989.

[246] *Bertrand Lavier*, galleria Pieroni, Roma, maggio - giugno 1991.

[247] Presidente di Zerynthia è Dora Stiefelmeier, Mario Pieroni ricopre la carica di Direttore Artistico.

L'individuazione di una sede extra-urbana corrisponde a un comune sentire che, sebbene avviato da alcune esperienze come quella di Luciano Pistoi al Castello di Volpaia[248] fin dal decennio precedente, rimanda a una più generale inclinazione verso l'apertura al territorio e al paesaggio: si tratta di una delle propaggini di quel processo di decentramento che negli anni Novanta si afferma con decisione, favorendo l'espansione rizomatica degli eventi culturali. Una delle chiavi utilizzate per garantire il successo di queste iniziative, nonostante il decentramento, risiede nella capacità di coinvolgere artisti e critici di rilevanza internazionale. Un'azione resa possibile dalla credibilità riconosciuta alle iniziative promosse da Mario Pieroni e Dora Stiefelmeier, cresciuta nel tempo in modo esponenziale.

A questo aspetto si affianca il cambiamento statutario in Associazione no profit, che permette a Zerynthia di implementare la propria programmazione grazie alla partecipazione a bandi pubblici, consolidando quel processo di costruzione di un profilo di carattere istituzionale avviato negli ultimi anni Ottanta.

Tutto ciò consente a Zerynthia - nonostante il dislocamento e l'abbandono di una posizione prioritariamente commerciale - di offrirsi come campo di sperimentazione per critici, curatori e artisti e di configurarsi come punto di riferimento per la formulazione dei nuovi modelli di progettualità che ridisegnano lo scenario degli anni Novanta.

Il primo evento significativo del "nuovo corso" è *In viaggio verso Citera*[249], realizzato in occasione della *45° Biennale di Venezia* curata da Achille Bonito Oliva. A cura di Francesca Pasini, la mostra presenta opere de principali autori seguiti dalla galleria.

Tra le prime manifestazioni accolte nella cornice di Paliano il ciclo *Accumuluazioni*[250], realizzato nel 1995 e nel 1996 a cura di Rudi Fuchs, direttore in quel momento dello Stedelijk Museum di Amsterdam e curatore della Documenta di Kassel del 1982 e del Castello di Rivoli dal 1984 al 1990. Al *Wall Drawing* già avviato da Sol LeWitt all'interno dei magazzini del Casale, si aggiunge nella prima edizione il tavolo a spirale di Mario Merz che si snoda con la sua trasparenza nello spazio, e il lavoro di Jan Dibbets. Nell'edizione successiva, rimossi i disegni di LeWitt, sarà Günther Förg,

---

[248] Si cfr. il paragrafo introduttivo al presente capitolo.

[249] *Viaggio verso Citera*, mostra a cura di F. Pasini, Casinò Municipale di Venezia, Ca' Vendramin Calergi, settembre - novembre 1993.

[250] *Accumulazioni*, mostra a cura di R. Fuchs, Zerynthia, Paliano, luglio 1995; luglio – settembre 1996.

insieme a Marco Bagnoli, Jan Dibbets e Mario Merz, ad occupare l'ambiente, interpretando un progetto curatoriale basato sul concetto di "palinsesto", di accumulo, di vicinanza tra opere concepite in tempi differenti e semplicemente accostate. Dieci anni più tardi il progetto verrà riproposto a Palazzo Lantieri a Gorizia in una versione più ampia[251].

Uccelli-Birds[252] (1996), a cura di Carolyn Christov-Bakargiev e Hans Ulrich Obrist è una rassegna dal profilo inedito, con un carattere sperimentale dovuto soprattutto alla trasversalità di un tema affrontato attraverso angolazioni disciplinari eterogenee: arte, ornitologia, ambientalismo, musica.

Il valore simbolico del piumaggio, il significato esistenziale della migrazione, la dinamica inquieta del volo, sono punti di tangenza tra la vita degli uccelli e la prassi artistica che questa rassegna intende indagare con uno spirito del tutto scevro da costrizioni accademiche o discorsi già formalizzati[253]. L'iniziativa, anch'essa realizzata nella tenuta di Paliano che si trova nei pressi del Parco ornitologico "La Selva", è ideata a partire dal Cubo di Sol LeWitt, costruzione in legno realizzata nel 1994 proprio per ospitare gli uccelli che vi costruiscono i propri nidi. Con la sua struttura dinamica - in programma non solo interventi e performance, ma anche conferenze e esperimenti di bird-watching - e con il suo approccio critico interdisciplinare, *Uccelli-Birds* incarna la modalità operativa che va affermandosi negli anni Novanta.

Relazione, interdisciplinarietà, territorio, leggerezza, dialogo, anti-istituzionalità, dubbio, quotidiano, laboratorio, intervento minimo, storie, residualità, rizoma, scarto,

---

[251] *Accumulazioni*, mostra a cura di R. Fuchs, Palazzo Lantieri – Gorizia, gennaio 2005, ottobre 2005.

[252] *Uccelli-Birds*, rassegna a cura di C. Christov-Bakargiev e H. Obrist, Zerynthia, Paliano – Roma, 11-12 maggio 1996. All'iniziativa partecipano gli artisti: Herbert Brandl, Matt Collishaw, Mark Dion, Jimmie Durham, Carsten Holler, Fabrice Hybert, Koo Jeong – A, Eva Marisaldi, Rudi Molacek, Vettor Pisani, Rosemarie Trockel, Giuseppe Bogliani, Jean Boivin, Claudio Carere, Christine Jackson, Fulco Pratesi, Rupert Sheldrake, Enzo Tiezzi. Oltre alla pubblicazione *Uccelli/Birds,* C. Christov-Bakargiev e H. U. Obrist (a cura di), ed. Zerynthia, Roma 1997 si cfr. anche Hans Ulrich Obrist, *…dontostopdontstodontstopdontstop,* Stenberg 2006*;* trad. it. *…dontostopdontstodontstopdontstop*, Postmedia, Milano 2010.

[253] Uno degli aspetti più interessanti di questa iniziativa, da riscoprire e studiare sotto il profilo sia della struttura operativa sia dell'impianto teorico, è la sua attualità: la curatrice, Carolyn Christov-Bakargiev, ha infatti ripreso quegli stessi temi legati all'analisi del comportamento animale nella sua produzione curatoriale più recente: questi temi informavano già la XIII Documenta di Kassel, da lei curata nel 2012, ma ancor più chiaramente sono espresse nel programma per la Biennale di Istanbul inaugurata proprio nel giorni in cui questa tesi viene conclusa, settembre 2015. Si cfr. tra gli altri la Conferenza tenuta all'Accademia di San Luca (Incontro con Carolyn-Christov Bakargiev *Raccogliere Insieme: Tempo, Corpo, Spazio e Luoghi in dOCUMENTA (13),* Accademia di San Luca - Roma, 7 marzo 2013).

azioni inutili, mobilità, nomadismo, alterità: lo slittamento semantico operato nel nuovo decennio è ormai pienamente intellegibile, e trova piena concretizzazione nella manifestazione che più ha lasciato traccia nella cornice di quel periodo, *Oreste*.

Oreste Zero e *Oreste Uno*[254] si svolgono a Paliano nelle estati del 1997 e del 1998. L'organizzazione aperta e libera di questi incontri e il carattere volutamente anti-istituzionale, ne decretano il successo critico: questi due eventi, in particolare il primo, segnano la definitiva affermazione di un nuovo modello di interazione e dialogo tra gli artisti, la revisione del loro rapporto con il sistema dell'arte e, inoltre, rivelano, in modo oramai ineludibile, il ridefinirsi della figura dell'autore e della sua pratica operativa. Il titolo della prima conferenza tenutosi al Link di Bologna alla fine del 1997 realizzata dai principali animatori di Oreste - Salvatore Falci, Eva Marisaldi, Giancarlo Norese, Cesare Pietroiusti, Anteo Radovan, Cesare Viel, Luca Vitone - *Come spiegare a mia madre che ciò che faccio serve a qualcosa*[255], è già una dichiarazione di poetica. A questo evento e all'esperienza di Oreste a Paliano è dedicato un volume a doppio senso di lettura: oltre agli atti del convegno la pubblicazione ospita un "diario di bordo" che racconta, attraverso la viva voce degli artisti, l'esperienza del luglio del 1997 alla foresteria comunale di Paliano.

La volontà di azzeramento che si legge tra le pieghe del progetto, va di pari passo con l'annullamento della distanza tra operare artistico e spazio quotidiano, tra la pratica dell'arte e la pratica del vissuto. L'idea di ricreare uno spazio della collettività in cui gli artisti siano riuniti non sotto l'egida di un'etichetta costruita a priori e formalizzata a fini di mercato, ma per attivare un serio, concreto, personale dialogo, è il segno di un cambiamento di prospettiva, che i Pieroni sanno cogliere, accogliere e sostenere.

Parallelamente alle significative iniziative realizzate a Paliano, Zerynthia è operativa su altri fronti "periferici". In particolare ai Pieroni è affidata l'attività di progettazione culturale presso Serre di Rapolano, in provincia di Siena. Molte le mostre realizzate qui,

---

[254] *Oreste*, a cura di Zerynthia e L. Benedetti Zerynthia, Paliano, luglio 1997-luglio 1998. In occasione di *Oreste Zero* partecipano gli artisti: Cesare Pietroiusti, Salvatore Falci, Claudia Colasanti, Bruna Esposito, Giancarlo Norese, Anteo Radovan, Luca Vitone. In occasione di *Oreste uno* partecipano: Lorenzo Benedetti, Anteo Radovan, Sabrina Torelli, Cesare Pietroiusti, Pino Boresta, Claudia Colasanti, Salvatore Falci, Pino Modica, Luca Vitone, Cesare Viel, Sabrina Mezzaqui, Andrea Spern. L'evento dà vita a una pubblicazione ibrida a doppio senso di lettura, che include anche gli atti del convegno realizzato al Link di Bologna nel 1997, cfr. AA. VV., *Come spiegare a mia madre che cio' che faccio serve a qualcosa / Progetto Oreste 0*, Charta, Milano 1998.

[255] Vedi nota precedente.

contraddistinte anche in questo caso dal coinvolgimento di figure di rilievo della critica internazionale, come la rassegna *Immagini in Prospettive* [256]a cura di Catherine David e Corinne Diserens, con interventi di Bruna Esposito, Francis Gomila, Gary Hill, Tony Oursler, Jana Sterback e Rosmarie Trockel. Dal 1996 al 1998 Zerynthia cura inoltre la direzione artistica di *Solstizio d'Estate*[257], manifestazione di Arte, Musica e Poesia presso la Cava di Travertino Oliviera di Serre di Rapolano, e *Indoor*[258] progetto sviluppato nell'estate del 1998 con installazioni ospitate all'interno di una scuola divenuta casa-museo.

Alle attività curate da Zerynthia va aggiunta la lunga collaborazione con l'Accademia di Francia di Villa Medici. La relazione, che prende avvio fin dagli anni Ottanta, vede Mario Pieroni e Dora Stiefelmeier ricoprire l'incarico di responsabili per l'Arte Contemporanea dal 1997 al 2002. Il programma di attività proposto prevede la serie di iniziative realizzate all'Atelier del Bosco[259], un piccolo padiglione collocato all'interno dei giardini di Villa Medici[260].

Neanche al volgere del Millennio il processo evolutivo si interrompe. Nel 2000, infatti, il progetto Zerynthia si trasforma in RAM radioartemobile, una radio online concepita come spazio d'arte. Installata inizialmente su un pulmino "arredato" dall'artista Federico Fusi, la radio trasmette in diretta viaggiando attraverso le sedi dei principali eventi culturali in Europa. Nato per rispondere al bando della Comunità Europea Azioni

---

[256] *Immagini in Prospettive*, mostra a cura di C. David e C. Diserens, Serre di Rapolano, Siena, Centro Civico per l'Arte Contemporanea "La Grancia", aprile–giugno 1995.

[257] *Solstizio d'Estate*, Cava di Travertino Oliviera di Serre di Rapolano, Siena, giugno 1996; giugno 1997, luglio 1998. Alla prima edizione partecipano: Karel Appel, Bizhan Bassiri, Bruna Esposito, Alfredo Pirri, Franz West; il compositore Carlo Crivelli e l'Ensemble Georgika; i poeti: Daniela Bollea, Antonio Greni, Anna Cascella, Daniele Pieroni, Valentino Zeichen. Alla seconda: Massimo Bartolini, Mila Bredikhina e Oleg Kulik, Federico Fusi e Massimo Lippi, Mimma e Vettor Pisani, Cristina e Michelangelo Pistoletto, Annie Ratti, Sergio Sarra e Stefania Venturini, Roman Signer, Nohon e Bolot, Ettore Bonafè, Maurizio Dami e Boliwa Mirandi. Alla terza: Felice Levini, Made In Eric, Dimitri Prigov, Manfredo Schu, Adrian Tranquilli e i musicisti Salah Cherki, Carlo Crivelli, Diego Conti e Enzo Filippetti.

[258] *Indoor*, Serre di Rapolano, Siena, giugno-settembre 1998**.** Partecipano**:** Mario Airò in collaborazione con Massimo Bartolini e Toek, Jimmie Durham, Bruna Esposito, Alicia Framis, Fabrice Hybert, Johannes Kahrs, Bjarne Melgaard, Michelangelo Pistoletto, Annie Ratti, Manfredu Schu, Angel Vergara, Carmelo Zagari.

[259] *Atelier del bosco*, rassegna a cura di Zerynthia, Accademia di Francia – Roma, dicembre 1997 - giugno 2002. Partecipano gli artisti: Carla Accardi (18 dicembre 1997), Jannis Kounellis (15gennaio 1998), Günther Förg (19 aprile 1998), Michelangelo Pistoletto (14maggio 1998), Karel Appel (26 novembre 1998), Joseph Kosuth (10 marzo 1999), Vettor Pisani (14 maggio 1999), Ettore Spalletti (16 dicembre 1999), Thierry De Cordier (17 marzo 2000), Franz West (2 giugno 2000), Giovanni Anselmo (27 marzo 2001), Sol LeWitt (21 giugno 2001), Giulio Paolini (4 giugno 2002).

[260] Si cfr. paragrafo sulle Accademie.

Innovative, il progetto ha un carattere pioneristico, il cui successo porta i Pieroni a creare una società dedicata. L'archivio di RAM, in continua crescita grazie a numerosi incontri, dibattiti, conferenze, interviste, che continuano ad essere organizzate, è ospitato dal 2005 nell'Armadio del Mediterraneo di Michelangelo Pistoletto, che si trova nell'attuale sede di RAM a via Conte Verde.
L'ultima evoluzione della lunga attività dei Pieroni consiste nella adesione alla Dena Foundation of Contemporary Art di New York, fondazione non profit che ha per missione la conoscenza e la promozione internazionale dei giovani artisti, soprattutto italiani, attraverso progetti di varia natura tra cui le residenza d'artista.

Aderendo sempre in modo produttivo al diverso "respiro" del sistema dell'arte, sia nella sua fase di concentrazione sui grandi centri, negli anni Ottanta, sia nella sua fase di apertura a nuovi territori, nei Novanta, l'attività di Dora Stiefelmeier e Mario Pieroni ha dimostrato di saper ascoltare e utilizzare proficuamente la solida rete di contatti nazionali e internazionali intessuti.
Alla base della longevità qualitativa delle sue iniziative si colloca certamente la capacità di proteggere e tutelare li lavoro degli artisti. Come già affermava Dora Stiefelmeier nei primissimi anni Novanta «siamo molto attenti alla collocazione dei nostri pezzi, spesso Mario rifiuta alcune vendite proprio perché non ha sufficienti garanzie»[261]: un discorso che nel tempo ha trovato conferma.
Interlocutori privilegiati delle istituzioni, i Pieroni hanno infatti saputo assicurare, nella lunga attività, l'attivazione di pratiche funzionali ed efficaci. Nelle sue diverse evoluzioni questa esperienza rappresenta uno dei più riusciti esempi di programmazione culturale promossa da privati capace di assumere un ruolo di promozione tale da colmare la carenza delle istituzioni pubbliche.

[261] Dora Stiefelmeier in *Una vita con gli artisti*, intervista di D. De Dominicis a Dora Stiefelmeier e Mario Pieroni, "Opening", n. 13, anno IV, gennaio - febbraio 1991, pag. 15.

2.3.2 La proposta internazionale e sensibile ai temi dell'"altro" di Sala 1

2.3.2.1 *Mary Angela Schroth e la sua politica culturale internazionale*

Imprescindibile punto di riferimento per la ricerca legata alla scena emergente internazionale, così come alla riflessione sui temi della multiculturalità, Sala 1[262] è una delle realtà para-istituzionali longeve del palcoscenico romano, capace di attraversare gli anni Ottanta e i Novanta e arrivare ad oggi con una programmazione culturale ancora vivace.

L'associazione culturale Sala 1 è da sempre ospitata negli spazi di una chiesa sconsacrata appartenente al complesso del Santuario Pontificio della Scala Santa, in piazza San Giovanni. Il vasto ambiente a volta in laterizi costituiva la cripta del Santuario, il cui ampliamento, previsto da un progetto degli anni Trenta, non fu mai portato a termine.

Utilizzato per alcuni anni come magazzino, l'ambiente viene risanato e convertito in studio e spazio espositivo dall'artista e Padre passionista Tito Amodei, che lo inaugura nel 1970. Nato come contesto sacro e adiacente a uno dei luoghi di culto più importanti della città, Sala 1 assume con Tito Amodei un indirizzo di ricerca molto specifico: indagare le tracce del sacro, e in particolare della Passione, nella produzione artistica contemporanea. Questo progetto viene affrontato con un approccio certamente inedito nel panorama romano, e nondimeno talvolta innovativo, come dimostra l'esposizione dedicata al kitsch religioso, *Arte artigianato e cattivo gusto*[263] del 1971. Avvalendosi, a partire dal 1982, di un ulteriore spazio contiguo, il complesso diventa contenitore allo stesso tempo di iniziative tra loro differenti: Sala 1, Lascala[264], Laboratorio dello sguardo - sezione fotografica di Sala 1 che viene curata nel biennio 1983-84 da Stefano

---

[262] La storia espositiva di Sala 1 è stata ripercorsa con attenzione documentaria dal volume *Mémoires, Sala1. Cronistorie d'arte contemporanea* 1967-2007, F. Capriccioli e M. A. Schroth (a cura di), Gangemi, Roma 2008. Questa ricognizione è stata possibile grazie alla costante attività di archiviazione e documentazione che Sala 1 intraprende fin dagli anni Ottanta, avviata con l'iniziativa *Archivio*. I materiali presentati dagli artisti in occasione delle letture di portfolio settimanali - fotografie, diapositive e cd-rom – costituiscono un primo archivio dedicato alla produzione artistica del periodo, cui farà seguito il ciclo *Incontri a catena* (*Incontri a catena*, a cura di F. Capriccioli, dal 1996), conversazioni con artisti invitati a riflettere sulla la propria ricerca. A questi materiali vanno aggiunti i cataloghi, concepiti come strumenti di approfondimento, oltre che di documentazione, che vengono realizzati a partire dal 1986 da Silvia Stucky e Jacopo Benci, artisti e collaboratori di Sala 1.

[263] *Arte, artigianato e cattivo gusto*, mostra a cura di T. Amodei, Sala 1, Roma, marzo 1971.

[264] Per la storia della galleria si rimanda al paragrafo dedicato.

Fontebasso De Martino - oltre ad ospitare uno studio di architetti, l'atelier di Tito Amodei e il laboratorio di restauro di Francesco China. L'orientamento principalmente didattico delle prime mostre si trasforma intorno alla metà del decennio, quando Sala 1 avvia la collaborazione con diversi critici, come Achille Bonito Oliva, Mirella Bentivoglio, Enrico Crispolti, Filiberto Menna, Francesca Alfano Miglietti.

La svolta per il futuro di Sala 1 è rappresentata nel 1985 dall'incontro di Tito Amodei con Mary Angela Schroth, che diverrà direttrice e curatrice del centro fino ad oggi. Nata in Virginia e laureatasi in lettere, dopo un'esperienza in ambito giornalistico a New York si sposta nel 1976 in Francia. Qui collabora con Joel Hubaut, animatore dello spazio Nouveau Mixage a Caen. L'esperienza di spazio collettivo sperimentata nella permanenza oltralpe ha una notevole influenza sull'impostazione della politica culturale di Sala 1.

Ispirandosi ai "lieux d'artistes" francesi, alle realtà autogestite di Soho, a situazioni di ricerca come La stanza nella Roma degli anni Settanta, ma anche De Appel ad Amsterdam e Artists Space a New York, Sala 1 si definisce con consapevolezza come spazio alternativo e indipendente, un luogo che presenta «opere *di* artisti *per* gli artisti»[265], più simile a un centro di ricerca o a una Kunsthalle che a una galleria[266]. In un contesto in cui sono «carenti i luoghi in cui gli artisti avrebbero potuto mostrare le loro opere»[267] l'obiettivo di Sala 1 è quello di portare in Italia le ricerche e le sperimentazioni indipendenti sviluppate in diversi contesti internazionali.

Intesa sia come modello di riferimento organizzativo che di produzione artistica, la vocazione internazionale diventa il carattere peculiare di Sala 1, che si pone così in controtendenza rispetto alla maggior parte delle gallerie romane attente in questi anni principalmente allo scenario figurativo della Transavanguardia.

L'apertura ai temi dell*'altro*, veicolata attraverso la costante attività ricognitiva sui paesi europei ed extra-europei, rende Sala 1 uno dei «pochi luoghi aperti alle discussioni internazionali presenti nel territorio italiano»[268]. Una realtà locale ma capace di riflettere cambiamenti in atto sul piano globale per quanto riguarda un tema cruciale come

---

[265] M. A. Schroth in *Mémories…* op. cit., pag. 45.
[266] *Ibidem*, pag. 45
[267] *Ibidem*.
[268] Pinto, *Nuove geografie…,* op. cit. pag. 147.

l'apertura dei confini e il superamento di un approccio discorsivo esclusivamente eurocentrico.

L'efficacia del progetto di Sala 1 è dovuta anche alla capacità, non trascurabile, di creare rete e dialoghi con le più importanti istituzioni nazionale e estere (dalle Accademie straniere, alle Ambasciate, agli enti pubblici, ai Musei, alle aziende) [269] pur mantenendo la necessaria indipendenza scientifica e curatoriale. La possibilità di poter agire senza essere condizionati dalla necessità di vendere, e dunque senza sottostare alle leggi implicite del mercato, si deve proprio alla capacità di creare una rete di sponsor molto vasta: dalla Congregazione dei Padri Passionisti, cui si deve la concessione illimitata all'uso degli spazi, alle numerose istituzioni pubbliche e private che elargiscono nel corso del tempo contributi e sovvenzioni. Si delinea così il profilo para-istituzionale di Sala 1, inedito nella Roma degli anni Ottanta, carente di grandi istituzioni pubbliche dedicate alla valorizzazione dell'arte contemporanea.

L'orientamento culturale di Sala 1 è chiaramente indicato già dalla prima mostra nata sotto l'egida di Mary Angela Schroth, *Cum Grano Salis*[270] del 1985, successivamente trasferita da Achille Bonito Oliva al Castello di Genazzano. Un gruppo di giovani artisti tedeschi allievi dell'Accademia di Düsseldorf è invitato a realizzare lavori espressamente per lo spazio espositivo[271]. Questa linea - proseguita con la mostra *Lo spazio: Belgrado* (1986) con quattro scultori jugoslavi[272] - si rafforza nel biennio 1986-88 grazie alla collaborazione tra Mary Angela Schroth e Marie Eve Gardère che inizia con *Ici Rome…à vous Paris*[273] con opere di Felice Varini, Gloria Friedmann, Ange Leccia. L'apertura internazionale prosegue con rassegne in cui vengono presentati artisti canadesi, belgi, giapponesi, tedeschi, norvegesi, inglesi[274].

---

[269] Cfr. M. A. Schroth in *Mémories…* op. cit., pag.65.
[270] *Cum Grano Salis*, mostra a cura di M. A. Schroth, Sala 1, Roma, marzo- aprile 1985.
[271] Si tratta di installazioni e sculture realizzate spesso con materiali d'uso quotidiano.
[272] *Lo spazio: Belgrado*, mostra a cura di L. Merenik, Sala 1, Roma, gennaio 1986.
[273] *Ici Rome…à vous Paris*, a cura di C. Arthus-Bertrand, Sala 1, Roma, marzo 1986.
[274] *Boulanger-Droste-Francois-Janssens-Kandilaptis*, mostra a cura di L. Jacob, Sala 1, Roma, aprile 1986; *Ricochet. Sei artisti di Vancouver*, mostra a cura di M. Laplante e M. A. Schroth, Sala 1, Roma, giugno 1986; *Contatto: nove scultori giapponesi*, mostra a cura di M. A. Schroth, Sala 1, Roma, dicembre 1986-gennaio 1987; *Guillame Bijl*, Sala 1, Roma, aprile 1987*; Berlino: arte e ricostruzione*, a cura di P. Bisci, Sala 1, Roma, maggio-giugno 1987; *Un continuo presente. Cinque scultori inglesi rivisitano Roma*, Sala 1, Roma, a cura di M. A. Schroth, marzo-aprile 1988.

Tra il 1988 e il 1991 Sala 1 si avvale della collaborazione di Marina Engel. Tra le più significative mostre di questo periodo, e probabilmente di tutta la storia della galleria, quella dedicata a un gruppo di artisti russi.

Mosca Terza Roma[275], organizzata nel 1988-89 da Viktor Misiano, presenta lavori di Andrei Filippov, Gregori Litichevskij, Boris Orlov, Dimitri Prigov, Andrei Roiter, Vladim Zacharov, Konstentin Zvezdociotov. La mostra è realizzata grazie alla collaborazione di Enrico Crispolti[276] e di Giuliano Gori, che acquisirà tutte le opere per la collezione della Fattoria di Celle. Riprendendo lo slogan che identificava, fin dal XV secolo, le pretese imperialistiche del proprio paese, gli artisti russi contemporanei riattualizzano la formula negli anni della *perestrojka*. Come spiega il curatore nel testo critico, *Mosca Terza Roma* rappresenta «la reazione al riproporsi e riacutizzarsi della "questione russa" [e] il destino dell'avanguardia moscovita […] che tenta di esprimersi in linguaggio internazionale sui problemi unici del proprio paese»[277]. L'esposizione è frutto di lunghe trattative: è infatti la prima volta che gli artisti presentano le proprie opere all'estero. Eredi diretti dell'arte non ufficiale nata in opposizione al realismo socialista e all'idea staliniana dell'arte come strumento di propaganda, gli artisti adottano modalità espressive molto diverse tra loro: Prigov riflette sul linguaggio e sulle forme discorsive dell'ufficialità con un intervento di natura concettuale utilizzando la Pravda ("Verità") come supporto del suo lavoro; Orlov e Filippov attingono liberamente alle forme dell'arte classica, di quella bizantina, così come della propaganda sovietica; un approccio più soggettivo ed espressionista è quello di Zacharov, mentre narrativo e scenografico quello di Zvezdociotov; l'installazione di Roiter assume una dimensione intima e toccante mentre con uno stile *naïf* Litichevskij delinea una serie di ritratti i scienziati russi.

Nonostante la diversità nelle scelte espressive, le opere, realizzate per Sala 1 con alcuni materiali portati dagli artisti da Mosca e altri recuperati a Roma, rimandano tutte alla una riflessione sulla fine del mito imperialistico della Russia. Da questo punto di vista

---

[275] *Mosca: Terza Roma*, mostra a cura di V. Misiano, Sala 1, Roma, maggio –luglio 1989. Artisti: Filippov, Litichevskij, Orlov, Prigov, Roiter, Zacharov, Zvezdociotov.

[276] Enrico Crispolti era stato tra i primi ad interessarsi dell'arte russa non ufficiale invitando alcuni artisti, tra cui Kabakov, a partecipare prima alla mostra *Alternative Attuali* nel 1965 a L'Aquila, e ancora nel 1977, alla Biennale di Venezia.

[277] cfr. *Mosca: Terza Roma*, catalogo della mostra, Sala 1, Roma, maggio - luglio 1989.

l'esposizione - considerata dalla stessa Schroth una delle più rilevanti tra quelle realizzate da Sala 1 in tutta la sua lunga attività[278] - assume un valore storico imprescindibile, non solo per la presenza di alcuni degli artisti in seguito riconosciuti tra i più importanti del panorama russo- sovietico (come Prigov) ma anche per la capacità di riflettere un cambiamento storico in atto di portata mondiale. La mostra è infatti il riflesso del tentativo di ricostruzione avviato da Michail Gorbačëv nell'estate 1987 allo scopo di "ristrutturare" l'economia nazionale e, a pochi mesi dalla caduta del muro di Berlino, si fa emblema di una apertura "verso est" e decentralizzazione che investirà e segnerà tutta la contemporaneità. Se Oleg Kulik nel 1997 a Berlino rileverà «l'aspetto discriminatorio operato dall'Occidente nei confronti di un'arte ritenuta oppressa da decenni di censura»[279], in questa mostra , le cui opere non hanno la stessa carica eversiva ma intendono comunque porsi come manifesti di un cambiamento in atto, si evidenzia una rinnovata necessità di comunicazione tra due mondi divisi a lungo.

2.3.2.2 *Accoglienza dei nuovi temi dell'alterità nei primi anni Novanta*

Se - come afferma Francesca Capriccioli, collaboratrice di Sala dal 1992 - negli anni Ottanta l'interesse di Sala 1 era principalmente rivolto ad accogliere «opere ambientali, estemporanee, sculture, installazioni, lavori concepiti possibilmente in situ, che manifestavano una certa tensione ideale elaborata dentro un linguaggio orientato alla non rappresentazione, di persistenza minimale, oggettuale, concettuale, oscillante tra costruzione e decostruzione»[280], a partire dagli anni Novanta si delinea un significativo allargamento di campo. Gli spazi ampi e suggestivi della ex-chiesa, con le volte in laterizio, suggeriscono sempre più l'apertura a proposte ed eventi interdisciplinari.
L'interesse per la fotografia, inaugurato nei primi anni di Sala 1 con il Laboratorio dello sguardo e la mostra *Guardare col corpo*[281] del 1986, prosegue con rassegne come quella

[278] Cfr. *Mémories…,* cit., pag. 48-49.
[279] Mania, *L'arte imperfetta…,* op. cit. . pag. 150. Il riferimento è alla performance *I Love Europe and Europe doesn't Love Me* realizzata da Oleg Kulik nel 1997.
[280] F. Capriccioli in *Mémoires*…, op. cit., pag. 113.
[281] *Guardare col corpo*, mostra a cura di F. Crisafulli, Sala 1, Roma, aprile 1986.

di Elliot Erwitt[282] nel 1994 o *Spazi Assenti*[283] nel 1996 e si rafforza successivamente con la prima esposizione del *World Press Photo*[284], nel 1997.

Anche il video, da sempre presente nei lavori degli artisti presentati a Sala 1, viene valorizzato nella sua specificità attraverso rassegne come *Visibilità zero*[285] curata da Valentina Valentini, *Sequenza labili*[286] e *Stile libero*[287].

Nell'ambito della programmazione di Sala 1 grande spazio assume all'inizio degli anni Novanta la scena musicale. Realizzato tra il 1991 e il 1995 *Animato*[288], a cura di Lucia Ronchetti, è un festival di musica contemporanea con una programmazione di concerti considerevole: con essi gli artisti entrano in dialogo mediante installazioni e interventi specifici. Dal 1992 la rassegna si arricchisce di momenti performativi con *Siparietti* e *Anomalie*, serate di teatro da camera o sperimentazione visiva legate alla musica. In queste occasioni prendono forma veri e propri spettacoli teatrali come *Le addormentate*[289] di Fabrizio Crisafulli e Daria De Florian, del 1995. Tra suono e arti visive si colloca il *Festival della installazione sonora*[290] nel 1997. A partire da *Richiamo*[291], del duo Remondi & Caporossi che ripropongono nel 1993 una loro rappresentazione del 1976, lo spettacolo teatrale entra a pieno titolo nella programmazione. L'apertura all'esperienza scenica rimarrà una costante dell'attività di Sala 1 fino alla fine degli anni Novanta, quando la regista Sharoo Kheradmand assumerà la gestione del Teatro Salauno.

---

[282] *Elliott Erwitt. Dedicato al cane*, mostra a cura della società dei Fratelli Alinari, Sala 1, Roma, settembre-novembre 1994.
[283] *Spazi assenti*, mostra a cura di V. Gravano, Sala 1, Roma, marzo 1996.
[284] *World Press Photo 1997*, mostra a cura di A. Mauro, Sala 1, Roma, gennaio 1997.
[285] *Visibilità zero*, mostra a cura di V. Valentini, Sala 1, Roma, gennaio 1997.
[286] *Sequenze labili*, mostra a cura di F. Capriccioli, C. Colasanti, B. Di Marino, M. Pacifico, Sala 1, Roma, gennaio 1997.
[287] *Stile libero*, mostra a cura di B. Di Marino, Sala 1, Roma, aprile 1998.
[288] *Animato. Festival di musica contemporanea*, a cura di L. Ronchetti, Sala 1, Roma 1991-1995.
[289] *Le addormentate*, maggio-giugno 1995. In occasione dell'ultima edizione della manifestazione, nel 1996, verranno realizzate le performance *Acque Chete* di Serafino Amato, Alì Assaf, Fabrizio Crisafulli, Myriam Laplante e *La stanza di Andrej* di Jacopo Benci.
[290] *Festival della installazione sonora*, evento a cura dell'Associazione culturale silenzio di P. Coteni e G. Antognozzi, Sala 1, Roma, novembre-dicembre 1997.
[291] *L'Officina di Cap e Richiamo*, spettacolo teatrale scritto diretto e interpretato da C. Remondi e R. Caporossi, Sala 1, Roma, ottobre 1993.

Con la rassegna *Lo spettacolo vivente*[292], nel 1993, Sala 1 apre per la prima volta la sua programmazione anche alla danza contemporanea, mentre con *Gesti unici (o delle poetiche)*[293], nel 1997, l'attenzione si attesta sul recupero di pratiche performative.

L'interesse interdisciplinare coincide anche con l'apertura a iniziative di carattere sociale o solidale, come *Prigioni e zattere*[294] che ospita reperti e documenti relativi all'esodo e alla prigionia a Cuba o *Luoghi senza tempo e senza forma*[295] realizzata in collaborazione con l'archivio *Sensibili alle foglie* e dedicata alle forme espressive nate in contesti di reclusione o emarginazione sociale.

Per quanto riguarda la programmazione espositiva, tema centrale rimane quello dell'apertura all'altro e ai diversi territori dell'arte. L'interesse di Sala 1 non si riduce all'ambito europeo, ma si allarga a tutta l'area mediterranea, a quella medio-orientale, al Sud America[296] e all'Africa.

Se nel 1991 Sala 1 ospita una iniziativa di solidarietà per raccogliere fondi per i bambini palestinesi[297], nel 1994 una grande collettiva è dedicata agli artisti israeliani, una scelta non priva di implicazioni politiche[298]. Il progetto, intitolato *Halal. Arte contemporanea da Israele*[299] , del 1994, presenta una panoramica su tre generazioni di artisti, la prima in Italia, coinvolgendo altre due sedi espositive: Studio Bocchi e Primo Piano. Il richiamo istituzionale della mostra è testimoniato anche dalla partecipazione all'inaugurazione di figure quali Giorgio Napolitano, Francesco Cossiga, Sergio Edelsztein, Arturo Schwarz.

Se questa esposizione è ulteriore testimonianza dell'interesse ricognitivo a tutto tondo di Sala 1, va sottolineato che un ruolo assolutamente preminente nella sua storia è quello assunto dall'arte contemporanea africana. Un contributo significativo in questo

---

[292] *Lo spettacolo vivente*, rassegna di coreografia e arti visive, a cura di L. Latour, M. Moricone e E. Cosimi, Sala 1, Roma, dicembre 1993.

[293] *Gesti unici (o delle poetiche)*, evento di danza a cura di F. Capriccioli, Sala 1, Roma, dicembre 1997.

[294] *Prigioni e zattere*, mostra a cura di L. Gonsalez, Sala 1, Roma, marzo 1993.

[295] *Luoghi senza tempo e senza forma*, mostra a cura di F. Capriccioli e N. Valentino, Sala 1, Roma, marzo-maggio 1995.

[296] La mostra *Frida Baranek, Ivens Machado, Milton Machado, Daniel Senise, Angelo Venoso,* a cura di E. Kosloski e M. Machado, Sala 1, Roma, ottobre-dicembre 1990. Presenta una selezione di artisti brasiliani.

[297] *Salaam: excursus d'arte per i bambini palestinesi*, a cura di G. Latini e F. Dammicco, Sala 1, Roma, dicembre 1991.

[298] Come ricorda M. A. Schroth: «La politica italiana di sinistra mostrava un certo disagio verso Israele e per contro un grande sostegno verso l'OLP. Certamente, la nostra non è stata una scelta trendy», in *Mémoires…*, op. cit., pag. 50.

[299] *Halal. Arte contemporanea da Israele*, a cura di M. A. Schroth, Sala 1, Roma, marzo- maggio 1994.

senso si deve alla condivisone da parte dell'artista Silvio Betti del prezioso archivio dedicato agli scultori di pietra della Zimbabwe e agli "artisti della diaspora".

Avviato già negli anni Ottanta, questo interesse si formalizza con la mostra del 1993 *Incroci del sud. Affinities, contemporary South African Art*[300], collettiva di artisti sudafricani realizzata dopo la fine dell'Apartheid. Benché, per ammissione della stessa curatrice, il risultato non sia del tutto soddisfacente[301], la mostra ha il merito di presentare a Roma il lavoro di autori quali William Kentridge e Kendell Geers.

Nel 1995 Sala 1 partecipa all'evento organizzato da Carolyn Cristov-Bakargiev e Ludovico Pratesi *Arte Identità Confini*[302], invitando l'artista e intellettuale nigeriano Olu Oguibe e allestendo una parte della raccolta di Arte africana di Gianni Baiocchi. Appassionato conoscitore e collezionista, Baiocchi collabora con Sala 1 anche nel 1996 in occasione della mostra che consolida definitivamente il lungo impegno in questa direzione, *Africana*[303]. In questa collettiva vengono presentati lavori di artisti ormai affermati a livello internazionale: dal nigeriano Fathi Assan, residente da molti anni Italia e primo africano ad essere selezionato nella *Biennale di Venezia - Aperto '88*, la mozambicana Bertina Lopes, l'algerino Alì Kichou, l'etiope residente a Londra Theo Eshetu, da anni orbitante intorno a Sala 1. Alle ricognizioni sulla scena artistica di paesi extra-europei ed europei - come *Double Dutch* sugli olandesi, *Drei* sugli scultori austriaci o *Tre prospettive*[304] sugli artisti svizzeri - si aggiungono collettive di carattere tematico, come *Territoria*[305] che allude proprio alla pluralità di territori approcciati dalle artiste in mostra.

Per quanto riguarda la scena italiana Sala 1 si dimostra attenta alle ricerche legate all'area dell'Astrazione povera, scegliendo di operare in controtendenza rispetto alla diffusa promozione della Transavanguardia figurativa.

---

[300] La mostra, a cura di Sally Arnold e Mary Angela Schroth è realizzata in collaborazione con lo Stedelijk Museum di Amsterdam e la Fondazione Levi di Venezia, dove verrà ospitata successivamente come evento collaterale della Biennale. Inoltre alcuni degli artisti in mostra fanno parte della selezione di Achille Bonito Oliva per Aperto '93. A Sala 1 la mostra viene presentata nel periodo giugno-dicembre 1993.

[301] Cfr. *Mémoires…*, op. cit. pag. 127.

[302] *Arte identità confini*, ciclo di incontri a cura di C. Christov-Bakargiev, L. Pratesi, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 26 febbraio – 19 marzo 1995.

[303] *Africana*, a cura di M. A. Schroth, Sala 1, Roma, gennaio-febbraio 1996.

[304] *Double Dutch*, a cura di J. Turner, settembre-ottobre 1992; *Drei scultori viennesi*, novembre-dicembre 1992; *Tre prospettive*, a cura di M. A. Schroth, Sala 1, Roma, novembre-dicembre 1995.

[305] *Territoria*, a cura di F. Capriccioli e A. Cappella, Sala 1, Roma, febbraio-marzo 1993.

Primi esempi di questo interesse sono le mostre *Astrazione*[306], a cura di Antonio Del Guercio, e *Aria per una Astrazione-costruzione*[307], a cura di Massimo Carboni. Quest'ultima mette a confronto artisti accumunati dall'approccio astratto-costruttivo o riduzionista in senso lato: da Gianni Asdrubali e Mariano Rossano, riconducibili all'area dell'Astrazione povera secondo la definizione formulata da Filiberto Menna, a Marco Tirelli ad Alberto Garutti, che approfondirà con il tempo l'area concettuale e relazione della sua ricerca.

Il rapporto con il contesto astratto-poverista si rafforzerà nei primi anni Novanta con due mostre in sequenza dedicate al gruppo. La prima, nel 1990, è concepita come una doppia esposizione. Ricordata da Antonio Capaccio come «un atto conclusivo»[308] rispetto al decennio di produzione precedente, si apre con venti quadri grigi monocromi realizzati dai quattro artisti, *Antonio Capaccio, Mimmo Grillo, Mariano Rossano, Rocco Salvia*[309]: «Un atto purificante per liberarsi […] dell'autorialità di ciascuno»[310], una scelta che determina scherno e disappunto da parte dei visitatori che non torneranno per la seconda parte della mostra pochi giorni dopo[311]. Due anni dopo Sala 1 invita di nuovo gli artisti a tenere ognuno una personale di una settimana con lavori concepiti espressamente per lo spazio[312].

Sala 1 contribuisce anche allo scambio con artisti milanesi, ospitando nel 1989 la mostra *Mondana*[313], a cura di Gabriele Perretta e Giulio Ciavoliello, con lavori di Premiata Ditta, Marco Formento, Claudio Massini, Marco Moschini, portatori di una riflessione - che avrà esiti importanti nel decennio entrante - sulla sostituzione della realtà dell'informazione all'esperienza diretta. Sulla linea dell'apertura a pratiche relazionali e partecipative si pone a fine anni Novanta *L'opera partecipata*[314], a cura di Lucilla Meloni, nella quale vengono presentate ricerche che implicano non solo

---

[306] *Astrazione della struttura pittorica / della scultura dipinta*, a cura di A. Del Guercio, Sala 1, Roma, ottobre 1986.
[307] *Aria per una astrazione-costruzione*, a cura di M. Carboni, Sala 1, Roma, novembre 1986.
[308] *Mémoires…*, op. cit., pag. 94.
[309] *Antonio Capaccio, Mimmo Grillo, Mariano Rossano, Rocco Salvia*, Sala 1 e La Nuova Pesa, Roma, marzo-aprile 1990.
[310] *Mémoires…*, op. cit., pag 94.
[311] La mostra è realizzata in collaborazione con la galleria La Nuova Pesa, si cfr. il prossimo paragrafo.
[312] *Antonio Capaccio, Mimmo Grillo, Mariano Rossano, Rocco Salvia*, Sala 1, Roma, gennaio-febbraio 1992.
[313] *Mondana*, a cura di G. Ciavoliello e G. Perretta, Sala 1, Roma, dicembre 1989-gennaio 1990.
[314] *L'opera partecipata*, a cura di L. Meloni, Sala 1, Roma, marzo-aprile 1998.

l'interazione, ma la partecipazione attiva del fruitore, proprio nel momento in cui queste pratiche stanno ridisegnando il panorama dell'arte italiana.

Alle collettive, preminenti nella programmazione espositiva, si affiancano alcune mostre personali. Nel 1992 a Joel Hubaut - il creatore di Nouveaux mixage, esperienza di riferimento per Sala 1 - è dedicata una mostra nell'ambito della manifestazione *Parcours Contemporains*[315], curata da Achille Bonito Oliva. Dopo la monografica intitolata allo scultore tedesco *Eberhard Bosslet*[316], un'ampia retrospettiva su più sedi, tra cui la Galleria Stefania Miscetti, sarà dedicata alla francese *Orlan*[317]. Siamo nella seconda parte degli anni Novanta e la mostra è certamente tra le più significative per l'ampiezza, di respiro museale, della proposta. Sala 1 ospita la sezione storica del progetto espositivo e l'operazione-performance eseguita dall'artista viene diffusa in diretta in diversi musei nel mondo.

Alla fine degli anni Novanta risale la retrospettiva dedicata all'artista svizzero *Adolf Wölfli*[318], rinchiuso dal 1885 al 1930 in un ospedale psichiatrico di Waldau. Si tratta di una mostra che, per l'ampiezza e per il tema trattato, quello dell'Art Brut, ha anch'essa un respiro di carattere museale.

L'attività intensa di Sala 1 prosegue oltre la metà degli anni Novanta e per tutti i Duemila, con la collaborazione di Antonella Pisilli, proseguendo la ricca programmazione di eventi collaterali, collaborazioni e partnership con le più importanti manifestazioni e istituzioni internazionali. Oggi le attività di Sala 1 - Centro Internazionale d'Arte contemporanea - sono curate da Mary Angela Schroth e Emanuela Termine. Lo studio di architettura di Francesco Pezzini ospita dal 2005 l'Associazione TRAleVOLTE, dedicato al rapporto tra architettura e arte. Ancora attivi il Teatro Salauno, in uno spazio adiacente, e lo studio di Tito Amodei, mentre il piccolo giardino esterno ospita interventi e installazioni permanenti. Sala 1 custodisce, oltre alla già citata collezione di Silvio Betti, anche le opere di Salvatore Meo, morto nel 2004, di cui gestisce la Fondazione con sede nello studio dell'artista a vicolo Scavolino.

---

[315] *Parcours Contemporains*. *Joel Hubaut*, a cura di A. Bonito Oliva, Sala 1, Roma, maggio 1992.
[316] *Eberhard Bosslet*, a cura di D. Scudero, Sala 1, Roma, maggio-giungo 1993.
[317] *Orlan a Roma 1964-1996*, a cura di S. Miscetti e M.A. Schroth, Sala 1, Roma, novembre-dicembre 1996.
[318] *Adolf Wölfli (1846-1998),* a cura di D. Baumann, Sala 1, Roma, ottobre-novembre 1998.

2.3.3 Avamposto della scena romana: La Nuova Pesa

2.3.3.1 *La ri-nascita a metà degli anni Ottanta di un riferimento per l'arte romana*

La storia della "nuova" Nuova Pesa[319], fondata da Simona Marchini nel 1985, affonda le sue radici nella precedente esperienza del padre Alvaro Marchini - noto imprenditore edile romano e colto collezionista amico del segretario del PCI Palmiro Togliatti - che fonda nel 1959 quella che diventerà una delle più attive gallerie romane degli anni Sessanta. Ospitata inizialmente in via Frattina e trasferita poco dopo a via del Vantaggio, La Nuova Pesa riesce a inserirsi proficuamente nel dibattito critico di quegli anni e a convogliare figure di rilievo del mondo intellettuale italiano. Sin dagli esordi partecipano all'attività espositiva poeti, letterati e registi, come Roberto Rossellini, Italo Calvino, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Giuseppe Ungaretti.

Come ben evidenziato dal catalogo *La Nuova Pesa / 1. Storia di una galleria 1959-1976*[320] a cura di Giuseppe Appella, dedicato a questa prima fase di vita della galleria, i caratteri de La Nuova Pesa coincidono con il desiderio di ricollegarsi ai fenomeni figurativi anteguerra creando un ponte con le esperienze ancora presenti nel panorama contemporaneo. Grazie all'apporto di critici come Antonello Trombadori e alla presenza di Renato Guttuso, che diventa punto di riferimento della galleria in quegli anni, la Nuova Pesa costituisce l'avamposto del realismo figurativo negli anni Sessanta. La ricerca sui fenomeni figurativi viene supportata sia da retrospettive storiche - particolare attenzione viene data alla scuola romana e a figure come Mario Mafai, ma sono numerose anche le mostre dedicate a nomi storici dell'avanguardia, allora non

---

[319] Sedi: Via Frattina, Via del Vantaggio (1957-76); Via del Corso 530 (1984-oggi). Fonti: il processo di storicizzazione dell'attività della galleria è stato avviato soltanto per quanto riguarda la prima fase, relativa alla direzione di Alvaro Marchini. Ad essa viene dedicata nel 2011 la mostra *La Nuova Pesa - Storia di una galleria 1959 – 1976* presso il Musma - Museo della Scultura contemporanea di Matera (maggio –giugno 2011), in occasione della quale viene realizzato un catalogo *La Nuova Pesa / 1. Storia di una galleria 1959-1976*, G. Appella (a cura di), De Luca, Roma 2011. Per quanto riguarda l'attività della galleria negli anni Ottanta un momento di ricognizione, che doveva essere preludio a una pubblicazione poi mai realizzata, è il ciclo di mostre dal titolo *25 anni con La Nuova Pesa. Anniversario d'arte e di amicizia (*mostra a cura di L. Cherubini, dicembre 2011-gennaio 2012) con opere degli artisti che vi hanno lavorato dal 1985. Attualmente il contributo più significativo alla conoscenza i questa fase di vita della galleria è offerto dalla tesi di Laurea in Storia dell'Arte contemporanea redatta da Ilaria Piccioni, *La Galleria "La Nuova Pesa"*, relatore prof. Claudio Zambianchi, anno accademico 2003-04.

[320] *La Nuova Pesa / 1*…, op. cit.

largamente riconosciuti, come Picasso, Braque, Léger - sia attraverso il coinvolgimento di artisti della generazione successiva come Sergio Vacchi, Renzo Vespignani, Piero Guccione, Ennio Calabria, Titina Maselli. La galleria chiuderà nel 1976, poco prima della morte di Alvaro Marchini.

Forte dell'esperienza acquisita negli anni in cui è operativa la galleria del padre, Simona Marchini decide di rifondare la galleria nel 1985, in una sede al piano nobile di una palazzina in via del Corso.

Simona Marchini è una figura piuttosto eccentrica nel panorama dei galleristi: pur avendo vissuto il mondo dell'arte da piccola, proviene da un contesto professionale, quello della spettacolo, che la fa sentire inizialmente in una posizione di sospetto nei confronti del sistema romano[321]. Attrice di successo, nota imitatrice e comica, è la prima donna a partecipare proprio negli anni Ottanta a uno dei programmi televisivi più innovativi del momento, "Quelli della Notte" con Renzo Arbore: da quel momento in poi la sua attività di attrice e regista continuerà a correre parallela a quella di gallerista, a volte intrecciandosi addirittura con essa [322]. Al momento della sua apertura, il profilo statutario scelto è quello dell'Associazione culturale, il che consente una maggiore flessibilità dal punto di vista della promozione e sovvenzione[323]. L'apertura alla poesia, alla musica, al teatro caratterizza l'attività de La Nuova Pesa fin dai primi anni, grazie al sostegno intellettuale di personalità vicine alla galleria, come Valerio Magrelli, Marco Lodoli, Giorgio Agamben, Massimo Cacciari, Gianni Vattimo, a cui si aggiunge la curatela di critici e scrittori come Arnaldo Colasanti e Giuseppe Appella.

La linea culturale da La Nuova Pesa di Simona Marchini, in continuità con quella già tenacemente portata avanti da suo padre negli anni Sessanta, è incentrata sulla promozione dei fenomeni pittorici, soprattutto quelli sorti in ambito romano. In particolare la galleria garantisce il sostegno a figure, correnti e movimenti che operano al di fuori dei canali più accreditati dal sistema. Si tratta di una scelta di campo, che

---

[321] Come sottolineato dalla Marchini stessa in un'intervista realizzata da Paolo Levi, in "Arte. Mensile di arte, cultura, informazione", n. 35 , ottobre 1996, ed. Giorgio Mondadori, pag. 112-115.

[322] Si pensi allo spettacolo, messo in scena con la regia di Gigi Proietti, intitolato *La mostra*, in cui l'attrice ripercorre con ironia alcuni episodi legati proprio alla vita in galleria. Tra le attività di Simona Marchini anche la partecipazione al consiglio d'amministrazione de l'"Unità" e la collaborazione come cantante lirica con il Teatro La Fenicie di Venezia.

[323] «Qui in galleria non si conduce un vero e proprio commercio, perché è un'associazione culturale. Ci sono dei rapporti, diciamo, di contributo, che danno gli artisti», in Levi, *Intervista…*, cit. pag. 112-115.

rivela la volontà di opporsi apertamente al potere di un mercato percepito come castrante: in contrapposizione ad esso, La Nuova Pesa vuole essere la "casa" in cui difendere - attraverso un contatto stretto, amicale con gli autori - la libertà creativa degli artisti, svincolandola dall'assoggettamento alle leggi del mercato. Forte di questa posizione, lo spazio di via del Corso diventa in breve tempo un punto di riferimento per quegli artisti che, già nella prima metà degli anni Ottanta, avevano operato da soli o in gruppo in una direzione di contrapposizione estetica nei confronti della Transavanguardia. La Nuova Pesa accoglie le molte esperienze che si interrogano sul linguaggio pittorico e sulle sue molteplici possibilità semantiche nel corso degli anni Ottanta. Tendenze che, rimaste spesso ai margini del sistema, non sempre hanno trovato spazio nella ricostruzione storico-critica del periodo.

È proprio con un artista dei Nuovi Nuovi, Giuseppe Salvatori[324], che si inaugura la galleria di Simona Marchini. Il pittore romano sarà una presenza costante nella galleria: prima, negli anni Ottanta, con i suoi delicati pastelli su tela, poi, nei Novanta, con le sperimentazioni in tempera e smalti. Salvatori rimane una figura chiave della programmazione culturale de La Nuova Pesa in quanto fondatore della rivista "Centoerbe"[325].

Un altro lungo sodalizio è quello instaurato con Stefano Di Stasio[326], tra i principali rappresentanti e difensori del ritorno alla pittura figurativa in chiave colta. Esponente di rilievo della tendenza "Anacronista" teorizzata da Maurizio Calvesi, Di Stasio sarà invitato ad esporre a La Nuova Pesa anche in una fase che può dirsi "tarda", quando cioè, nei primissimi anni Novanta, la sua attitudine citazionista e la perseveranza nella formulazione pittorica appaiono in controtendenza nel panorama culturale di fine Millennio teso alla sperimentazione di nuove dinamiche intermediali.

Tra i fenomeni romani, è significativo l'impulso fornito da La nuova Pesa alla valorizzazione dell'esperienza di Sant'Agata dei Goti, poi formalizzatasi intorno all'etichetta dell'Astrazione Povera coniata da Filiberto Menna. I suoi esponenti, in

---

[324] Tra le mostre dedicate all'artista *Domenica*, mostra a cura di A. Becchetti, La Nuova Pesa, Roma 1985; *Visioni Vere*, mostra a cura di G. Appella, La Nuova Pesa, Roma, 1989; *Nidi*, mostra a cura di E. Albinati, La Nuova Pesa, Roma, 1992; *Essere trovati*, La Nuova Pesa, Roma, 1994.

[325] Si cfr. capitolo dedicato alle Riviste.

[326] *Stefano Di Stasio. Opere su carta*, mostra a cura di M. Guercini, La Nuova Pesa, Roma, 1989; *Stefano di Stasio*, mostra a cura di M. Lodoli, La Nuova Pesa, Roma, 1991.

particolare Mimmo Grillo[327] e Mariano Rossano[328], sono invitati ad esporre in diverse occasioni, sia personali che collettive[329].

La rassegna *Capaccio, Grillo, Rossano, Salvia*[330] realizzata in collaborazione con Sala 1 e ideata da Mary Angela Schroth, è di particolare rilievo, anche per il momento in cui viene proposta. Il progetto curatoriale della mostra assume la valenza di una dichiarazione in difesa della necessità della pittura, in un momento in cui «i nuovi orizzonti scarseggiano: in tutto il mondo gli artisti sono passati dalla pittura all'oggetto e a forme di espressione più orientate verso i media. In Italia, e a Roma in particolare, la pittura rimane parte decisiva della pratica artistica ed è possibile osservare qui caratteri di ricerca distintivi rispetto al contesto generale europeo»[331] . Nel catalogo sono inoltre riproposti i principali testi critici su questo fenomeno, ripercorsi momenti storici per l'aggregazione del gruppo - come l'evento intitolato "1990" organizzato nel 1985 in un padiglione dell'orto botanico di Roma, con una mostra di Rossano e Capaccio aperta alle quattro del mattino e chiusa all'alba - nonché molte dichiarazioni degli artisti. La mostra, oltre a riflettere la politica culturale de La Nuova Pesa, rappresenta certamente uno dei principali progetti ricognitivi dedicati agli artisti orbitanti dell'ambito dell'Astrazione povera.

2.3.3.2 *I primi anni Novanta: dalla pittura ai nuovi media*

L'ingresso nel pieno degli anni Novanta, per una galleria che si è prodigata nella difesa della pratica pittorica, non può non comportare qualche momento di assestamento. Da questo punto di vista la programmazione espositiva de La Nuova Pesa ha un carattere esemplare per la lettura del cambiamento in atto: essa riflette, come una cartina al tornasole, la metamorfosi, progressiva e ineludibile, che la pratica artistica sta compiendo nel giro di boa del nuovo decennio.

---

[327] *Mimmo Grillo*, mostra a cura di F. Abbate, La Nuova Pesa, Roma, 1990.
[328] *Mariano Rossano*, La Nuova Pesa, Roma, 1986.
[329] Analizzando il profilo culturale de La Nuova Pesa si può cogliere un'affinità di scelte con la Galleria La Salita di Tomaso Liverani che, dopo aver promosso, primo fra gli altri, proprio l'esperienza di Sant'Agata dei Goti, vivrà nei primi anni Ottanta un periodo di involuzione rispetto alla fase propulsiva dei decenni precedenti, come evidenziato nel capitolo 1.
[330] *Capaccio, Grillo, Rossano, Salvia*, mostra a cura di M. A. Schroth, Sala 1 e La Nuova Pesa, Roma , febbraio 1990.
[331] *1990. Roma. Quattro pittori. Una posizione*, testo a firma di Sala 1 e La Nuova Pesa, in *Capaccio, Grillo, Rossano, Salvo*; catalogo della mostra, Sala 1 e La Nuova Pesa, Roma, febbraio 1990.

Fedele alla propria linea culturale, rimarcata da alcune mostre di ambito ancora esclusivamente pittorico[332], La Nuova Pesa compie il passaggio alle nuove istanze proprio attraverso una interrogazione serrata sui mezzi, i modi, le possibilità di fare pittura.

Oltre alla collettiva sull'Astrazione povera, che certamente si inserisce in questo tipo di riflessione, paradigmatica è la rassegna del 1991, curata da Patrizia Ferri, che prevede quattro mostre nell'arco della stagione espositiva. Gli artisti - Roberto Annecchini[333], Rosanna Granata[334], Alfonso Leto[335], Antonio Cimino[336] - sono chiamati a riflettere proprio sulla "questione della pittura". Ad ognuno di loro è assegnato un critico diverso per orientamento, approccio e generazione, in modo che questa pluralità di voci possa concorrere a tracciare alcune ipotesi sull'orizzonte pittorico contemporaneo.

Sulla stessa di linea di esplorazione può essere collocata anche la riflessione di un autore "trasformista" come Francesco Impellizzeri [337] che in una mostra del 1992 sembra reinterpretare, in una chiave pop e quasi psichedelica, le tele astratte della conterranea Carla Accardi[338]. O ancora quella del fumettista romano di origine cecoslovacca Mojmir Jezek[339], che presenta una serie di immagini dal soggetto erotico a metà strada tra illustrazione e pittura.

Nel processo di progressivo avvicinamento alle istanze operative eteroclite nel nuovo decennio, centrale è l'apporto di critici della generazione più giovane, che iniziano a collaborare attivamente con La Nuova Pesa: Massimo Carboni, Laura Cherubini, Patrizia Ferri, Gabriele Perretta, Carla Subrizi. A sottolineare questo passaggio è anche

---

[332] Si pensi, a titolo esemplificativo, alle già citate mostre di Giuseppe Salvatori e, ancor più, di Di Stasio.

[333] *Roberto Annecchini. Una spazialità in espansione*, mostra a cura di V. Rubio, La Nuova Pesa, Roma, 1990.

[334] *Rosanna Granata. Ai confini del monocromo*, mostra a cura di L. Mango, La Nuova Pesa, Roma, 1991.

[335] *Alfonso Leto. il campionario del paradiso*, mostra a cura di F. Abbate, La Nuova Pesa, Roma, 1991.

[336] *Antonio Cimino. Ripetizione martellante, invenzione*, mostra a cura di F. Gallo, La Nuova Pesa, Roma, 1991.

[337] *Francesco Impellizzeri. Colori sonori*, mostra a cura di P. Ferri, La Nuova Pesa, Roma, 1992. Nel catalogo della mostra anche la composizione sonora Vernice (Vernissage), una delle prime "hit" che anticipa il lavoro di carattere performativo che connoterà successivamente la ricerca di Impellizzeri.

[338] Benché non ci sia rimando specifico a questo aspetto nel testo in catalogo, il riferimento alla pittura di Carla Accardi appare evidente non solo dal punto di vista formale, ma anche perché in questi anni Impellizzeri ne occupa lo studio.

[339] *Mojmir Jezek. Nature vive*, mostra a cura di O. Cosulich, La Nuova Pesa, Roma, 1992.

l'interesse nei confronti della fotografia, alla quale La Nuova Pesa dedica diverse rassegne, presentando i lavoro di Mimmo Jodice[340] e Marco Delogu[341].

La definitiva adesione alla nuova "temperatura" critica si compie attraverso una serie di mostre dedicate ad autori che, con diverse formulazioni, si interrogano sulla pratica artistica, mettono in discussione gli assunti del loro stesso operare e fanno dell'installazione e dell'impiego eterologo di diversi linguaggi il nucleo della propria poetica. Si pensi al lavoro di Michele Zaza[342] presentato nel 1992, il quale, abbandonata momentaneamente la pratica fotografica, investiga le possibilità iconico-espressive del disegno, della scultura e della pittura. O ancora alla ricerca di Marco Lodola[343], presente con due mostre nel 1992 e nel 1993, le cui immagini piatte sono un richiamo al neonato mondo virtuale: le sue sagome dimostrano di assorbire un clima culturale rinnovato dalle tecnologie[344].

La propensione per gli artisti nati o orbitanti nella capitale continua a costituire il principale impegno de La Nuova Pesa. Tra gli autori presentati nella prima metà degli anni Novanta Marco Colazzo[345] - che successivamente, supportato da Fabio Sargentini, virerà verso un ritorno alla pittura - presenta negli spazi di via del Corso la serie *Ritratti unici*: fotografie di amici e conoscenti del mondo dell'arte a cui è sovrapposta l'impronta della persona stessa, che ne nasconde, invece che amplificarne, l'identità.

Anche Felice Levini[346] è ospitato alla Nuova Pesa con una mostra intitolata *...ma la zebra non è una squadra di calcio e neanche una guardia svizzera*, così come Alfredo Pirri[347], altra figura chiave del panorama romano, che propone nel 1994 la grande personale intitolata *Occhi per Piangere*, con installazioni e disegni.

---

[340] *Mimmo Jodice*, mostra a cura di G. Perretta, La Nuova Pesa, Roma, 1992.
[341] *Marco Delogu*, La Nuova Pesa, Roma, gennaio-febbraio 1994.
[342] *Michele Zaza*, La Nuova Pesa, Roma, mostra a cura di M. Carboni, 1992.
[343] *Marco Lodola. Musicals*, mostra a cura di M. Gandini, La Nuova Pesa, Roma, 1992 e *Marco Lodola. Minestrone*, a cura di G. Perretta, La Nuova Pesa, Roma, gennaio 1993.
[344] Non è un caso che la sua mostra del 1993 sia curata da Gabriele Perretta che in questi anni porta avanti la formulazione di un teoria proprio intorno alla "medialità".
[345] *Marco Colazzo. Ritratti unici*, La Nuova Pesa, Roma, 1994.
[346] *Felice Levini...ma la zebra non è una squadra di calcio e neanche una guardia svizzera*, La Nuova Pesa, Roma, 1995.
[347] *Alfredo Pirri*, La Nuova Pesa, Roma, ottobre 1994.

Romano d'adozione e importante animatore con Edicola Notte, H. H. Lim[348] è protagonista nel 1995 una mostra intitolata *Favola delle Favole*, che costruisce una trama narrativa attraverso iconografie e soggetti provenienti da cultura alta e bassa, integrati e sovrapposti tra loro.

Tra le mostre di rilievo di questi anni si distingue per importanza la personale di Gino De Dominicis[349], realizzata nel 1996 a distanza di dieci anni dall'ultima mostra romana[350]. Nello stesso anno l'esposizione di Alberto Garutti[351] mette in luce temi cari agli Novanta, come quelli dell'esperienza quotidiana e dell'instabilità del linguaggio, la cui complessità teorica è sottolineata da Laura Cherubini nell'introduzione in catalogo[352].

Alle ricognizioni sul presente, che costituiscono l'ambito privilegiato di impegno della galleria, si affiancano le mostre dedicate ad artisti della generazione precedente, come Lorenzo Guerrini[353], a quelli della scena romana degli anni Sessanta, come Sergio Lombardo[354] e Cesare Tacchi[355], e alle figure ai limiti del sistema dell'arte come Luigi Serafini[356], il cui catalogo - un vero e proprio libro d'artista, seppur di dimensioni ridotte - riporta l'enigmatica calligrafia e i disegni di questa figura eclettica del mondo dell'arte, a un tempo architetto, pittore, ceramista, grafico.

Alle mostre personali, decisamente preminenti, si aggiungono inoltre alcune collettive che coinvolgono giovani artisti come *Saldatura*[357] , a cui partecipano Maurizio Arcangeli, Guglielmo Aschieri Emilio, Umberto Cavenago, nel 1994.

È nel periodo di rinnovata apertura che galleria vive a metà degli anni Novanta - una fase ricchissima di mostre, da Maurizio Mochetti[358] a Marilù Eustachio[359], da Vittorio

---

[348] *H.H. Lim: favola delle favole*, mostra a cura di M. De Candia, La Nuova Pesa, Roma, giugno-luglio 1995.
[349] *Gino De Dominicis*, La Nuova Pesa, Roma, 1996.
[350] Si tratta della mostra alla galleria Sporvieri realizzata nel 1983.
[351] Cfr. *Alberto Garutti*, mostra a cura di L. Cherubini, La Nuova Pesa, Roma, 1996.
[352] Cfr. L. Cherubini, nell'introduzione al catalogo della mostra *Alberto Garutti*, La Nuova Pesa, Roma, 1996, pag. 5-8.
[353] *Lorenzo Guerrini*, mostra a cura di E. Bilardello, La Nuova Pesa, Roma, maggio –giugno 1987.
[354] *Sergio Lombardo*, mostra a cura di G. Perretta, La Nuova Pesa, Roma, 1990.
[355] *Cesare Tacchi. Parola*, a cura di M. Calvesi, La Nuova Pesa, Roma, 1993.
[356] Cfr. *Luigi Serafini*, La Nuova Pesa, Roma, 1989. Il catalogo è edito dai Fratelli Palombi.
[357] *Saldatura: Maurizio Arcangeli, Guglielmo Aschieri Emilio, Umberto Cavenago*, La Nuova Pesa, Roma, 1994.
[358] *Maurizio Mochetti*, La Nuova Pesa, Roma, 1995.
[359] *Marilù Eustachio*, La Nuova Pesa, Roma, 1994.

Messina[360] a Pietro Fortuna[361], solo per citare alcuni nomi oltre a quelli già menzionati - che il sodalizio con alcuni artisti porta ad una sorta di "direzione collegiale" della galleria. L'apice di questo dialogo ferrato e produttivo consiste nell'ideazione, nel 1994, della rivista "Centoerbe"[362], realizzata da Giuseppe Salvatori con Felice Levini, H.H. Lim e con la direzione di Carla Subrizi. Si tratta di un progetto editoriale che intende ritagliare un proprio ambito di riflessione al di fuori della stampa specializzata e informativa. Al pari di altre riviste nate in questo arco di anni, come i "Quaderni della società lunare", di poco precedenti, "Centoerbe" vuole costituirsi come spazio in cui ospitare il pensiero di artisti e critici, nonché il dibattito che ne deriva: una sorta di laboratorio di pensiero, mobile e in continuo divenire, un'area di elaborazione teorica impostata secondo il modello del *brainstorming*. Alla pubblicazione della rivista, che rivendica un carattere di indipendenza rispetto alla programmazione della galleria, si affianca quella dei "Quaderni", che sono invece espressamente dedicati alle mostre. Essi sembrano pensati come luoghi di prolungamento letterario delle esposizioni: lontani dal consueto catalogo, essi ambiscono ad essere strumenti liberi da parametri didascalici e più vicini al libro d'artista.

L'attività de la nuova Pesa, che dal 1995 ad oggi ha intercettato anche importanti nomi della scena internazionale, come Shirin Neshat[363] o Rebecca Horn[364], viene rinnovata nel 2004 quando la direzione artistica viene affidata a Giacomo Zaza, cui seguirà Bruno Corà. Pur capace di adeguarsi alle sollecitazioni critiche di una realtà in continuo cambiamento, La Nuova Pesa è stata in grado di mantenere nel corso del tempo una propria identità culturale, svincolata dai grandi movimenti del sistema dell'arte ma coerente nella propria proposta culturale. La lunga attività di valorizzazione della scena romana ha reso La Nuova Pesa una preziosa vetrina per tutte quelle esperienze - più o meno sommerse e legittimate posteriormente - che hanno operato con dedita continuità a Roma negli ultimi 30 anni, garantendone la sopravvivenza.

---

[360] *Vittorio Messina : Fluidofiume e dintorni*, La Nuova Pesa, Roma, 1996.
[361] *Pietro Fortuna. Realismi*, La Nuova Pesa, Roma, 1998.
[362] Si cfr. il capitolo dedicato alle Riviste.
[363] In occasione della mostra *Parusia*, insieme a Daniela De Lorenzo, Alessandra Tesi, Inez van Lamsweerde La Nuova Pesa, Roma, 1999.
[364] *Rebecca Horn*, La Nuova Pesa, Roma, 2002.

2.4. Lo spazio espositivo come luogo di una scrittura critica e militanza nel presente: nuove proposte operative

Su un versante differente, non meno decisivo, si pone il contributo di alcune realtà che, spesso attraverso ipotesi anti-sistemiche o anti-convenzionali, tracciano percorsi di rinnovato impegno etico, politico, civile, con progetti culturali che fanno di questo assunto uno degli elementi cardine della propria identità.

È questo il caso della più radicale tra le esperienze che attraversano la congiuntura storica tra anni Ottanta e Novanta, quella che riunisce i progetti delle gallerie Lascala, Lascala c/o Il desiderio preso per la coda e Alice. La proposta "innescata" da Domenico Nardone disegna e per alcuni momenti concretizza un versante "romano" per quel fenomeno di ritorno alla realtà che investe la scena della giovane arte italiana nel decennio entrante: il suo è un tentativo sovversivo di riscrivere le convenzioni della galleria, ma anche un modello di impegno militante del gallerista che non solo sostiene, ma interviene fattivamente, con proposte di critica istituzionale, al fianco degli artisti.

Ad essa può essere affiancata un'altra proposta programmaticamente incisiva, quella di Paolo Vitolo, giovane gallerista milanese alla sua prima esperienza che propone un progetto culturale organico, addensato intorno al tema del ruolo dell'arte nella società mass mediale e in stretto dialogo con la scena milanese.

2.4.1 Lascala e Alice: progettualità d'avanguardia per una galleria militante

2.4.1.1 *Tra Roma e Piombino: l'esperienza de Lascala*

La storia qui tracciata si articola attraverso più fasi e anche diverse gallerie [365]: si è ritenuto opportuno, tuttavia, far confluire in un'unica narrazione una vicenda che trova

[365] Sedi: Lascala, Piazza San Giovanni (1982-1985); Lascala c/o Il desiderio preso per la coda, Vicolo della Palomba 23 (1985); Alice, Via Monserrato 34 (1988-92). Il seguente testo è un ampliamento di quanto già in parte affrontato dalla sottoscritta in occasione della tesi di Specializzazione in Storia dell'arte contemporanea intitolata *Eventualismo e gruppo di Piombino, un confronto* (2011) e della rubrica *Il gruppo di Piombino, una storia impertinente* (www.unclosed,.eu , 2014-2015). Fonti: A differenza di altre situazioni romane, l'attività articolatasi intorno alla figura di Domenico Nardone nel corso tempo, è oggetto di recupero documentario da parte del curatore stesso. Il blog da lui creato, http://gruppodipiombino.blogspot.it/ rappresenta una prima base di archiviazione online di materiali

nella figura del suo fondatore e animatore, Domenico Nardone, l'asse portante di continuità teorica e ideologica. Si tratta di un fenomeno che travalica la semplice definizione di galleria, per tracimare nell'ambito di una formulazione che ambisce, in alcune fasi, a delinearsi come atto di critica istituzionale, di rimodellamento di un prototipo culturale. Gli aspetti convenzionali e teorici messi in campo da questa vicenda, benché essa non abbia saputo perseguire fino in fondo gli esiti prefissati né di determinare epigoni nell'immediato, permette di collocarla a tutti gli effetti tra le esperienze più originali e anticipatrici di nuove pratiche di questo periodo.

La genesi di questa formulazione va rintracciata nella prima fase di attività del suo fondatore, Domenico Nardone all'interno del Centro Studi Jartrakor[366], situazione di ricerca e sperimentazione che, posizionandosi volontariamente ai limiti del sistema, forma alcuni dei protagonisti della scena romana degli anni Ottanta.

Motivato ad allontanarsi dal gruppo e ad aprire uno spazio in proprio, tra il 1982 e il 1983 Domenico Nardone fonda, insieme a Daniela De Dominicis, storica e critica d'arte, e Antonio Lombardi[367], studente dell'Accademia di Belle Arti, la galleria Lascala, ospitata presso una chiesa sconsacrata nel complesso del Santuario Pontificio della Scala Santa. Lo spazio, precedentemente un magazzino, viene trasformato alla fine degli anni Sessanta dall'artista e Padre passionista Tito Amodei. Avvalendosi di un ulteriore spazio contiguo, il complesso diventa in questi anni contenitore contemporaneamente di iniziative tra loro differenti: Lascala, Laboratorio dello sguardo e Sala 1[368].

La linea culturale de Lascala si definisce immediatamente come quella di uno spazio di sperimentazione che intende mettere in discussione il modello standardizzato della

---

relativi a questa esperienza, altrimenti quasi completamente trascurata dalla storiografia critica del decennio. Il rinnovato interesse per questo fenomeno è tuttavia testimoniato da una pubblicazione che risale all'agosto 2015, poche settimane prima la stampa di questa tesi. Si tratta *L'Arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 ad oggi*, di Alessandra Pioselli che ospita una ampia ricognizione sull'esperienza del Gruppo di Piombino (A. Pioselli, *L'Arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 ad oggi*, Johan & Levi Editore, 2015).

[366] Vedi capitolo dedicato.

[367] Secondo quanto riportato nel testo *Mémories. Cronistorie di arte contemporanea 1997 – 2007* che ripercorre quarant'anni di attività di Sala 1, l'esperienza di Lascala si sviluppa a partire dal 1982 proprio grazie all'amicizia tra Antonio Lombardi, studente dell'Accademia di Belle Arti, e Tito Amodei. Lombardi introduce le storiche dell'arte Francesca Ribacchi e Daniela De Dominicis che a sua volta coinvolge Domenico Nardone.

[368] Cfr. *Mémories…* op. cit.

galleria: a partire dalle mostre che riflettono sul rapporto tra arte e scienza, fino alla promozione di artisti e gruppi sperimentali, in particolare il Gruppo di Piombino. La figura di Domenico Nardone, pensatore, critico, gallerista, informa - con un modello teorico dalle solide radici antisistemiche - la linea culturale della galleria fin da queste fasi iniziali.

Nelle prime mostre viene indagato il rapporto tra oggetto scientifico e artistico mediante la presentazione di strumenti tecnici esposti come sculture. Nella mostra 1*6 condizioni di rottura*[369] Mauro Rossi[370], un "prestanome", presenta 16 blocchetti di cemento che vengono sottoposti a compressione da una macchina per verificarne il limite di resistenza. In *Sette modelli*[371] alcuni strumenti scientifici, molecole del DNA nonché la macchina delle catastrofi di Renè Thom - fatta realizzare da Daniela De Dominicis - vengono esposti come installazioni.

Fin da questi primi esempi l'intervento artistico è concepito come un esperimento che presuppone un progetto, una reazione differenziata, e una verifica rigorosa[372]. Se per un verso questo approccio costituisce un fattore di continuità rispetto all'esperienza di Jartrakor, per l'altro l'elemento di divergenza è rappresentato dal contesto di applicazione di quell'apparato sperimentale, che viene individuato nella vita quotidiana.

Quattro lavori[373] di Antonio Lombardi è una mostra già riferibile all'area piombinese, di cui si parlerà a breve. Una delle opere consiste in una targhetta adesiva con la scritta "non asportare" attaccata in vari punti della città: la reazione dei passanti è documentata da fotografie. Come nell'Eventualismo[374] l'opera è concepita come esperimento percettivo, ma con la differenza di eliminare quello che Domenico Nardone definisce il

---

[369] *16 condizioni di rottura*, galleria Lascala, Roma, marzo 1983.

[370] Non si tratta di un vero e proprio artista ma di un "prestanome": come spiegato in *Mémoires* è uno scienziato, amico di Antonio Lombardi, che acconsente a prestare il proprio nome per la mostra, anticipazione il concetto di "autore preterintenzionale proposto dal gruppo di Piombino, di cui si parlerà in seguito, cfr. *Mèmoires…*, op. cit., pag. 26.

[371] *Sette modelli di rottura*, galleria Lascala, Roma, febbraio 1984.

[372] «Il nocciolo della teoria che andavo elaborando verteva sulla possibilità di produrre un'arte sperimentale, la cui efficacia fosse cioè verificabile, analogamente a quanto avviene per le ipotesi scientifiche, attraverso specifiche procedure» D. Nardone in *Ritorno a Piombino. Salvatore Falci, Stefano Fontana, Pino Modica, Domenico Nardone, Cesare Pietroiusti*, a cura di Domenico Nardone, catalogo della mostra presso galleria Primo Piano, gennaio-febbraio 1999, Roma, pag. 4.

[373] *Antonio Lombardi. Quattro lavori*, galleria Lascala, Roma, aprile-maggio 1983. La mostra presenta le opere *PFf*, *Orizzontale*, *Senza Titolo* e *Non asportare*.

[374] Si cfr. il capitolo precedente.

"falso di laboratorio"[375] dovuto alla realizzazione di esperimenti in un ambito artificiale fortemente connotato, come quello della galleria che censura alcuni comportamenti da parte del pubblico.

Con *Interpolazioni urbane*[376] questa posizione si rafforza: la mostra, curata da Domenico Nardone, non presenta alcun autore "consapevole" o riconosciuto, ma disegni murali e graffiti trovati. Sulla stessa linea di ricerca si pongono altre due esposizioni realizzate in quell'arco di anni, *Segnali*[377] e *Progetti e lavori in corso*[378], nelle quali l'intervento degli artisti si situa nello spazio urbano con forme di interferenze e induzione di un comportamento creativo. La prima presenta lavori di Antonio Lombardi, Lorenzo Pezzatini e Marino Vismara. Quest'ultimo propone la documentazione del suo progetto *MSEO ART CNTEMPO* che aveva previsto la realizzazione di una segnaletica stradale - del tutto simile a quella reale - installata nelle strade di Firenze, ad indicare la direzione di un (inesistente) Museo d'arte contemporanea nella città.

Il modello operativo di opposizione militante elaborato da Domenico Nardone che investe, come si vede fin dalle prime mostre, tanto la figura del critico, tanto la natura dello spazio espositivo, incontra la strada degli esperimenti dal carattere esuberante che tre artisti di Piombino realizzano nella provincia toscana, prima, e alla Biennale di Venezia, poi. È qui che, nel 1984, Salvatore Falci, Stefano Fontana e Pino Modica - organizzati inizialmente come *Gruppo 5* (i tre artisti + un ambiente + il pubblico operante in quell'ambiente), mettono in atto il loro esperimento, in modo abusivo. Esso prevede il collocamento in uno spazio pubblico, in questo caso la zona antistante i Padiglioni Nazionali all'interno dei Giardini della Biennale, di cinque di sedie, ognuna di un colore diverso. Su di esse è applicato un cartello con la scritta "Sosta di 15 minuti/15 minutes stop". Obiettivo dell'esperimento è attivare, grazie ad un oggetto stimolo, un comportamento estetico da parte di visitatori inconsapevoli.

---

[375] D. Nardone, *Prolegomeni ad un allargamento del campo d'osservazione in arte*, in *Quattro lavori*, catalogo della mostra a cura di D. Nardone e D. De Dominicis, galleria Lascala, Roma 1983.
[376] *Interpolazioni urbane*, mostra a cura di D. Nardone, galleria Lascala, Roma, maggio 1984.
[377] *Segnali. Antonio Lombardi, Lorenzo Pezzatini, Marino Vismara*, a cura di D. De Dominicis, A. Lombardi, D. Nardone, galleria Lascala, Roma, dicembre 1984.
[378] La mostra presenta lavori di Andrea Lanini, anche lui impegnato in quegli anni nell'elaborazione di interventi di interferenza nello spazio urbano. *Progetti e lavori in corso*, mostra a cura di D. Nardone, galleria Lascala, Roma, febbraio 1985.

L'esperimento, realizzato per la prima volta a Populonia nel 1983, dopo essere stato attivato "illegalmente" a Venezia, viene presentato a Lascala nel novembre-dicembre 1984. Qui sono esposti alcune sedie, diapositive documentarie e tre grafici che illustrano le modalità di interazione del pubblico. Nel testo pubblicato nel catalogo della mostra l'intervento artistico viene trattato come un vero e proprio esperimento, condotto secondo un rigoroso metodo scientifico che prevede un'accurata pianificazione[379].

Il sodalizio tra la pratica subliminale dei Piombinesi e il modello critico di Nardone si consolida attraverso la presentazione a Lascala di mostre personali dedicate agli artisti toscani.

La prima è dedicata a Stefano Fontana[380]. L'esposizione riprende un intervento realizzato a Piombino: cinque scatole gialle con la scritta *Contenitori ideologici* vengono posizionate in diversi punti della città per quindici giorni. In mostra l'artista presenta ogni contenitore affiancato dal contenuto rinvenuto al suo interno. L'ambiguità dell'intestazione della scatola lascia al passante la possibilità di interpretare in modo diverso l'invito dell'artista. I *Contenitori ideologici* costituiscono una sorta di "microfoni" disposti nelle strade frequentate ogni giorno, a disposizione dei cittadini che volessero comunicare. Comunicare non con qualcuno o per qualcosa, ma comunicare e basta. L'ambiguità dell'oggetto (a cosa serve? Chi lo ha posizionato?) e il fatto che non vengano esplicitate le regole di comportamento (a chi è rivolto il contenitore? Chi è il destinatario delle missive? Quale forma comunicativa bisogna utilizzare?), in altre parole l'assenza di regole, intende stimolare una forma di espressione latente e costituisce un piccolo atto di "guerriglia" a cui l'arte fornisce gli strumenti.

Nell'ottobre 1985 Pino Modica presenta il *Rilevatore estetico*[381]. Si tratta di uno strumento espressamente realizzato dall'artista: una cinepresa è camuffata all'interno di un finto misuratore della pendenza della Torre di Pisa. Posizionato di fronte a quest'ultima, il rilevatore attiva di nascosto la videocamera attraverso un sensore ogni volta che qualcuno si avvicina. Da questo intervento l'artista ricava un cortometraggio

---

[379] Cfr. *Sosta quindici minuti*, catalogo della mostra a cura di D. Nardone e D. De Dominicis, galleria Lascala, Roma, novembre-dicembre 1984.

[380] *Stefano Fontana. Contenitori ideologici*, mostra a cura di D. Nardone, galleria Lascala, Roma, aprile 1985.

[381] *Pino Modica. Rilevatore estetico*, mostra a cura di D. Nardone, galleria Lascala, Roma, ottobre 1985.

composto da una selezione delle riprese fatte dall'interno dell'apparecchio, aggiunte a quelle realizzate esternamente che documentano l'interazione dei passanti. La produzione dell'opera è demandata a un pubblico inconsapevole ma che agisce in modo volontario attraverso un oggetto di stimolo credibile.

Il titolo della mostra di Salvatore Falci, *Itai Doshin*[382], significa "diversi nel corpo, uniti nello scopo" e rimanda ad un principio di unità che si sintetizza nel progetto dell'artista con un arretramento dell'autore a favore di una creazione condivisa da più mani che agiscono in uno stesso ambito. Riducendo la propria presenza, l'artista propone una situazione-stimolo di carattere relazionale: una superficie di vetro verniciata di colore è posta su tavoli di scuole, sale d'aspetto, pub, e viene incisa dagli avventori con graffiti, segni, lettere.

Con la personale di Salvatore Falci si conclude l'esperienza di Lascala a Piazza San Giovanni, ma il progetto di revisione del modello di galleria proposto da Nardone, Falci, Fontana, Modica - che ormai operano pienamente come gruppo - prosegue attraverso il confronto con esperienze romane e non.

2.4.1.2 *Dentro lo spazio del quotidiano: Lascala c/o Il desiderio preso per la coda*

L'auspicata penetrazione della produzione artistica nel campo discorsivo della vita quotidiana, teorizzata da Domenico Nardone, trova pieno compimento alla fine del 1986 quando, dopo tre anni di attività nella zona di San Giovanni, la galleria Lascala sposta la sua sede a vicolo della Palomba, presso il ristorante Il desiderio preso per la coda, gestito da Anna Pocchiari e Corrado Parisi.

Se l'esperienza germinativa di Lascala a San Giovanni aveva costituito un setting sperimentale[383], ora il tentativo di rinnovare il modello operativo sello spazio-galleria in una direzione "subliminale" prende concretezza, anche se l'obiettivo di creare una «agenzia che avrebbe dovuto produrre delle mostre in spazi non convenzionali»[384] non produrrà una itineranza vera e propria come nelle iniziali intenzioni di Nardone. Se

---

[382] *Salvatore Falci. Itai Doshin*, mostra a cura di D. Nardone, galleria Lascala, Roma, dicembre 1985.
[383] Cfr. D. Nardone, *Il nuovo sistema dell'arte*, intervento nell'ambito di Internazionale d'arte contemporanea, Milano 26-28 maggio 1987.
[384] *Ibidem.*

prima, dunque, l'ambiente espositivo incanalava, documentava, istituzionalizzava un'esperienza nata altrove, ora con il progetto di una galleria che opera nel pubblico, lo spazio della sperimentazione e quello dell'esposizione possono arrivare a coincidere. È in questa operatività che si incarna il progetto di galleria "militante" di Nardone.

Le radici di una tale pratica vanno rintracciate nelle esperienze, soprattutto internazionali, che hanno visto musei e gallerie trascinare la propria azione fuori dallo spazio consueto, come quella di Laurent Jacob, direttore della galleria Espace 251 nord di Liegi, che espone le opere in alberghi, navi da crociera e autobus, e l'ormai storica *Chambres d'amis*[385], in cui i lavori degli artisti erano ospitati in abitazioni private[386], oltre che, naturalmente, nelle più vicine esperienze de L'Attico (si pensi a *Ginnastica mentale*)[387] anche se con intenzionalità differenti. La vocazione dissacrante e per certi versi goliardica di questo inconsueto spazio espositivo si coglie nella recensione di Lino Lombardi su "La Stampa": «Un nuovo centro culturale ecco "il desiderio preso per la coda" mai prevedibile e concettoso, non un *defilé* vanitoso di successo ed eleganza, ma un punto di incontro dove l'amicizia è di casa, il bicchiere mai vuoto, la conversazione ha la briglia sciolta (dalle 16 alle 24), gustando torte della nonna, sfogliando giornali protetti come da mura domestiche»[388].

La programmazione de *Lascala c/o il Desiderio preso per la coda* ha un carattere irriverente fin dall'inaugurazione performativa del 9 novembre 1986 che vede Terry Fox e Marino Vismara impegnati a mangiare per ore chili di cozze, fino a sentirsi

---

[385] J. Hoet, mostra presso abitazioni private e Museum van Hedendaagse Kunst di Gand, 21 giugno-21 settembre 1986.

[386] In occasione del Convegno *Il nuovo sistema dell'arte* del 1987 Nardone mette in luce i riferimenti e le motivazioni che lo portano a concepire il progetto di una galleria itinerante. Come sottolineano Pierfrancesco Angeleri e Leo Carlesimo, invitati nella stessa occasione ad intervenire proprio a proposito dell'esperienza "fuori le mura" di Lascala c/o, «è sulla scorta del logoramento della galleria intesa in senso tradizionale che è maturata l'esigenza di ridefinirne, almeno parzialmente, il ruolo ed il modo di operare sia trasferendo l'esposizione in un luogo non strettamente designato ad ospitare mostre, sia modificando l'accezione stessa del termine galleria, che viene ad indicare un'entità mobile, più legata al lavoro dei suoi artisti – e funzionale ad esso – che ad un luogo specifico, e, soprattutto, ad un pubblico specifico»[386]; P.F. Angeleri, L. Carlesimo, *Adeguamento del ruolo della galleria al contesto artistico e sociale: il caso de Lascala*, intervento nell'ambito di Internazionale d'arte contemporanea, Milano 26-28 maggio 1987.

[387] Si cfr. il paragrafo dedicato alla galleria nel capitolo precedente.

[388] L. Lombardi, *La coda del desiderio*, in "La Stampa", senza data.

male[389]. La performance si concluderà con il cibo e le mani degli artisti insanguinati. Segue la mostra di Ettore Innocente[390] intitolata *Chiunque.* L'artista presenta diversi oggetti, ad ognuno dei quali è associato una enunciato che stabilisce alcune regole per relazionarsi con esso. Come dimostra questa mostra, così come quella di Renato Mambor[391] di poco successiva, la programmazione de Lascala per quanto riguarda artisti "storici" rivela un interesse per coloro che, pur provenendo da un ambito di pop art italiana, hanno saputo poi affrancarsi dalla ricerca pittorica per aprire a riflessioni sulla relazione psicologica e percettiva con gli oggetti.

Nel gennaio 1987 Stefano Fontana presenta il progetto *Emettitore-Ricevitore*[392], già proposto in una prima versione alla galleria *Il Prisma* di Siena nel 1986. Dopo l'esperimento dei *Contenitori ideologici*, Fontana riprende un modello operativo simile posizionando in vari punti nella città delle scatole che distribuiscono l'invito alla mostra. È il viaggio di quest'ultimo dal box emettitore al ricevitore - installato nello spazio espositivo - a costituire l'opera, anche se il percorso non verrà compiuto da nessun invito. In questo progetto l'attenzione dell'artista si sposta dal cittadino comune al pubblico dell'arte e riflette tanto sul carattere rituale del recarsi a una mostra, tanto - come di consueto nel lavoro di Fontana - sui processi di comunicazione, promozione e visibilità, fondamentali per garantire l'esistenza dell'esposizione in tempi di espansione della pervasività mediatica.

Nel febbraio del 1987 Cesare Pietroiusti realizza il progetto *N-Titoli*[393], propedeutico all'inserimento del suo lavoro tra quello dei Piombinesi, che avverrà qualche mese dopo, a Milano. Il suo esperimento si divide in due fasi: nella prima vengono posizionate tovaglie per raccogliere disegni e scritte realizzate dai visitatori, i quali hanno a disposizione pennarelli colorati (rosso, blu, verde e nero); nella seconda le tovaglie "decorate" vengono appese come veri e propri quadri, sostituite da tovaglie nuove sui tavoli. Pietroiusti lavora sulla differenza tra l'atteggiamento consapevole e

---

[389] La performance si intitola *Opening Oysters*. Si tratta del primo intervento romano per Terry Fox, tra i primi ad aver praticato la body art e la performance e spesso collaboratore di Beuys. Cfr. *Opening Oysters*, comunicato stampa della performance presso Lascala c/o Il desiderio preso per la coda, Roma, novembre 1986.

[390] *Ettore Innocente. Chiunque*, Lascala c/o Il desiderio preso per la coda, Roma, dicembre 1986.

[391] *Renato Mambor. I Rulli*, Lascala c/o Il desiderio preso per la coda, Roma,aprile 1987.

[392] *Stefano Fontana. Emettitore ricevitore*, Lascala c/o Il desiderio preso per la coda, Roma,1987.

[393] *Cesare Pietroiusti. N-Titoli*, Lascala c/o Il desiderio preso per la coda, Roma, febbraio 1987.

quello involontario, individuando - e giocando - proprio nello spazio della differenza che agisce sulla situazione mentale dello spettatore.

Nel marzo 1987 Salvatore Falci presenta a Lascala c/o i suoi *Pavimenti*[394], realizzati sovrapponendo a lastre di masonite strati uniforme di smalti e cera, posti dall'artista in luoghi pubblici e asportati una volta segnati dall'uso dei passanti, inconsapevoli del procedimento in corso[395]. In questa occasione vengono presentati esemplari realizzati solo in vernice nera collocati in diversi punti della città di Piombino: una paninoteca, una scuola elementare e il bar della stazione ferroviaria. I successivi *Pavimenti* presenteranno invece una serie di colori sovrapposti. Il risultato estetico rimanda a una forma di "espressionismo preterintenzionale", che ribalta e trasforma l'assunto dell'espressionismo classico incentrato sulla soggettività dell'artista a favore di una forma di creatività involontaria, attivata fortuitamente dal pubblico.

Nel 1987 Domenico Nardone incontra il gallerista Sergio Casoli, per il quale lavorerà per circa un anno, determinando la fine dell'esperienza de Il Desiderio preso per la coda e lo spostamento a Milano dell'attività espositiva.

L'incontro con l'ambiente milanese, certamente più vivace in termini di mercato e di produzione artistica rispetto a quello romano, per un verso avvia quella relazione con il sistema che con la galleria Lascala e poi Lascala c/o, si era cercato di rinnovare; per l'altro costituisce la principale occasione di scambio e confronto con altri artisti e contesti che vanno in direzioni non dissimili da quelle dei Piombinesi. Allo Studio Casoli i Piombinesi esporranno in diverse occasioni, contribuendo a diffondere il proprio lavoro.

2.4.1.3 *Alice, o "del paese della realtà"*

Dopo circa un anno di collaborazione con Casoli, Domenico Nardone decide di tornare a Roma per aprire una nuova sede espositiva a via di Monserrato. Si tratta di uno spazio a piano terra, posizionato nel rione Regola, nei pressi del ghetto, in una zona che vede una progressiva concentrazione di spazi espositivi lungo gli anni Novanta.

---

[394] *Salvatore Falci. Azioni costanti*, Lascala c/o Il desiderio preso per la coda, Roma,marzo 1987.

[395] In questa occasione, in particolare, vengono presentati esemplari realizzati solo in vernice nera posizionati in diversi punti della città di Piombino: una paninoteca, una scuola elementare e il bar della stazione ferroviaria. I successivi *Pavimenti*, presenteranno invece una serie di colori sovrapposti.

La scelta del nome, Alice, assume subito la connotazione di una dichiarazione di intenti. Nel testo *Alice nel paese della realtà*, oltre a ribadire la necessità di delocalizzare l'intervento artistico rispetto al mondo dell'arte[396], Domenico Nardone assume ad esempio il racconto di Lewis Carroll rovesciandone i termini: anziché nel mondo parallelo e fittizio delle "meraviglie", la sua Alice intende immergersi operativamente nella realtà. Ancora una volta la galleria, pur perseguendo finalità commerciali, si configura come dichiarazione ed esplicitazione di un progetto critico, culturale, finanche politico. Come già in passato, questo orientamento si riverbera nelle mostre, che non vengono mai semplicemente ospitate, ma semmai "sposate" attraverso una adesione concettuale, ideologica e operativa.

La negazione del valore metafisico dell'esperienza artistica sotteso alla pratica dei piombinesi, il situarsi delle loro opere tenacemente dentro l'esperienza concreta del mondo, trova nella galleria Alice, così come era stato a Lascala, la sua "casa" più accogliente. Le mostre dei Piombinesi - a cui dopo l'esperienza a Milano da Casoli si è aggiunto a pieno titolo anche Cesare Pietroiusti - che si susseguono nella sede di via di Monserrato tracciano l'evoluzione nell'attività degli artisti nel corso del tempo.

La ricerca di Salvatore Falci[397] viene presentata in due occasioni: nel 1989, subito dopo la mostra inaugurale di Alfredo Pirri, con una ricognizione di carattere retrospettivo, e nel 1991 con l'esposizione dell'opera *Ponte Sant'Eufemia*[398]. Il confronto di queste due mostre mette in evidenza le modalità attraverso cui si è evoluta nel tempo l'interazione produttiva nel lavoro di Falci, in un percorso che dal singolo individuo muove, ampliandosi, fino al contesto ambientale. Se nella prima fase della sua produzione (*Itaj-doshin, Pavimenti, Letti, Puff)* gli oggetti dislocati dall'autore accolgono le tracce del corpo umano in movimento o in posizione statica, con le serie *Vasch*e e *Fiumi*, il campo d'indagine si estende: l'interrogazione dell'artista si rivolge a contesti in cui l'azione dell'uomo si ibrida con quella degli elementi naturali. Un medesimo discorso è valido per l'opera *Ponte Sant'Eufemia*, in cui l'artista dissemina segatura e semi su una lastra

---

[396] «Anziché l'edificazione di un impossibile paradiso terreno, l'arte prende più concretamente a porsi l'obiettivo di frapporre se stessa al progressivo e apparentemente ineluttabile impoverimento della vita quotidiana, determinato dalla divaricazione, sempre più accentuata, tra culture specialistiche e cultura popolare» D. Nardone, *Alice nel paese della realtà*, testo critico della mostra *Salvatore Falci, Stefano Fontana, Pino Modica, Cesare Pietroiusti*, galleria Planita, Roma, gennaio 1988.

[397] *Salvatore Falci*, galleria Alice, Roma, 1989.

[398] *Salvatore Falci*. *Ponte Sant'Eufemia,* galleria Alice, Roma, aprile 1991.

di forex su un ponte a Venezia per 24 ore. Il passaggio di persone e oggetti modifica, trasforma e diffonde questa miscela, che viene poi umidificata, trasferita in serra, innaffiata e riportata su una lastra. Traslitterando nel campo dell'arte un procedimento che rimanda al metodo sperimentale scientifico, Falci indaga i principi della dispersione e dell'entropia, cercando di contraddirli: la realtà si rivela percorsa da dinamiche invisibili di cui Falci prova a cogliere il senso ritmico e l'andamento, replicando il metodo dello scienziato nel tentativo di trovare regole nel caos dell'esistenza.

Il lavoro di Stefano Fontana è presentato dalla galleria Alice per due volte nel 1989. In maggio con il progetto *Aula di scienze*[399]: un insieme di strumenti scientifici che hanno il compito di illustrare didatticamente alcuni principi della fisica. Attraverso una prolungata osservazione ci si rende conto che gli apparecchi sono paradossali, hanno proporzioni non coerenti o sono troppo complessi rispetto alla semplicità della legge che intendono dimostrare. Se nelle esposizioni dei primi anni Ottanta l'utilizzo di apparecchi scientifici era occasione di riflessione critica e interrogazione sui possibili rapporti tra arte e scienza, ora l'atteggiamento dell'artista smaschera e ricusa, attraverso l'ironia, qualsiasi possibilità di relazione conoscitiva e fondativa tra le due discipline: la relazione tra le due si instaura attraverso l'opera sul piano della comune decostruzione disciplinare. In novembre è la volta di *Fusioni*[400]*, lastre* di stagno ospitate in precedenza in una fabbrica a disposizione degli operai, liberi di intervenire e testare la resistenza del materiale attraverso una fiamma ossidrica. In questi lavori, così come nei *Bersagli*[401] di Modica, esposti nel dicembre dello stesso anno, gli esprimenti individuano - nell'atto di una sollecitazione affrancata da ogni proposito funzionale - un modo per elidere le regole dettate dall'uso finalizzato e costrittivo del modello consumistico.

Pino Modica sarà presenta ancora nel 1992 con un progetto, *Buono di prenotazione d'acquisto*[402], realizzato in collaborazione con la Confesercenti e la CGIL-Immigrazione di Piombino, che apre a nuove considerazioni. In collaborazione con i due enti Modica organizza una lotteria, i cui vincitori, sei persone extra-comunitarie, hanno a

---

[399] *Stefano Fontana. Aula di scienze*, galleria Alice, Roma, maggio 1989.
[400] *Stefano Fontana. Fusioni*, galleria Alice, Roma, novembre 1989.
[401] *Pino Modica*. *Bersagli*, galleria Alice, Roma, dicembre 1989. Si tratta di lastre di cristallo antisfondamento "aggredite" inconsapevolmente con strumenti/armi di vario genere (pistole, martelli, ecc.) che rigano, forano, disegnano tracce sui vetri. La superficie è illuminata dall'interno valorizzando la resa estetica finale dell'oggetto-opera.
[402] Pino Modica. *Buono di prenotazione d'acquisto*, gallerie Alice e Il Campo, 1992.

disposizione dei buoni per acquistare oggetti d'uso quotidiano per un totale di 250.000 lire. La mostra, realizzata in collaborazione con la galleria Il Campo, presenta un video di documentazione dell'interazione tra l'artista, il sindacalista e gli extra-comunitari, e una replica degli acquisti fatti dai vincitori del concorso: per la maggior parte si tratta oggetti di marche celebri, che rappresentano lo *status symbol* della società del benessere. Esposti asetticamente su mobili bianchi insieme a cartellini esplicativi, gli oggetti sembrano emulare, con ironia, i *displayed objects* di autori inglesi come Haim Steinback. L'intenzionalità progettuale, tuttavia, è fortemente divergente: la mostra sottolinea semmai la rinnovata sensibilità nei confronti di questioni legate all'indagine sociale e relazionale, che per oltre un decennio erano scomparse dalle gallerie romane.
La mostra dedicata a Cesare Pietroiusti[403] nel 1989 evidenzia il significativo mutamento nel lavoro dell'artista la cui ricerca, all'inizio degli anni Novanta, si indirizza verso una crescente centralità della relazione tra l'individuo e l'ambiente, interrogandosi sulle implicazioni psicologiche, percettive, emotive di questa interazione. L'opera in mostra, *Alice 27-01-89*, è costituita da una grande scatola, sospesa al centro sala, su cui l'artista ricostruisce fotograficamente in dimensioni ridotte cinque delle sei pareti esterne dello spazio: una parte della facciata sulla strada, un magazzino, un'abitazione. Con questo lavoro Pietroiusti propone un'indagine sul limite fisico del luogo d'arte e sulla sua relazione con lo spazio della vita quotidiana.

Benché la programmazione espositiva si articoli soprattutto intorno al lavoro di questo gruppo, Alice ospita mostre di autori diversi, con progetti sempre in linea con la politica culturale della galleria. La mostra dell'artista romano Alfredo Pirri[404] inaugura nel 1988 lo spazio di Alice. Realizzata in collaborazione con la galleria Planita, ospita alcuni lavori giù presentati alla Biennale di Venezia dello stesso anno. La stagione espositiva 1989 è aperta da un'installazione dell'artista belga *Ann Veronica Janssens*[405], che trasforma lo spazio, negandolo e porgendolo allo stesso tempo al visitatore. L'artista altera la percezione abituale dell'ambiente attraverso la realizzazione di una parete

[403] *Cesare Pietroiusti. Alice 27-01-89*, galleria Alice, Roma, 1992.
[404] Per questa mostra si rimanda all'approfondimento sulla galleria Planita nel capitolo precedente.
[405] *Ann Veronica Janssens*, galleria Alice, Roma, ottobre 1989.

bianca, di fronte alla quale si pone una sorta di soglia, a terra, che introduce tuttavia a uno spazio inaccessibile.

L'attenzione rivolta ad autori della nuova scena italiana si manifesta in altre due mostre, dedicate a Stefano Arienti e Bernhard Rüdiger , che costituiscono un valido punto di contatto con il contesto milanese: entrambi gli autori, infatti, provengono dal laboratorio più nutriente e fertile nel panorama dei primi anni Novanta, quello che ruota intorno allo spazio di Via Lazzaro Palazzi[406]. La presenza a Roma di questi artisti, il cui lavoro interpreta proprio la rinnovata possibilità d'interazione con la realtà, favorisce l'aggiornamento e l'attivazione di una rete feconda tra le due città.

Stefano Arienti[407], «il primo artista dopo la Transavanguardia a stimolare l'attenzione della critica americana»[408], presenta nel 1990 una doppia personale alle galleria Planita e Alice. Oltre alle opere già formalizzate negli anni precedenti, come *Polistirolo* - composto da strati di materiale su cui l'artista interviene con traforature e buchi, *Ponghi* - riproduzioni di quadri impressionisti su cui l'autore interviene con il pongo - e *Puzzle* - realizzata sovrapponendo tessere di puzzle a poster o carte da parati - l'artista milanese presenta una serie di lavori nuovi che assumono un ruolo centrale per gli esiti successivi della sua ricerca. Si tratta della serie dei *Manifesti cancellati*: Arienti interviene con processi di cancellazione e raschiatura su riproduzioni prese a prestito da un immaginario popolare e diffuso. Grotte marine, vulcani, montagne, paesaggi lacustri, così come disegni e opere dei maestri della storia dell'arte sono i soggetti delle sue trasformazioni.

All'aprile dello stesso anno risale la mostra di Bernhard Rüdiger[409]. In questa occasione un cortometraggio dell'artista viene proiettato in mostra su di una lastra di vetro che dimezza lo spazio della galleria, rendendolo per metà inaccessibile. Soggetto del video è l'autore stesso, ripreso nell'atto di srotolare una grande bobina di stoffa bianca. Sul tessuto si susseguono parole e frasi di cui non si riesce tuttavia a cogliere il senso

---

[406] Si cfr. il paragrafo introduttivo a questo capitolo, dove l'esperienza milanese è ricostruita.
[407] Stefano Arienti, galleria Planita e Alice, 1990.
[408] F. Bonami, *Stefano Arienti*, catalogo della mostra a cura di A. Mattirolo e G. Schlinkert, MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma, novembre-febbraio 2005 e Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino, marzo-giugno 2005, Five continents editions, Milano 2004.
[409] *Bernhard Rüdiger*, galleria Alice, Roma, aprile 1990.

narrativo, mentre immagini incongrue - tratte dai rotocalchi, da libri di storia dell'arte, riproduzioni di opere, ecc. - interrompono occasionalmente la sequenza.

Nelle poche occasioni in cui la programmazione della galleria Alice guarda al passato, lo fa per accogliere la produzione di artisti estranei al sistema, come *Ketty La Rocca*[410]. La mostra presenta una serie di lavori ispirati ad alcuni manifesti cinematografici. L'immagine iniziale della locandina viene traslata, tradotta in un codice linguistico privato, con una forma di appropriazione compiuta attraverso passaggi successivi: l'immagine viene prima ricalcata, poi i suoi tratti principali vengono ripercorsi attraverso segni e scritte. Nelle elaborazioni successive queste ultime si rarefanno progressivamente: le parole, ormai illeggibili, dimenticano il loro referente delineandosi come pure tracce che disegnano la parola "you".

2.4.1.4 *Istanze narrative inedite: l'esemplarità della mostra Storie*

Nel 1991 in collaborazione con Carolyn Christov-Bakargiev, Domenico Nardone organizza presso la galleria Alice e il Campo a Roma, Studio Casoli a Milano e Noire a Torino la mostra itinerante intitolata *Storie*[411]. Il progetto nasce dalla osservazione di «forti elementi di affinità tra la teoria e la pratica del Gruppo di Piombino e il lavoro di alcuni artisti stranieri»[412], costituita dal prelievo diretto di elementi della realtà e la loro riproposizione come opere. Il titolo originario della mostra doveva essere Spy Stories che, come spiega Nardone, «alludeva più apertamente alle modalità vagamente spionistiche (travestimenti, fotografie, riprese e registrazioni ottenute all'insaputa degli interessati, etc.) con cui i prelievi erano realizzati dagli artisti»[413].

Sia per le personalità coinvolte, tra cui la francese Sophie Calle, che per le singole opere esposte, la mostra *Storie* assume la connotazione di un progetto pionieristico e dal carattere anticipatorio: le pratiche e le poetiche sottese al lavoro degli artisti in questa mostra configurano modalità invalse negli anni subito successivi. Messe in relazione tra

---

[410] *Ketty La Rocca: Silent Movies*, galleria Alice, Roma, dicembre 1990.
[411] *Storie*, mostra a cura di C. Christov Bakargiev da un'idea di D. Nardone, gallerie Alice e Il campo, Roma; Noire, Torino, Studio Casoli, Milano, 1991. Artisti: Bond, Calle, Doherty, Falci, Fontana, Marclay, P.Modica, Pietroiusti, Samore.
[412] D. Nardone, *Dal cinema neorealista alla TV della realtà*, relazione al convegno *Forme narrative di fine Millennio*, Asilo Ricci, Macerata, 10-11 maggio 2001.
[413] *Ibidem*.

loro, le opere individuano una continuità teorica e progettuale, una affinità di intenti e contiguità di propositi tale da creare una circuitazione di significati. Dislocata sulle quattro sedi, la mostra va letta come un progetto di natura unica, benché le opere possano trasformarsi in fase di delocalizzazione.

L'articolazione critica intorno alla soglia, in termini architettonici, concettuali e relazionali, qualifica il lavoro di Christian Marclay. Per tutta la durata della mostra, l'ingresso della galleria Alice viene chiuso dall'opera *80 East 11th street,* la porta di un appartamento di New York asportata e inviata a Roma dall'artista. Attraverso di essa, il pubblico può ascoltare effusioni d'amore o litigi famigliari: rumori e voci provenienti dall'appartamento newyorchese incise dall'artista su un nastro all'insaputa dei suoi occupanti.

Sul piano della registrazione auditiva si pone anche il lavoro di Stefano Fontana che presenta *Messaggi.* L'opera è costituita da piccoli basamenti su cui è appoggiato un telefono accompagnato dalla scritta "Messaggi". Nel momento in cui la cornetta viene alzata entra in funzione un registratore che raccoglie le comunicazioni lasciate dagli occasionali fruitori. In mostra lo stesso telefono emette ciò che prima era stato registrato.

Sophie Calle mette in atto una vera e propria indagine a partire dagli indizi forniti da camere d'albergo. Nel 1981, per un periodo di tre settimane, l'artista si fa assumere come cameriera presso un albergo di Venezia. Durante le pulizie delle stanze esamina gli effetti personali degli ospiti, indagando tutte le tracce lasciate, dai rifiuti, ai diari, agli abiti usati e puliti. In mostra presenta una serie di opere dal titolo *Hotel,* composte ognuna da due pannelli: in uno è inserita la fotografia della camera come si presenta prima di essere occupata, accompagnata da una descrizione dello stato in cui si trova nel momento in cui l'artista entra per mettere in ordine, nell'altro sono disposte alcune fotografie che documentano le tracce rinvenute. Attraverso gli oggetti, di cui l'artista coglie la stratificazione di sensi, usi, valori che attengono alla sfera affettiva, funzionale o emotiva, passa l'empatia con l'altro che, come nell'opera di Sam Samore, è una persona sconosciuta. Nell'intervento di quest'ultimo la pratica artistica si sovrappone a quella voyeristica. L'artista chiede a un detective di seguire diversi sconosciuti nella città di New York. Le immagini di questi pedinamenti diventano materiale per l'artista che ingrandisce le fotografie raccogliendo dei dettagli delle persone fotografate, in

particolare una serie di tre bocche femminili e di tre orecchie maschili. Comparate tra loro, queste immagini diventano espressioni di singolarità.

Se l'artista americano utilizza la fotografia per catalogare ma allo stesso tempo per cogliere le individualità, Willie Doherty utilizza questo mezzo espressivo per attivare un discorso di valenza politica. Apparentemente anonime, le fotografie esposte dall'artista irlandese acquistano complessità una volta messe in relazione con le parole che vi sono sovrapposte: "protecting" e "invading". Apparentemente ambigui, questi termini rimandano al conflitto tra l'IRA (Esercito Repubblicano Irlandese) e l'esercito britannico, che vive tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta una delle sue fasi più violente.

Tutt'altro intenzionalità si configura dietro al lavoro, anch'esso fotografico, di Henry Bond. La sua opera, *One Hour Photo,* è composta da una serie di stampe raccolte dall'artista nei laboratori di "sviluppo e stampa in un'ora" di Londra che non sono mai state ritirate dagli autori. Se per un verso si coglie un'analogia voyeuristica con il lavoro di Samore, per l'altro l'opera trova continuità con il lavoro di Pino Modica per l'operazione di prelevamento dalla realtà messo in atto.

In occasione di Storie, infatti, Modica presenta *Bar Giuliani*: le lastre di vetro del bancone del bar omonimo, retroilluminate, evidenziano le sagome degli oggetti che vi sono stati poggiati. La metafora dell'indagine poliziesca è calzante, e supportata dalle parole dell'autore: l'oggetto ha bisogno di un alibi per inserirsi nella realtà del quotidiano, per non essere riconosciuto come straniante; l'artista agisce come detective che circoscrive e analizza gli indizi; le sagome degli oggetti e le impronte prese sul "luogo del delitto" sono appunto gli indizi, portatori di un'istanza di relazione, di un rapporto instaurato tra l'individuo, l'oggetto, lo spazio, frammenti di un'esperienza quotidiana, di un vivere; il delitto, infine, è quello operato dall'oggetto rispetto alla percezione omologata dell'ignaro avventore, tratto in inganno, autore preterintenzionale, complice suo malgrado dell'artista nella sua delittuosa soppressione-trasformazione degli aspetti ripetitivi dell'esperienza quotidiana. Di origine simile l'intervento di Salvatore Falci che propone in mostra un suo precedente lavoro, *Itaj-doschin*, una superficie di vetro verniciata posta nella saletta ristoro delle Acciaierie di piombino, che reca tracce dell'uso.

Ma è l'intervento realizzato da Cesare Pietroiusti ad assumere la valenza di "punto di rottura" per il carico di potenziale differenziale i cui è portatore. Il suo lavoro è intitolato *Visite*: l'artista accompagna il pubblico, raccolto in piccoli gruppi, a visitare alcuni appartamenti dello stabile in cui si trovava la galleria *Il Campo*. All'interno delle abitazioni gli inquilini continuano a svolgere le azioni abituali, senza modificare il loro comportamento[414]. In occasione della tappa milanese l'implicazione psicologica ed emotiva dell'intervento di Pietroiusti si fa più pregnante: in *Quaranta persone scelgono dove mettersi nello Studio Casoli, Milano* l'artista conduce uomini e donne di età compresa fra i 18 e i 55 in una stanza vuota ponendo il seguente quesito: «Se dovessi passare all'interno di questo spazio circa venti minuti in attesa, da solo e stando fermo in un posto e in una posizione determinati, quale posto sceglieresti e quale posizione assumeresti?». Le quaranta posizioni scelte vengono documentate da altrettante sagome in legno a grandezza naturale, che abitano lo spazio tutte insieme in occasione dell'inaugurazione della mostra[415].

Con questi interventi Pietroiusti riflette sui significati simbolici e sulle implicazioni soggettive di cui si caricano gli ambienti, nonché sulla differenza tra lo spazio della quotidianità e quello del sistema dell'arte: «lo scopo è trattare la realtà circostante come fosse una realtà espositiva»[416]. Con *Visite* il confine tra questi due ambiti, contigui a livello geografico ma distanti a livello di pratiche, significati e convenzioni d'uso, viene messo in discussione: è proprio quella linea della demarcazione e differenza che i visitatori attraversano, diventando così mediatori della relazione tra mondo dell'arte e mondo reale.

Questo intervento marca una svolta importante *in primis* nel lavoro di Pietroiusti: l'artista non è più l'archeologo del quotidiano che spia il reale alla ricerca delle tracce della devianza da comportamenti stereotipati, ma un agente attivo. *Visite* anticipa per

---

[414] Sulla falsariga di *Visite* è *Eastender properties*, realizzato a Londra nel 1992, in cui la presenza dell'artista nel ruolo di guida è sostituita da quella di un vero agente immobiliare, che conduce gli spettatori che si prenotano a visitare quindici appartamenti e negozi realmente in vendita o da affittare.

[415] L'intervento viene ripetuto anche a Guerigny nello stesso anno. Qui i visitatori vengono condotti all'ingresso delle Fonderie Reali. Ad ognuno viene posta la domanda: "Se dovessi passare circa mezz'ora in attesa in questo luogo stando fermo in un posto e in una posizione, quale posto sceglieresti e quale posizione assumeresti? Puoi scegliere indifferentemente lo spazio esterno o quello interno". Le cento scelte vengono documentate mediante fotografie e in seguito riprodotte utilizzando delle sagome in legno che, a grandezza naturale, riproducono la posizione assunta da ciascuno.

[416] C. Pietroiusti, in *Storie*, cit.

molti versi gli sviluppi successivi del lavoro di Pietroiusti che troverà assonanza - come sottolinea Domenico Nardone nel testo della mostra *The other Gaze (Lo sguardo dell'altro)*[417] realizzata un decennio dopo nella galleria Alice e Altri lavori in corso - con le esperienze di Disordinazione urbana[418] che «non si propongano direttamente ed esplicitamente come "arte", ma che, invece, si insinuano sottilmente fra i comportamenti ripetitivi e frettolosi della gente in città»[419].

Proprio con quest'opera, dunque, si compie uno dei passaggi fondamentali per la delimitazione dei limiti territoriali del nuovo orizzonte teorico di riferimento del decennio Novanta: l'apertura ad un ipotesi "relazionale" dell'intervento artistico che ribalta le pratiche del periodo precedente, offrendosi come momento primigenio di un nuovo modello operativo in cui l'artista torna ad essere *implicato*. L'implicazione dell'artista non riguarda solo la componente fisica, corporale, ma corrisponde ad una più complessa "presa in carico" di situazioni emotive, di stati psicologici: la nuova logica partecipativa impone all'artista di farsi non solo attraversare, ma modificare, influenzare e a limite vincere dal coinvolgimento in una specifica situazione. Lontanissima appare l'epoca in cui il soggetto "creatore" chiuso nel suo studio, proietta sulla tela le proprie elucubrazioni poetiche e immaginifiche, quella in cui l'artista viene percepito nella sua qualità di "produttore": irretito nelle trame emozionali, mentali, percettive della realtà del vivere quotidiano, l'artista non è un semplice osservatore, né un narratore di quanto accade intorno, ma si fa carico di questa realtà, fungendo da agente, veicolo, intermediario.

La performance *Visite* - ma forse non è più corretto chiamarla così perché la carica di teatralità e di alterità rispetto alla comune attività quotidiana va affievolendosi, l'intervento artistico non si compie in un campo altro, ma in quello "normale" - ha un carattere anticipatorio rispetto alle successive pratiche operative di Pietroiusti e, potremmo dire, di tutta una generazione.

---

417 *Cesare Pietroiusti. The other Gaze (Lo sguardo dell'altro*), galleria Alice & Altri lavori in corso, ottobre 2002.

418 Si cfr. E. De Falchi, *Non è vero! Disordinazioni: un' avanguardia subliminale di massa*, prefazione di Claudio Del Bello, Odradek, Roma 1998.

419 Cesare Pietroiusti intervistato da d. Nardone, in occasione della mostra *The other Gaze (Lo sguardo dell'altro)*, galleria Alice & Altri lavori in corso, ottobre 2002.

Essa precede e annuncia il manifestarsi di quelle modalità operative che si connoteranno in senso "relazionale", secondo la più nota codificazione proposta dal critico francese Nicolas Bourriaud[420], definizione spesso osteggiata dagli artisti e dalla critica perché non aderente al dato di realtà, a cui è preferibile sostituire quella di "pratiche d'intervento nello spazio pubblico", o "pratiche del quotidiano". Quest'ultima espressione sollecita il richiamo al testo di Michel De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*[421], che nella sua lettura della vita di tutti i giorni attraverso la lente delle pratiche sottilmente sovversive messe in atto dal singolo individuo - consumatore - sembra fornire un migliore strumento di lettura per questa nuova prassi operativa.

Se le esperienze neoespressioniste della prima metà del decennio rispondono al dilagare della postmodenrità attraverso un ritorno alla centralità del soggetto e restituendo al campo dell'arte un ruolo di rifugio dal mondo, che rifiuta qualsiasi vocazione rivoluzionaria, educativa o di incidenza sociale in senso collettivo, il modello piombinese recupera un'ipotesi progettuale e colloca l'opera negli interstizi della realtà e della comunicazione, provando a costruire da una posizione laterale, fiancheggiando il reale, piccoli frammenti di una nuova possibile evoluzione.

Questa modalità d'intervento riflette un progetto disperso e capillare, dislocato e locale, minimo e costante, fondato su una "lotta" dal basso: interventi minimi, dislocazioni, smarrimenti, esperienze disfunzionali. Sono strategie "morbide", dal carattere subliminale, perseguite secondo un modello di guerriglia diffusa piuttosto che di aperta rivoluzione, basate sul nascondimento e sullo scardinamento del principio di familiarità che, benché prive di ambizioni propagandistiche o ideologiche in un senso dottrinale, rivelano il loro valore profondamente *politico*.

Al cospetto del potere strutturato, ampio, pervasivo, di un nuovo modello comportamentale diffuso che omologa e globalizza atteggiamenti e consumi, dunque, la pratica dei Piombinesi propone una strategia che restituisce centralità all'operato dell'arte, cui viene riconosciuto - in modo inedito per quel momento storico - un valore gnoseologico, conoscitivo e finanche "salvifico". È in questa rinnovata fiducia nel

---

[420] N. Bourriaud, *Esthétique relationelle*, Le presses du Réel, 1998; trad. it. *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano 2010.

[421] M. De Certeau, *L'invention du quotidien*, Union Générale d'Editions, Paris 1980; trad. it . *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma (1990) 2001.

carattere di attualità critica dell'esperienza artistica che risiede il valore *d'avanguardia* del gruppo di Piombino e il suo potenziale differenziale rispetto ad altre esperienze del periodo.

L'importanza della mostra *Storie*, con cui si chiude l'attività della galleria Alice, si spiega dunque per un verso con la capacità di mettere in relazione la pratica dei Piombinesi con quella di altri artisti internazionali, dall'altro per aver fatto il punto su un approccio al fare arte che troverà ampia affermazione nel decennio appena inaugurato, che vede un ritorno al rapporto diretto con la realtà, superando il concetto dell'autonomia dell'arte. Come afferma Christov-Bakargiev: «si sviluppa la capacità di incorporare la ricchezza e la complessità di innumerevoli punti di vista, di micro-ideologie e modelli di vita come i frammenti di una bomba che volano in mille direzioni, dopo un'esplosione»[422].

Tra le mostre realizzate nell'ambito di gallerie romane nel corso dei due decenni esaminati, certamente questa assume una centralità ineguagliata per coerenza di intenti e capacità di cogliere i macro-cambiamenti in atto nell'orizzonte teorico e procedurale dell'arte.

[422] C. Christov-Bakargiev, *Storie*, op. cit., 1991.

2.4.2 Sperimentazione teorica e critica alla galleria Paolo Vitolo

2.4.2.1 *L'arte al cospetto del presente*

«Ciò che mi interessa è un'arte che viva nel presente, non un linguaggio che ne escluda altri: da questa riflessione parte la mia idea»[423]. Questi i termini con cui Paolo Vitolo[424] parla della propria attività nel momento del trasferimento della sua galleria da Roma a Milano, nel 1992. Benché la sua presenza nella capitale sia di breve durata, la sua ricerca va senz'alto inserita all'interno di quel nucleo di esperienze che concepiscono la programmazione come luogo di una scrittura critica e di una presa di posizione rispetto al sistema dell'arte: l'orientamento culturale che estrinseca nelle sue scelte espositive, richiama la volontà di definire lo spazio della mostra come campo di una dichiarazione d'intenti, come posizionamento nei confronti del presente in divenire.
Alla base delle motivazioni culturali di Vitolo si cela la constatazione del ritardo maturato dalla ricerca artistica rispetto ad altri campi del pensiero, che conduce ad esiti non soddisfacenti sul piano della interpretazione del mondo attuale e delle sue trasformazioni: si delinea così l'esigenza di un'arte che si lasciarsi intrappolare nella vischiosità dei canali comunicativi e cognitivi della contemporaneità, che sappia riscrivere le proprie pratiche e le proprie stratificazioni semantiche alla luce della realtà in atto. Si ipotizza, così, un percorso che conduce la prassi artistica ad affrancarsi da modalità operative considerate desuete perché imperniate sull'autonomia del fare artistico, a favore di una riformulazione della funzione dell'arte nei termini di una sua specificità e necessità del suo essere nel mondo. Benché non produrranno a lungo termine sviluppi e maturazioni di rilievo - il gallerista, dopo l'esperienza milanese, ricuserà questa fase della sua vita dedicandosi ad altre attività - le ipotesi critiche di Paolo Vitolo restituiscono la peculiarità di un tentativo di recuperare proposizioni di carattere utopico che, in questo arco di anni, solo poche gallerie portano avanti a Roma.

Formatosi come architetto, Paolo Vitolo è un appassionato di arte e letteratura, alla sua prima esperienza come gallerista. Lo spazio di via Gregoriana, di appena 40 mq, viene

[423] Intervista a Paolo Vitolo, "Flash Art news", in Flash Art", n. 170, ottobre-novembre 1992, pag. 135.
[424] Sede: Via Gregoriana, 4 (1989-1992).

aperto nell'ottobre 1989. È costituito da due ambienti disposti ad "elle" sulla ripida strada che da piazza Barberini conduce a Trinità dei Monti, in una porzione di città che ospita diversi altri spazi espositivi in un'area ristretta, a ridosso della zona del tridente.

Lo spazio viene inaugurato da una mostra di Daniela De Lorenzo[425]. L'artista fiorentina presenta cinque lavori in dialogo tra loro e con lo spazio, accomunati dal tema della memoria. Si tratta di oggetti realizzati con materiali differenti, come legno, ferro, alabastro, tela, lavorati in superficie con olii e tempere: di ascendenza minimalista, essi denunciano anche - nella sagomatura delle forme, nella presenza di elementi dal carattere ondulatorio, di incisioni e tagli che creano "figure" sempre diverse - un'eco sottilmente evocativa, narrativa.

Una medesima componente installativa declinata in chiave concettuale connota la seconda mostra realizzata da Paolo Vitolo, dedicata a Paul Blanchart[426]. Anche in questo caso, tuttavia, il carattere minimalista è contestato dal tipo di materiale prescelto che è fotosensibile, dunque determina esiti visivi sempre variabili in base alla luce. Tanto i pannelli di tela trattati, attaccati a parete o disposti orizzontalmente su un tavolo, tanto le strutture di acciaio, ricoperte dalla vernice fotocromatica che riflette lo spazio circostante grazie alle proprietà specchianti, rimandano a possibilità trasformative, negando in questo modo una propria chiusa identità. Elementi non muti, dunque, ma vibranti.

Nello stesso anno Vitolo presenta Marco Moschini[427]: la sua installazione *Carta riciclata* è composto da palline di carta stropicciata, circoscritta da assi di legno a terra, mentre l'altra opera esposta è una composizione di carta piegata ad angolo, fra due vetri trasparenti. Anche qui torna la fragilità della materia, che corrisponde a uno stato esitenziale.

Al marzo 1990 risale la mostra di Maurizio Pellegrin[428]. La serialità evocata e poi interrotta, l'associazione enigmatica di oggetti, frammenti, immagini, numeri, note musicali: una proposta di metodo è sottesa alle sue composizioni ma la sua natura non è svelata. I sette disegni proposti nella mostra sono superfici in cui gli oggetti di uso

---

[425] *Daniela De Lorenzo*, galleria Paolo Vitolo, Roma 1990.
[426] *Paul Blanchart*, , galleria Paolo Vitolo, Roma 1990.
[427] *Marco Moschini*, , galleria Paolo Vitolo, Roma 1990.
[428] *Maurizio Pellegrin*, , galleria Paolo Vitolo, Roma marzo 1990.

comune "galleggiano", giustapposti o isolati, sempre affiancati da numeri come in un sistema di classificazione. Questo lavoro - rispetto ad altri presentati nelle gallerie romane in questi anni - denota maggiore libertà compositiva, levità nell'accostamento, delicatezza, qualità che rendono meno serrata la partizione, attenuandone il carattere classificatorio: gli elementi tratti dal reale si configurano come tracce effimere e vacanti, e al contempo profondamente pregnanti, di un'esistenza evocata.

L'indagine sulla parola, ripensata nel suo valore semantico, informa la prima personale romana di Daniela Cignini[429]. Giochi di parole, divertissement, onomatopee, lapsus linguistici, popolano il suo lavoro. Articolata attraverso venticinque quadri, l'esposizione prevede una lettura consequenziale, in uno sviluppo che dall'assenza di parole, immerse nel bianco, vede affiorare segni sempre più densi, fino al riempimento completo del quadro. Nello stesso anno l'artista concepisce una sorta di città virtuale, *Spiraliquadra o le dimensioni alfazetiche*, prosecuzione del suo lavoro *Letteratura da parete*. La città è concepita come un vero e proprio "territorio geografico mediale", metafora della civiltà della comunicazione e dei suoi sistemi di potere, luogo di origine della scrittura, il cui cuore è articolato all'interno di una struttura ipogea. L'artista costruisce una vera e propria narrazione intorno a questo pianeta, la cui vita è animata dal culto di una divinità, Alfazeta: i suoi luoghi di culto rimandano al foro e alla struttura urbana romana, organizzata intorno a cardo e decumano. A partire da queste suggestioni l'artista progetta dei loghi che identificano proprio l'origine della scrittura: uno quadrangolare che rimanda al foro romano, al cardo e al decumano, uno spiraliforme e labirintico[430].

Nello stesso anno Vitolo presenta la mostra di un protagonista storico dell'arte concettuale: Olivier Mosset[431] . Al pari di "compagni di strada" degli anni Sessanta come Daniel Buren e Niele Toroni, l'autore è impegnato in un processo di decostruzione del sistema pittorico per arrivare al suo azzeramento. La sua ricerca di un'arte di tipo seriale ma realizzata con un procedimento manuale, inaugura l'interesse

---

[429] *Daniela Cignini. VERSUS, vs, ~, ,* galleria Paolo Vitolo, Roma giugno 1991.

[430] L'artista proseguirà la sua ricerca con l'istituzione della Holding dell'immaginario progettuale ALFAZETART GROUP costituita da sette intraprese: Alfazetart Communication, Alfazetart D.O.C., Alfazetart Aste, Alfazetart TV, Alfazetart Fashion, Profoco e Mario Matto.

[431] *Olivier Mosset,* galleria Paolo Vitolo, Roma 1990**.**

di Vitolo per le indagini che scandagliano i significati del pattern, una modalità espressiva che - dopo il discorso autoriale soggettivistico degli anni Ottanta - torna ad essere utilizzata per le sue valenze comunicative legate al mondo della pubblicità, al bombardamento mediatico, alla reiterazione ritmica e incalzante sottesa ai modelli pubblicitari.

Su questo stesso interesse si impernia la mostra del 1991 di Philippe Cazal[432] . L'autore francese presenta otto pannelli interamente ricoperti di parole o semplici simboli tipografici, piatti e asettici, reiterati a formare un pattern. Una carta da parati su cui è stampato il motivo di una catena infinita riveste parte delle pareti della galleria. La firma grafica dell'artista è indicata dalla scritta "l'artiste dans son milieu", graficamente modulata all'interno di una quadrato che si sostituisce alla sigla autografa, divenendo un logo pubblicitario, una icona che viene riprodotta ossessivamente su ogni tipo di materiale in mostra. Cazal compie una riflessione sul contesto in cui l'opera si inserisce, sull'identità pubblica del prodotto e dell'autore, sui modi e le forme della divulgazione, della fagocitazione da parte dei dispositivi di comunicazione. Sulla trasformazione in marchio - in prodotto - che anche la "produzione" artistica subisce.

La scelta di questi due autori evidenzia l'interesse critico di Vitolo nel sollecitare una riflessione sul rapporto tra la ricerca visiva inespressiva e la piattezza delle icone pubblicitarie. In questa propensione nei confronti degli artisti che in questi anni riflettono sull'immagine come "logo", Vitolo dimostra di interpretare le trasformazioni in atto nella società capitalistica che - come sottolineato da un testo che diverrà la Bibbia dei primi anni Duemila, *No Logo*[433] - vede acuirsi il fenomeno del *branding*, vale a dire dell'impegno economico delle società nella costrizione dell'immagine coordinata a scapito di quello profuso sulla produzione della merce. Un complesso insieme di valori e ideali, legati ai processi di rappresentatività e di riconoscimento, carica dunque il marchio di significati ulteriori: la scelta di interrogare questo nuovo modello semantico implica l'assunzione di un impegno etico, che Vitolo sa accogliere e problematizzare.

---

[432] *Philippe Cazal. Diversione*, , galleria Paolo Vitolo, Roma 1991.
[433] N. Klein, *No Logo*, Baldini Castoldi Dalai editore, 2000.

Alcune mostre realizzate da Vitolo assumono la forma di "laboratori di pensiero", provocatorie riflessioni critiche sul senso del produrre, ma anche acquistare, smerciare, collezionare, presentare il "prodotto" artistico. È questo il caso di *Analysis*[434], mostra che, recita provocatoriamente il testo introduttivo in catalogo, «vuole essere soprattutto un'operazione mercantile, una proposta rivolta ai collezionisti nella prospettiva, forse tuttora utopistica, di rivedere all'insegna di un possibile senso della storia l'attuale significato dall'accumulazione privata dei prodotti dell'arte»[435]. La mostra presenta sei capisaldi della ricerca concettuale - opere di Art&Language, Joseph Kosuth, Lawerence Weiner, Robert Barry, Dan Graham, Victor Burgin. I lavori sono venduti alla medesima cifra di 30 milioni di lire. La proposta critica di Vitolo consiste nel verificare la possibilità di un mercato di opere "poco gratificanti", interrogandosi sulle implicazioni positive e negative dell'accettazione della mercificazione per opere di natura concettuale (aspetto amplificato dal fatto che si tratta di opere realizzate in ampia tiratura, per le quali dunque anche il valore auratico dell'unicità viene a cadere). L'operazione si inquadra dunque in una più ampia riflessione su uno dei nodi problematici più radicati del mercato che, dopo gli anni Ottanta, riattiva un dibattito sull'attribuzione della qualità di "opere" anche ai lavori seriali e documentativi di azioni performative: un argomento che torna a rilevare tutte le sue valenze problematiche proprio quando le produzioni degli anni Settanta tornarono ad essere interessanti per il sistema del mercato.

Il posizionamento critico della galleria si spiega anche con l'interessamento per una proposta artistica controversa come quella del duo Formento e Sossella[436], di cui Paolo Vitolo è tra i primi a riconoscere la qualità e voler fortemente valorizzare il lavoro. Il loro atteggiamento, che oscilla tra la riflessione concettuale e la dissimulazione dell'intervento nel campo semantico del quotidiano, ha probabilmente un carattere precorritore di sperimentazioni successive, ma allo stesso tempo genera ostracismo e diffidenza da parte del mondo dell'arte che decreterà il dissolvimento dell'esperienza nel giro di un quinquennio.

---

[434] *Analysis*, galleria Paolo Vitolo, Roma 1991.
[435] Testo introduttivo firmato da P. V. [Paolo Vitolo] al catalogo della mostra *Analysis*, op. cit.
[436] *Formento e Sossella*, galleria Paolo Vitolo, Roma 1990.

Una prima occasione espositiva è quella dell'autunno 1990 quando gli artisti, non ancora operanti come duo, presentano lavori concepiti in precedenza e individualmente. Formento presenta *An antology from…* che consiste nel prelievo di immagini e testi da giornali e riviste. Questa selezione, riportata su diapositive, viene sottoposta all'acquirente che può liberamente scegliere il supporto su cui trascriverle. *On authotization* di Marco Sossella propone un'operazione di scarto linguistico e autoriale non dissimile: l'artista chiede a editori di diversi ambiti settoriali la possibilità di riprodurre un determinato testo, musica o film: queste opere, dopo aver subito un'alterazione da parte dell'artista, vengono riproposte in mostra accanto all'autorizzazione ottenuta. Entrambi i lavori vengono presentati nella mostra *Una scena emergente* a Prato: fedeli al proposito di mantenere una posizione di lateralità e alterità rispetto agli altri interventi artistici, Formento e Sossella li allestiscono in due caravan posizionati all'esterno del museo[437]. A questo fa seguito la scelta di non comparire all'interno del catalogo come gli altri artisti, cioè con uno spazio dedicato in cui esprimere la propria posizione, ma di inserirsi in modo subliminale e laterale con un allegato: "Supplemento". Nel descrivere il proprio lavoro qui si legge: «la realizzazione del lavoro artistico non sarà altro che la sottomissione ad una commissione provocata…»[438], frase che chiarisce la posizione e il punto di contatto tra i lavori dei due artisti. La partecipazione e l'inserimento "parassitario" o comunque laterale rispetto alla centralità dell'evento costituisce da questo momento in poi elemento di continuità e riconoscimento della pratica del duo. La loro attività, una delle più originali del passaggio tra anni Ottanta e Novanta, prosegue con interventi di carattere proto-relazionale, come la visita turistica della città di Weimar offerta ai visitatori della mostra Marathon-Gesprach, promossa dagli organizzatori di Documenta IX.

Nella successiva mostra del 1991 intitolata *SupplementoOptional/tent*[439] il loro lavoro si concretizza per la prima volta in alcuni oggetti - in questo caso nove tende di cui una soltanto è aperta all'interno dello spazio espositivo - e un video. Quest'ultimo, in

---

[437] Oltre ad essi, gli artisti presentano attraverso monitor installati in diversi punti dello spazio espositivo, un video che descrive l'attività di preparazione della mostra, intitolato *Affrontare un ambito, praticare una disciplina*.

[438] "Supplemento", inserto a cura di M. Formento e I. Sossella allegato al catalogo della mostra *Una scena meergente*.., cit.

[439] *Formento e Sossella*. *SupplementoOptional/tent*, galleria Paolo Vitolo, Roma 1991.

sequenza continua, documenta gli artisti nell'atto di montare una tenda, ma la narrazione è intervallata dalla scritta "Supplemento". Il loro intervento di interferenza subliminale negli spazi comunicativi troverà piena maturazione nella registrazione di otto siparietti dedicati al mondo dell'arte per il programma televisivo Blob: il loro lavoro, più che mai ironico in questa occasione, si dimostra dunque perfettamente allineato concettualmente alla de-costruzione e ri-significazione del palinsesto televisivo operata da Enrico Ghezzi.

Quello con Formento e Sossella non è l'unico sodalizio stabilito da Vitolo in questi anni: intorno alla sua galleria infatti convergono tesi critiche, come quelle di Gabriele Perretta e Domenico Scudero, e artisti italiani della nuova generazione con cui, tra vicinanze e divergenze, si compie un rinnovamento dello status quo.

Tra questi particolare importanza riviste il legame stabilito con Alberto Zanazzo, che gli viene presentato da Maria Colao, proprietaria della galleria Primo Piano[440]. In una prima personale[441] del 1990 sono presenti fotografie e oggetti: tre tubi di perspex ad altezza d'uomo scandiscono le tappe della visione della galleria e affiancano le fotografie che scivolano lungo il muro fino a terra. L'articolazione teorica e progettuale si arricchisce di livelli di complessità in occasione del progetto *ODOS*[442]: i lavori vengono alterati e dislocati ogni giorno dall'artista. Il catalogo a tiratura limitata propone ipotesi di mostre e progetti, e si presenta anch'esso come una forma comunicativa dal carattere enigmatico: una parte del testo va letto con uno specchio. Tutti i dispositivi messi in campo dall'artista convergono verso una formalizzazione antagonista ai consueti e funzionali dettami della comunicazione massmediale e pubblicitaria: l'identificazione chiara del prodotto, la banalizzazione e semplificazione del messaggio, ai fini di una sua maggiore diffusione, la riduzione di qualsiasi sforzo di comprensione e interpretazione da parte del fruitore, sono sostituite qui da criteri completamente differenti, come ambiguità, inaffidabilità del progetto e dell'oggetto espositivo, richiesta di uno sforzo cognitivo ulteriore.

---

[440] D. Scudero, *Da Odós a Kairós*, in M. De Candia, P. Ferri, *Alberto Zanazzo*, Gangemi, Roma 2005, pag. 10.

[441] *Alberto Zanazzo : chez nous : pre-testo, breve discorso sulla memoria*, galleria Paolo Vitolo, Roma aprile-maggio 1990.

[442] *Alberto Zanazzo. Odos*, galleria Paolo Vitolo, Roma gennaio 1992.

Dopo una prima mostra nel 1989 *Noi gestiamo il disordine quotidiano del pensiero*[443], Cesare Viel viene presentato ancora nel 1993 in occasione della mostra *La comunità sintattica*[444]. Le pareti della galleria sono cadenzate da brevi enunciati, scritti a mano ingranditi: appunti senza punteggiatura, tratti da un lessico privato, da riflessioni a margine. Lontane dai discorsi dell'ufficialità così come dall'assertività di valenza concettuale, queste frasi rimandano allo svolgersi di un flusso di pensiero. In una bacheca è riportato un ipotetico dialogo, destrutturato, e un video, *Conversazione silenziosa* con due attori che interpretano un dialogo all'interno di un palcoscenico.

2.4.2.2 *Un'ipotesi di mostra-logo con basi teoriche: Medialismo*

È nello stesso 1991 che la galleria ospita uno dei progetti più rappresentativi del periodo: la mostra Medialismo[445] curata da Gabriele Perretta. La rassegna riassume uno dei tentativi più tenaci operati all'inizio degli anni Novanta di raccogliere il lavoro di una costellazione di artisti sotto una comune linea di ricerca. La mostra si pone come momento di maturazione e convergenza di un doppio percorso critico: quello di Paolo Vitolo che, con mostre come quelle di Zanazzo e di Formento e Sossella, ha tracciato i lineamenti di un'identità espostiva ben definita, aperta all'investigazione dei meccanismi della comunicazione, e quello di Gabriele Perretta, che struttura un percorso in più tappe nel tentativo di formalizzare una nuova ipotesi di interpretazione della ricerca in fieri. Gabriele Perretta confeziona in effetti in questo arco di anni un vero e proprio "prodotto" la cui perimetrazione teorica viene costantemente aggiornata, ampliata e promossa nelle sue continue evoluzioni, attraverso mostre e interventi critici. *Medialismo* è preceduta da *Metessi*[446], presso Lidia Carrieri, e seguita da *Imprese Mediali*,[447] presso Forum Arte contemporanea Roma, e convergerà poi in *Medialismo* al *Trevi Flash Art Museum*[448], nonché sostenuta da interventi critici anticipatori ospitati sia

---

[443] *Cesare Viel. Noi gestiamo il disordine quotidiano del pensiero*, , galleria Paolo Vitolo, Roma 1989.
[444] *Cesare Viel, La comunità sintattica*, , galleria Paolo Vitolo, Roma 1993.
[445] *Medialismo*, mostra a cura di G. Perretta, , galleria Paolo Vitolo, Roma ottobre-novembre 1991. Artisti: Maurizio Arcangeli, Maurizio Cattelan, Daniela Cgnini, Emilio Fantin, Marco Formento, Marco Moschini, Ivano Sossellam Nello Teodori, Tommaso Tozzi, Cesare Viel, Luca Vitone, Alberto Zanazzo.
[446] *Metessi*, mostra a cura di G. Perretta, galleria Lidia Carrieri 1989.
[447] *Imprese mediali*, mostra a cura di G. Perretta, Forum Arte contemporanea, Roma.
[448] *Medialismo*, mostra a cura di G. Perretta, Trevi Flash Art Museum, 1993.

dalla rivista "Opening", nell'estate del 1991, sia da "Flash Art"[449]. Su "Opening" il critico postula i caratteri del nuovo scenario mediale, che si sostituisce a quello familiare ma anche storico: in questo contesto metamorfico, l'accettazione della trasformazione in atto come inevitabile e progressiva mutazione è la prima tappa: «la conclusione a cui giunge il medialismo è che l'arte, pur mantenendo la sua utilità nel mondo, ha perduto alcune tradizionali funzioni»[450]. Auspicando per l'arte un contributo nel rapporto tra etica ed estetica, Perretta inserisce il percorso della pittura mediale all'interno di una evoluzione storica molto più ampia, che origina addirittura nel Rinascimento[451]. La formulazione radicalmente filosofica di Perretta dà seguito - accogliendola e integrandola con arditi e spesso ermetici salti pindarici verso la filosofia post-strutturalista di Gilles Deleuze e Jacques Derrida - alle teorie di Marshall McLuhan. La trasformazione percettiva e sensoriale dell'individuo innescata dall'invadenza dei media è il punto d'innesco della proposta medialista di Perretta: l'artista, anch'egli implicato necessariamente e profondamente nella nuova verità simulacrale, non può far altro che adottare quegli stessi strumenti per disinnescare dall'interno il dispositivo, sovvertirlo, svelarne i meccanismi coercitivi, rendere insomma il re nudo approfittando dei suoi stessi espedienti. Gli artisti "mediali" indicati da Perretta a rappresentare questa nuova corrente, agiscono quindi attraverso uno scarto semiotico nei confronti dell'attribuzione di senso della comunicazione dei massmedia.

La complessa teorizzazione del critico napoletano si traduce in una proposta di mostra dai caratteri di ermeticità e ambiguità. Gli undici artisti coinvolti presentano un lavoro ciascuno, il cui significato rimane volutamente oscuro o difficile da cogliere con immediatezza. In altre parole la mostra non vuole essere interpretata come semplice trasposizione intermediale dei mezzi, non vuole ridurre il rapporto tra l'arte e il mondo dell'informazione a pura interferenza linguistica o stilistica, a un "multilinguismo" che - si coglie nelle parole introduttive al catalogo di Paolo Vitolo - rischia già di divenire una nuova "maniera" semplificatrice: ma intende semmai dilatare la complessità del messaggio. La mostra è introdotta fin dalla vetrina da uno slogan di Formento e Sossella che recita "Supplemento sa bene quanto vale una mostra (non per questo rinuncia ad

[449] G. Perretta, *Attraverso la pittura mediale*, "Flash Art", n. 161, aprile-maggio 1991, pagg. 95-99.
[450] G. Perretta, *Medialismo*, "Opening", n. 15, estate 1991, pag. 28.
[451] G. Perretta, *Attraverso la pittura mediale*, "Flash Art", n. 161, aprile-maggio 1991, pagg. 97.

offrirvela)", accompagnato dal riepilogo dei costi sostenuti per realizzarla[452]. Anche Alberto Zanazzo si pone in una posizione di "marginalità": propone infatti un cruciverba e altri giochi logici la cui soluzione è allegata al catalogo della rassegna. Le indicazioni proposte dall'artista, tuttavia, sono tutt'altro che chiare e rimandano all'ambiguità delle soluzioni, all'inafferrabilità della giusta risposta, all'ermeticità della scrittura e del senso delle parole, invitando implicitamente a diffidare della comunicazione e dei suoi strumenti. Emilio Fantin presenta una valigetta 24 ore, un'allusione al viaggio, non svelato, che connota la sua ricerca mentre, tra gli artisti invitati a partecipare, va segnalata la presenza di Maurizio Cattelan, alla sua seconda mostra romana. In occasione della prima, *Metessi*, curata sempre da Gabriele Perreta, aveva esposto l'opera *Angolo dei ricordi*, un contenitore di plexiglass contenente lettere e cartoline postali. In questa occasione l'artista, ancora lontano dalla notorietà internazionale con lo avvolgerà a breve, e ancora in una fase embrionale della propria ricerca, presenta *Strategie*: un "castello di carte" composto da diversi numeri della rivista "Flash Art". La fotografia di questa istallazione viene applicata sulla copertina della stessa rivista e ri-fotografata: divenendo protagonista della prima pagina della più influente rivista d'arte contemporanea, Cattelan avvia la sua riflessione caustica sul ruolo della comunicazione, della promozione, della pubblicità e dei sistemi di poter nel veicolare e guidare scelte critiche, gusti e mercato. A queste opere si aggiungono quelle di Maurizio Arcangeli, Daniela Cignini, Marco Moschini, Nello Teodori, Tommaso Tozzi, Cesare Viel, Luca Vitone.

Come illustrato il fenomeno Medialismo costituisce il momento apicale di un programma sapientemente strutturato, secondo una prassi che, se per certi versi evoca nelle sue modalità quanto avvenuto soprattutto nella prima metà degli anni Ottanta (quando la produzione di slogan, etichette, è propedeutica al successo commerciale e per questo oggetto di disputa tra critici, galleristi e artisti alla ricerca della massima visibilità) ora questo meccanismo è affiancato da una più consapevole modalità di promozione. Interpretando metalinguisticamente i propri assunti teorici di riferimento,

[452] L'intervento di Formento e Sossella in occasione della mostra è concepito come operazione di finanziamento della mostra stessa: gli artisti donano alla galleria alcune opere per un valore equivalente alle spese sostenute per realizzarla. Cfr. *Formento – Sossella*, mostra a cura di P. Vitolo e V. Bruno, Fondazione Mudima, gennaio-febbraio 1999, pag. 56.

Medialismo si propone come un vero e proprio "logo", un marchio che viene promosso come quelli delle pubblicità. Certamente in linea da questo punto di vista con le trasformazioni del tempo, *Medialismo* cova all'interno di questa modalità anche il germe del limitato seguito che avrà su un piano critico. Se la pratica di raccogliere il lavoro di artisti diversi sotto una comune costellazione è infatti, come si è detto, consueta, auspicata e diffusa capillarmente nel decennio precedente, essa non è più efficace nel contesto degli anni Novanta. Un nuovo modello si afferma, e lo dimostra forse su tutte la già citata mostra *Una scena emergente*, che dichiara la assoluta singolarità di ogni ricerca, l'assenza di teorie comuni da parte degli artisti: a identificare gli elementi di affinità nel loro lavoro, d'ora in poi, saranno infatti l'appartenenza a uno stesso circuito geografico, la comune formazione in un ambito (come dimostrano la Scuola di San Lorenzo, al Gruppo di Piombino, al gruppo della Brown Boveri, a quello di Lazzaro Palazzi), ma non l'affinità di ricerca, non l'etichetta che viene fortemente negata. Un modello che tenti di circoscrivere, identificare, perimetrare l'orizzonte poetico di singole individualità non è adeguato ai tempi e non riesce a superarne gli ostacoli. Lo dimostrerà pienamente l'iniziativa *Oreste*, in cui gli artisti rivendicando l'assoluta individualità della ricerca dialogano sì intorno a un tavolo, ma ognuno portando la assoluta individualità della propria voce. Non solo: è a partire dagli artisti che può avviarsi il dialogo, non più dai critici, ai quali non è più richiesto di dare "senso" ai progetti degli artisti, ma di accompagnarli nelle vicende del sistema.

Proprio all'apice della spinta propulsiva della sua programmazione, Paolo Vitolo decide di trasferire la sua attività a Milano. L'addio alla città è interpretato, come si conviene a questa galleria, con ironico istrionismo.

Autore della scena milanese tra i fondatori dello Spazio di Via Lazzaro Palazzi, che darà i natali formativi alla nuova generazione artistica milanese, Emilio Fantin chiude la vicenda espositiva della galleria Paolo Vitolo con *Arrivederci Roma, ci piace salutare*[453] . Dopo la sua partecipazione alla mostra *Medialismo* l'artista prosegue l' indagine sulle relazioni di reciprocità che si instaurano tra i vari attori attivi nel sistema dell'arte. Dopo aver proposto l'azione collettiva coinvolgendo critici e artisti, da Emanuela De Cecco a Roberto Pinto, da Renato Barilli a Elio Grazioli, invitandoli a

[453] *Emilio Fantin. Arrivederci Roma, ci piace salutare***,** galleria Paolo Vitolo, Roma giugno-luglio 1992.

fare un percorso di trekking, una passeggiata da Monte Badolo a Monte Adone, sulle colline bolognesi nel novembre del 1992, Emilio Fantin presenta un intervento in linea con la sua personale interpretazione del tema del viaggio. Il carattere relazionale e per certi versi ludico della sua proposta è veicolato dalla trasformazione della galleria in una vera e propria agenzia di viaggi, con tanto di hostess all'ingresso. In mostra sono presenti diverse opere, concepite come contenitori di offerte: una valigetta 24 ore, la stessa presenta nella mostra *Medialismo*, al cui interno si trovano due biglietti per New York, un'agenda di indirizzi, una audiocassetta e alcuni diapositive di cui usufruire durante il volo; altre proposte prevedono la possibilità diutilizzare di riviste e prodotti di bellezza contenuti in beauty-case. Una delle caratteristiche di queste offerte è il suo carattere di limitazione: infatti la musicassetta *By Taxy* può essere utilizzata soltanto su una corsa notturna in taxi, appunto. Inoltre i contenuti di questi strumenti di viaggio sono fruibili solo previo acquisto, non altrimenti.

Come si è visto, agli albori del nuovo decennio, la galleria Paolo Vitolo costituisce, insieme ad Alice, una delle esperienze più innovative del panorama romano: è in questi due spazi che si delineano le possibilità di un passaggio alle istanze pittorico-espressioniste alla rinnovata attenzione al presente, per un verso sul piano dell'adesione e l'intromissione della pratica artistica nell'esperienza quotidiana e comune; per l'altro attraverso una riflessione sui canali, sui modi, sulle forme della comunicazione. Ad accomunarle, anche, il destino che vede entrambe le gallerie chiudere nel giro di pochissimi anni.

2.5. Nuove gallerie tra internazionalità e progetti culturali

Nei primi anni Novanta nascono a Roma progetti che sembrano capaci di proporre un modello più solido dal punto di vista del mercato e del sistema. È questo il caso della galleria Valentina Moncada, che, con una logica di promozione di grandi eventi, porta a Roma gli artisti più celebrati dal sistema internazionale. Mentre un'altra galleria longeva, quella di Stefania Miscetti, concilia la coerenza di un programma espositivo di portata istituzionale e l'attenzione ai giovani artisti.

La proposta delle gallerie medie e piccole è composita , ed offre diverse occasioni di aggiornamento di modelli e pratiche. La galleria di Marco Rossi Lecce, Il Campo, condivide con Alice il progetto espositivo *Storie* mentre quella di Lidia Carrieri, da poco trasferita a Roma, ospiterà nel 1988, in una città ancora in gran parte immune a proposte di impegno sociale, la mostra di Alfredo Jaar. L'innesto di esperienze originate in altri ambiti di ricerca fa cadere finalmente Roma in una ragnatela di scambi fecondi. La scena torinese, che avanza sul crinale di una rinnovata riflessione sul il sistema delle immagini, trova un luogo di "trasmissione" nella galleria Nova. È significativo che tutte e tre queste galleria, impegnate - così come Vitolo e Alice - su un fronte non solo strettamente commerciale, condividano un medesimo destino: la sparizione dalla scena romana entro il 1994.

A queste si aggiungono in questo passaggio d'anni altre proposte come quella del collezionista Pino Casagrande, quella della storica famiglia Bonomo e quella di Pupi Borzi, che contribuiscono a comporre per Roma, nel difficile passaggio da un decennio all'altro, una partitura artistica vivace e intensa. A queste iniziative si aggiungono iniziative indipendenti come quella di H. H. Lim, che con la sua micro-galleria propone un inedito ma lungimirante prototipo di spazio d'intervento per gli artisti.

2.5.1 Grandi eventi internazionali a Roma: l'attività di Valentina Moncada

La gallerista Valentina Moncada[454] ha un ruolo singolare all'interno del contesto romano tra anni Ottanta e Novanta, sia gli artisti che la sua galleria propone; sia perché è tra le prime a rappresentare un modello di mercante nuovo, che è quello che si affermerà pienamente negli anni Novanta e Duemila. Proprio dalla sua formazione occorre partire per ricostruire la sua figura. Figlia di Johnny Moncada, fotografo di moda attivo negli anni Sessanta, e della modella americana Joan Whelan, Valentina Moncada frequenta lo studio e la galleria del padre a via Margutta, spazio che ospita tra l'altro diverse opere degli anni Sessanta.

Finite le scuole in Italia, Moncada si sposta negli Stati Uniti per studiare storia dell'Arte contemporanea e diventa corrispondente per la rivista "Segno", per la quale recensisce le principali mostre della scena americana nel corso della seconda metà degli anni Ottanta. Decisiva per la sua formazione è la collaborazione, avviata dal 1984, con la gallerista Annina Nosei, figura chiave del contesto newyorhese, nota tra l'altro per essere stata la prima a realizzare una mostra di Jean-Michel Basquiat. Negli anni Ottanta la sua galleria è una testa di ponte, insieme a quella di Gian Enzo Sperone, per il lancio degli artisti della scena romana - della Transavanguardia prima, del gruppo di San Lorenzo poi - nella cornice newyorchese.

È attraverso questo proficuo apprendistato che Valentina Moncada conosce i meccanismi del sistema dell'arte ed entra in contatto con gli operatori del settore più accreditati: il rapporto costante con artisti internazionali, il dialogo con i grandi collezionisti e l'incontro con interlocutori - quali critici, curatori, direttori di museo - la introducono a pieno titolo nel circuito internazionale più solido.

Forte di questa esperienza, e nonostante la grave crisi del mercato che investe il passaggio nel nuovo decennio, Moncada apre nel 1990 la sua galleria a Roma. Alla base di questa decisione, che potrebbe apparire apparentemente avventata, c'è la consapevolezza di non avere concorrenza alcuna nella capitale: «Mi interessava iniziare

---

[454] Sebbene la sua vicenda sia molto recente, la storia della galleria Valentina Moncada ha già avuto un momento di sistematizzazione con la pubblicazione intitolata *Visioni/Visions* (*Visioni/Visions. I primi dieci anni galleria Valentina Moncada*, Edizioni Charta, Milano 2001). Il volume celebra i dieci anni di attività della galleria proponendo un'intervista alla gallerista, alcuni saggi e un riepilogo visivo delle mostre realizzate.

la mia attività in Italia perché mi rendevo conto che c'erano poche gallerie inserite in una rete internazionale e che io avrei avuto accesso a tutti gli artisti che mi interessavano senza alcuna competizione»[455]. In un momento in cui scema la capacità attrattiva e propulsiva sul piano internazionale delle grandi gallerie della stagione precedente - come Sperone a Sargentini - Roma in effetti non ha altri spazi capaci di competere su un piano internazionale a livelli così alti in termini di mercato e quotazioni degli artisti.

Il luogo prescelto per la galleria è proprio la sede di via Margutta, in cui il trisnonno, Francesco Naro Patrizi Montoro, proveniente da una famiglia senese dell'aristocrazia vaticana, aveva avviato la costruzione di oltre duecento atelier d'artista nel 1858. L'ambiente adibito a galleria è un loft illuminato da una vetrata centrale, uno spazio concepito come un classico *white cube*. Il contesto è quello del Tridente, nell'angolo di Roma famoso per l'alta concentrazione di studi d'artista negli anni Cinquanta e Sessanta.

Benché estranea alle consuetudini del sistema dell'arte romano, la galleria riscuote un immediato successo di pubblico proprio per la singolarità della programmazione espositiva. La differenza di politica culturale nei confronti della tradizione espositiva capitolina si coglie non soltanto sul piano dell'organizzazione manageriale, ma anche in quello della relazione con gli artisti. Da Sargentini a Sperone, da Pieroni a Ferranti, da Alice a La nuova Pesa: in tutte le gallerie romane, pur nella loro diversità, si riscontra la volontà di accompagnare l'artista nel processo di metamorfosi ed evoluzione delle proprie formulazioni poetiche proponendo, qualche volta con cadenza anche più che annuale, ripetute esposizioni dei "propri" artisti. Salvo rare eccezioni questo non fa parte della politica espositiva di Valentina Moncada, che si fonda piuttosto sull'intenzione di operare come una Kunsthalle, «come un osservatorio che propone le cose più attuali in un dato momento»[456].

La programmazione si articola dunque intorno a singoli eventi che presentano artisti internazionali giovani ma largamente riconosciuti, soprattutto dal mercato, che non hanno mai esposto in Italia: ne consegue un modello strutturato con grandi progetti

---

[455] Valentina Moncada intervistata da C. D'Orazio, *Tra intuito e provvidenza*, in *Visioni/Visions*…, op. cit., pag. 9.
[456] *Ibidem*, pag. 11.

realizzati appositamente per la galleria, vendita nel circuito internazionale dalle opere acquisite ma non una cura prolungata e a lungo termine del singolo artista. In questo modo la programmazione della galleria Valentina Moncada permette al pubblico romano di aggiornarsi considerevolmente su una scena internazionale altrimenti scarsamente documentata.

La galleria è inaugurata nel 1990 da una mostra di Anne e Patrick Poirier[457] che presentano con l'opera *Memoria Mundi*, un omaggio a Roma. Si tratta di una installazione collocata nel centro dello spazio e concepita come un disco di legno coperto di foglia d'oro che rimanda al barocco e al tema dell'unione tra natura e cultura, individuato dagli artisti come fondativo. Sulle pareti della galleria sono esposti dei montaggi fotografici con statue e petali di rose.

L'interesse di Valentina Moncada per la scena americana e soprattutto inglese che ruota intorno agli Young British Artists (in forte ascesa all'interno del mercato internaizonale) si manifesta nella programmazione della galleria del primi anni Novanta

Esposto alla Biennale di Venezia del 1990 (benché attivo a oltre un decennio), Tony Cragg[458] presenta nel novembre dello stesso anno *Aeroplane*, un vasta installazione oggettuale declinata sul colore blu, del 1981. L'artista dispone sul pavimento oggetti e materiali di natura e origine diversa, includendo sia elementi naturali come pietra e legno, sia industriali, realizzati in plastica, metallo, vetro. La forma finale della composizione rimanda a quella di un aeroplano. In occasione di questa mostra sono presentate anche altre due opere: una scultura composta da lastre di vetro consumate, su cui sono appoggiati vasi e bottiglie di varie forme, della serie *Eroded landscape*, e una struttura architettonica in legno che rimanda al concetto di casa. Cragg, alla sua prima mostra romana, tematizza il rapporto che abbiamo con gli oggetti e la materia, inserendolo in una più lunga tradizione: «Nel Duemila abbiamo lo stesso rapporto banale, uguale a quello degli antichi Greci, con la plastica e con il vetro»[459]. L'aggiornamento della riflessione sul confine tra materiali naturali e artificiali va di pari

---

[457] *Anne e Patrick Poirier*. *Hypomnemata Memoranda*, galleria Valentina Moncada, Roma, ottobre-novembre 1990.

[458] *Tony Cragg*, galleria Valentina Moncada, Roma, novembre 1990-gennaio 1991.

[459] T. Cragg intervistato da L. Pratesi, *Uno sguardo sugli oggetti*, "Opening", n. 13, anno IV, gennaio-febbraio 1991.

passo con il tentativo di riscrivere i modi della scultura, un tema affrontato anche dagli altri colleghi britannici provenienti dal Royal college of Art di Londra.

Langlands & Bell[460] realizzano nel 1991 realizzano una installazione di grande potenza concettuale, proponendo modelli in scala dei diversi spazi - sia quelli degli uffici, che gli appartamenti dei manager e degli operai - di parte del complesso industriale della fabbrica Olivetti a Ivrea. L'installazione intende riflettere sul ruolo dell'architettura razionalista, sull'utopia funzionalista, sui codici dell'architettura e della progettazione e sulla loro relazione con la vita privata e sociale.

Come sottolinea Cristiana Perrella, gli artisti esposti da Valentina Moncada - come l'artista iraniana Shirazeh Houshiary nel 1992, o Alex Landrum nel 1995 - rappresentano «l'altra faccia, anche se complementare, di tutto il fermento cominciato con la celeberrima mostra *Frieze* (1988) ed esploso all'inizio degli anni '90»[461]. Diverse esposizioni collettive supportano questa attenzione specifica: *Visone Britannica*[462], che vede la partecipazione tra gli altri di Mona Hatoum e Rachel Whiteread, *Artisti britannici a Roma*[463] e *Colour Fileds*[464].

Per quanto riguarda la scena americana, la galleria dedica una personale al pittore Michael Young[465] nel 1991, *Tabula Differentiae:* i suoi lavori, realizzati con colori delicati e sabbie finissime che compongono forme geometriche, sono un rimando al neo astrattismo. Americano è anche Christian Marclay[466] a cui la galleria dedica una personale nel 1992. Realizzata a ridosso della sua partecipazione alla mostra *Post Human*[467] che come si è visto segna un momento di passaggio importante per la ricerca artistica di questo decennio, la mostra presenta diversi lavori di Marclay che compone sulle pareti della galleria una serie di "ritratti" costruiti a partire dall'accostamento di centinaia di copertine di dischi che si riferiscono principalmente alla scena musicale inglese degli anni Ottanta, dalla quale lui stesso proviene.

---

[460] *Langlands & Bell*, galleria Valentina Moncada, Roma, novembre - dicembre 1991.
[461] C. Perrella, *London calling: dieci anni di arte Britannica a Roma*, in *Visioni/Visions..*, op. cit., pag. 29.
[462] *Visione britannica*, galleria Valentina Moncada, Roma, 1993, 1994, 1999.
[463] *Artisti britannici a Roma*, galleria Valentina Moncada, Roma, 1996.
[464] *Colour Fileds*, galleria Valentina Moncada, Roma, 1998.
[465] *Michael Young. Tabula Differentiae*, galleria Valentina Moncada, Roma, aprile - maggio 1991.
[466] *Christian Marclay. Marks*, galleria Valentina Moncada, Roma, maggio - giugno 1992.
[467] *Post Human…,* op. cit.

Una delle operazioni più riuscite per la galleria di via Margutta è la presentazione dell'artista cinese Chen Zhen[468]. Al momento della sua mostra a Roma non è ancora ai vertici delle quotazioni del mercato dell'arte: il boom degli artisti cinesi è ai suoi inizi, pertanto la scelta di Valentina Moncada è lungimirante. Il lavoro che l'artista presenta in questa occasione è rappresentativo della sua ricerca caratterizzata da radici culturali profonde e basi teoriche colte. *La leggerezza/La pesantezza* è composta da scatole contenenti carte bruciate accostate a pile di giornali e ad una lastra di pietra sulla quale sono incisi alcuni ideogrammi.

Significativa anche la mostra di Yayoi Kusama[469], artista giapponese che, trasferitasi a New York nel 1957, diviene protagonista della rivoluzione artistica degli anni Sessanta. L'autrice, invitata a rappresentare il Giappone alla Biennale di Venezia del 1993, espone polittici caratterizzati dalla ossessiva ripetizioni di forme identiche e alcuni collage: lavori che rimandano al principio ossessivo della ripetizione e mettono in comunicazione le sue radici orientali con la successiva adozione statunitense.

Ai grandi progetti espositivi e monografici si alternano alcune mostre collettive di giovani artisti, affidate a critici romani attenti alla scena emergente come Ludovico Pratesi e Cristiana Perrella, quest'ultima impegnata nella programmazione culturale della British School at Rome. Se nella prima metà degli anni Novanta l'interesse della Moncada si concentra soprattutto sulle ricerche di natura installativa e scultorea, nella seconda metà del decennio si sposta verso fotografia e video. Di rilievo in questo senso la rassegna *Shot, una visione americana*[470], organizzata da Cristiana Perrella, che riunisce lavori di sei artisti americani appartenenti alla scena internazionale più aggiornata: Larry Clark, Gregory Crewdson, William Eggleston, Nan Goldin, Jack Pierson e Robert Yarber. La mostra raccoglie visioni cruente e non codificate del paesaggio americano: periferie urbane, immagini di emarginazione e violenza, che corrispondono al nuovo sguardo "crudo" che la fotografia posa sulla propria contemporaneità, con una intimità priva di filtri.

---

[468] *Chen Zhen*, galleria Valentina Moncada, Roma, gennaio - marzo 1991.
[469] *Yajoi Kusama*, galleria Valentina Moncada, Roma, giugno - settembre 1993.
[470] *Shot, una visione americana*, galleria Valentina Moncada, Roma, aprile - maggio 1996.

Per quanto riguarda la scena italiana Valentina Moncada si interessa ad alcune figure come Donatella Landi[471] e Maurizio Pellegrin[472]. L'esposizione di quest'ultimo, nel 1992, prevede sette installazioni a parete, raccolte di oggetti catalogati secondo sistemi misteriosi e non immediatamente intuibili. Benchè a un primo superficiale livello di lettura esse sembrino riflettere la seduzione per l'oggetto propria della scena inglese contemporanea, il lavoro di Pellegrin è molto distante da questo approccio, caratterizzandosi al contrario per una forte radice concettuale.

La scena italiana emergente è raccontata poi da mostre come *Una visione italiana*[473], curata da Ludovico Pratesi e *Habitat*[474], curata da Cristiana Perrella. Quest'ultima è dedicata a riflessioni che riguardano la città e lo spazio urbano, tema che, dopo il disinteresse della stagione Ottanta, torna ad essere al centro della ricerca di alcuni artisti negli anni Novanta. Tra gli altri partecipano infatti alcuni degli artisti in ascesa all'interno del sistema dell'arte italiano, come Massimo Bartolini, Luisa Lambri, Alessandra Tesi,

2.5.2 L'attenzione al corpo nell'attività di Stefania Miscetti

Benché aperta alla fine dgeli anni Ottanta, la galleria-studio Stefania Miscetti trova i suoi presupposti nell'attività dello Studio E, aperto dalla stessa Miscetti insieme a Luigi Scialanga nel 1982. Inaugurato con una mostra dedicata all'Africa, che ospita incursioni nel campo del design e dell'etnografia, seguita da una esposizione su India e Giappone, Studio E inizia a metà degli anni Ottanta a dedicarsi in modo specifico all'arte contemporanea. Come spiegano gli stessi galleristi in un'intervista del 1987, si tratta di una realtà atipica all'interno del sistema romano di quel momento: «Il nostro spazio non è nato come una vera e propria galleria, ma come disponibilità di un luogo e volontà di renderlo vivo e attento verso i giovani artisti»[475]. L'apertura alla ricerca delle generazioni emergenti e parallelamente a nuovi canali collezionistici, formati da giovani imprenditori, connota la politica della galleria. Con il progetto *Grand Hotel. Arte in*

---

[471] *Donatella Landi*, galleria Valentina Moncada, Roma, 1993.
[472] *Maurizio Pellergin*, galleria Valentina Moncada, Roma, gennaio - febbraio 1991; settembre - ottobre 1994.
[473] *Una visione italiana*, mostra a cura di L. Pratesi, galleria Valentina Moncada, Roma, 1995.
[474] *Habitat*, mostra a cura di C. Perrella, galleria Valentina Moncada, Roma, 1998.
[475] S. Miscetti e L. Scialanga intervistati da G. Di Pietrantonio, in "Flash Art" n. 138, aprile 1987, pag. 85.

transito[476] Studio E dimostra la capacità di attivare un dialogo interstazionale: il progetto prevede la presentazione nelle diverse sedi coinvolte di opere molto recenti (prodotte dal 1988) per un periodo di esposizione molto breve e con un continuo ricambio. In questo caso il circuito coinvolto è triplice: dalle Accademie straniere, agli studi degli artisti, alle gallerie. Anche il titolo della manifestazione sembra rimandare a una nuova terminologia e a un diverso *modus operandi* che si va modellando nel tempo, con eventi di durata sempre più breve.

L'esperienza dello Studio E si conclude nel mese di giugno 1988, ma Stefania Miscetti prosegue la sua attività, che si configura presto come un progetto di ampio respiro, uno dei più strutturati e coerenti del panorama di questi anni.

La gallerista riconverte l'ex stabilimento della Mira Lanza, struttura industriale che ha ospitato gli studi di Mario Schifano e Gino De Dominicis, di fronte alle mura del carcere di regina Coeli in via delle Mantellate. La scelta di uno spazio industriale, trasformato in *loft*, prelude alla trasformazione che investe le scelte espositive di questo decennio: benché ancora presenti a Roma i begli appartamenti settecenteschi affrescati, ad essi si aggiungono nuovi spazi espositivi la cui natura rimanda a tutt'altra origine. Nel *loft* di via delle Mantellate Stefania Miscetti immagina una realtà che vuole essere "laboratoriale", concependo un progetto culturale la cui finalità è quella di invitare gli artisti a produrre lavori dedicati alla città di Roma.

Benchè le sollecitazioni siano diversificate, anche in termini cronologici - la programmazione dello Studio Miscetti spazia dalle esperienza degli anni Sessanta a quelle di giovani emergenti - il campo di ricerca che connota la galleria è quello della riflessione intorno al corpo, nei suoi aspetti spirituali, psicologici, biologici. Da Yoko Ono[477] a Hermann Nitsch ma anche Nancy Spero, Maria Lai e Wolf Vostell, la galleria ospita artisti di levatura internazionale, la cui presenza a Roma è rara.

È proprio in questa direzione originale che si apre l'attività della galleria: la mostra inaugurale è infatti dedicata a uno dei principali esponenti del movimento che intorno agli anni Sessanta rappresenta la massima tensione espressiva della Body Art europea,

[476] *Grand Hotel. Arte in transito*, Studio E, Roma, 1988.
[477] *Yoko Ono. A piece of sky*, galleria Stefania Miscetti, Roma, aprile 1993.

Hermann Nitsch[478]. Benché non assente dall'Italia nel corso degli anni Ottanta - è ospitato più volte dallo studio Morra - la mostra a via delle Mantellate è la prima che lo vede protagonista di una personale a Roma e corrisponde a una fase in cui l'artista è impegnato nella riproposizione di oggetti, installazioni, materiali, tele, partiture, progetti grafici concepiti come relitti della sua esperienza poliedrica nel campo artistico. L'installazione realizzata allo Studio Miscetti reca le tracce delle diverse energie pittoriche, teatrali, performative, musicali che animano il suo lavoro nel corso degli anni.

La mostra di Nancy Spero[479], nel maggio 1991, si pone sull'onda lunga del riconoscimento internazionale di cui il lavoro dell'artista è oggetto a partire dal 1987. L'artista americana, la cui attività nel campo dell'arte non è scindibile da quella di attivista femminista, invade con la potenza simbolica del suo linguaggio le pareti della galleria, creando una sorta caverna in cui antichi riti sembrano tornare a compiersi con la stessa inquietante carica drammatica. Il suo segno, in questa occasione declinato solo in nero, rimanda per un verso alla tecnica dell'incisione e alla grevità del suo tratto, dall'altra ai graffiti - sia quelli delle caverne, sia quelli contemporanei che si dispiegano negli spazi pubblici - e si articola su un fragile supporto di carta che riveste le pareti. In questo "presente continuo" convivono in uno spazio sincronico narrazioni diacroniche, figure di veneri e danzatrici provenienti da un'antichità remota, cacciatori, atlete contemporanee, corpi molestati da atti di violenza o vessazioni.

Ancora un racconto di donna e ancora segni e figure che si svolgono su rotoli, ma stavolta si tratta di tracce lasciate da fili e da rulli di stoffa: la mostra che segue, nel 1991, è dedicata a Maria Lai[480], straordinario personaggio femminile dell'arte italiana rimasto sempre fuori dai clamori e dai canali ufficiali del sistema. La mostra è dedicata alla storia di Maria Pietra, protagonista di un racconto di Salvatore Cambosu intitolato *Cuore mio*: racconta di una madre che si trasforma in pietra per evitare la morte di suo figlio. Maria Pietra è una donna «in potere di certe parole, ora perdute, che avevano il potere di 'legare' (affascinare, privare della libertà) tutte le creature; e che era proibito

---

[478] *Hermann Nitsch. Opere recenti e relitti della 84.aktion*, galleria Stefania Miscetti, Roma, dicembre 1990 - gennaio 1991.
[479] *Nancy Spero. Sky Goddess Egyptian Acrobat*, galleria Stefania Miscetti, Roma, ottobre 1991.
[480] *Una fiaba infinita*, galleria Stefania Miscetti, Roma, marzo 1994.

adoperare, pena un terribile castigo»[481]. Il potere di "legare e affascinare", della protagonista di questo racconto, corrisponde al potere poetico dell'artista che traccia nel suo lavoro simbolici percorsi di unione, di scambio energetico e comunicativo, che plasma la pietra (l'arte) come pane. La cultura millenaria della terra natìa, la Sardegna, così come racconti mitologici e popolari costruiscono una narrazione che si traduce in segni materiali dispiegati nello spazio della galleria.

La scelta da parte di Stefania Miscetti di proporre mostre di artiste donne, il cui lavoro ha implicazioni narrative ed esistenziali, sottolinea una precisa volontà di posizionamento della galleria rispetto al contesto coevo, e sembra corrispondere ai nuovi modelli di interazione tra arte e vita che connotano la pratica artistica di questi anni. Un medesimo orientamento è ribadito dalla mostra di un giovane artista italiano, destinato - uno dei pochi tra quelli romani - ad essere affiancato al gruppo più solido dei milanesi nelle ricognizioni sull'arte del decennio Novanta: Paolo Canevari.

La sua prima mostra a Roma, *Camera d'Aria*, presenta una serie di lavori che rimandano, ad un primo livello di lettura, alle ricerche processuali di Robert Morris: le sue sculture, costituite da copertoni di gomma, sono manipolate da pochi semplici gesti che conferiscono un carattere anti-monumentale anche quando occupano prepotentemente lo spazio, sia quello verticale della parete che quello piano del pavimento, con la concretezza del proprio peso. Dopo un ciclo di performance in cui sono coinvolti altri nomi della scena artistica romana emergente - Orsi, Colazzo Peill, Canevari[482] - nel 1993 la galleria espone la produzione video dell'artista nella mostra *Disegno animato*[483] e poi ancora, l'anno successivo, *Voto*, composta da piccole sculture in carta pesta realizzate con giornali macerati e colla, contenute in ciotole realizzate con camere d'aria.

Adrian Tranquilli[484], anch'egli romano, stabilisce uno stretto legame con la galleria Stefania Miscetti, con una mostra ospitata contemporaneamente in due sedi: la galleria e l'Oratorio dei Filippini. In questa rassegna dedicata al tema del sacro, Tranquilli sceglie

---

[481] S. Cambosu, *Miele amaro*, B. Rombi (a cura di), Ilisso, Nuoro 2004, pp. 123-124.
[482] *4 tempi*, galleria Stefania Miscetti, Roma, febbraio 1993. Artisti: Orsi, Colazzo, Peill, Canevari.
[483] *Paolo Canevari. Disegno animato*, giugno - settembre 1991. *Projected Artists II/V – Mostro*, galleria Stefania Miscetti, Roma, giugno - settembre 1995.
[484] *Adrian Tranquilli. Sei senza nome*, galleria Stefania Miscetti, Roma, settembre - ottobre 1995.

alcuni oggetti usualmente ricondotti alla sfera femminile, come la rosa e il merletto, con l'intenzione di "liberarli" dai significati accumulati nel tempo.
La galleria Stefania Miscetti è attiva anche sul versante dei maestri del passato: anche in questo caso la scelta ricade su nomi chiave della scena artistica ma che hanno operato per lo più fuori dai circuiti consueti e che hanno avuto poco rilievo sul versante romano fino a quel momento.
A Wolf Vostell[485] la galleria dedica una personale dal forte significato simbolico: viene presentato il progetto realizzato dall'artista tedesco a pochi giorni dalla caduta del muro di Berlino. Pioniere della videoarte, Vostell presenta undici lavori nei quali il muro è evocato attraverso colate di cemento sulla tela che si rapprendono inglobando sagome di automobili e figure, nonché video con frammenti di programmi televisivi italiani commisti a immagini documentaristiche della seconda guerra mondiale.

Nella fitta programmazione espositiva, due mostre in particolare meritano attenzione per la centralità che assumono nel contesto romano, che segnano il percorso dalla "body art" alla "carnal art": quelle di Orlan e Marina Abramovic.
Realizzata nel novembre 1996 e organizzata insieme a Sala 1, la personale di Orlan[486]è la prima antologica dedicata all'artista. Sostenuta tra l'altro dall'Accademia di Francia, la mostra vede coinvolto anche il Museo Laboratorio d'Arte Contemporanea dell'Università La Sapienza che ospita una conferenza. L'esposizione si configura come un grande progetto trasversale di collaborazione tra istituzioni differenti, che costruiscono un'occasione di approfondimento e conoscenza strutturata del lavoro dell'artista: un'operazione connettiva che non ha solo finalità di mercato ma più ampiamente scientifiche e che proprio in questo senso si connota come progetto istituzionale. Un episodio che è segno tangibile del nuovo, proficuo assetto collaborativo che sembra disegnare a Roma un nuovo panorama reticolare carico di possibilità di interazione, a cui sembra mancare soltanto l'apporto delle istituzioni pubbliche comunali.
La mostra ha ambizioni ampiamente retrospettive, con opere realizzate nelle diverse fasi di ricerca dell'artista nel corso di trent'anni: da *Mesurage des Institutions* (1968), ai

[485] *Wolf Vostell. La caduta del muro*, galleria Stefania Miscetti, Roma, 1990.
[486] *Orlan a Roma 1964-1996*, galleria Stefania Miscetti, Roma, novembre - dicembre 1996.

ricami del 1970, alla celebre *Baiser d'artiste* del 1976 a *San Orlan* del 1988 che fa riferimento al progetto dell'artista di "reincarnarsi", attraverso una serie di operazioni chirurgiche, in modelli femminili classici come Venere, Diana, Europa, Psyche e Monna Lisa. Sono presenti, poi, lavori più recenti come *Omniprésences* del 1993, in cui l'operazione chirurgica assume l'identità di una performance ripresa da una telecamera, e la serie dei *Reliquari*, che custodiscono reperti organici derivanti proprio dalle operazioni chirurgiche a cui l'artista si sottopone.

La rassegna su Marina Abramovic[487] costituisce un altro esempio dell'ormai sostanziale affermazione di una nuova modalità di interazione relazionale tra diverse realtà: *Performing Body* viene realizzata in due sedi, la galleria Stefania Miscetti e Zerynthia e, anche in questo caso, supportata da una conferenza dell'artista presso Palazzo delle Esposizioni. La mostra affronta il lavoro dal punto di vista dell'uso del corpo come materiale e soggetto dell'indagine, di cui vengono verificati e forzati i limiti fisici e mentali. Nella galleria Stefania Miscetti sono presentati lavori fotografici e installazioni video quali *Cleaning the House* e *Lips of Thomas*. Nell'economia espositiva della galleria la mostra rappresenta il punto apicale di un percorso avviato e sostenuto con coerenza, negli anni precedenti.

Per Roma la galleria Stefania Miscetti rappresenta una realtà insuperata per l'indagine sul corpo e sulle sue implicazioni nell'epoca postmediale e tecnologica.

2.5.3 Altre realtà in divenire

Roma offre un panorama composito dal punto di vista dei modelli espositivi promossi dalle gallerie medie e piccole, che per un verso proseguono con prassi operative già ampiamente consolidate, per l'altro propongono modalità nuove di interazione con un contesto in evoluzione.

È con la mostra *Storie*[488] che l'attività della galleria Alice si intreccia con quella de Il Campo, anch'essa impegnata sul versante della nuova operatività. Marco Rossi Lecce, fondatore insieme a Massimo Trotta e Pierfrancesco Pompei della galleria nel 1990, inizia la sua attività come artista negli anni Settanta: diverrà poi scrittore e narratore

[487] *Marina Abramovic*. *Performing Body,* galleria Stefania Miscetti, Roma, maggio - settembre 1997.
[488] *Storie*…, op. cit.

proprio di quell'insolito decennio che vive arrivato a Roma dalla nativa Imperia[489]. Fin dal principio il suo interesse verte sulla possibilità di abbattere i confini tra la cultura popolare e quella ufficiale, e da ciò nasce la fascinazione per il mondo del fumetto e dell'illustrazione. In questa particolare congiunzione, la sua posizione critica non può non incontrare quella di Domenico Nardone, anche lui impegnato nello smantellamento dei confini tra lo spazio del quotidiano e quello "privilegiato" dell'arte. La galleria accoglie, infatti, una parte delle mostre progettate da Nardone in linea con la promozione dei Piombinesi, nonché una porzione sostanziale della mostra *Storie*. Non è un caso che i progetti dei due animatori andranno a convergere nella fondazione di una galleria comune all'inizio degli anni Duemila.

A pre-inugurare la sede di via della Minerva, una mostra intitolata *Altri lavori in corso*[490]: Marco Rossi Lecce chiede a diversi artisti, tra cui Renato Mambor, Mario Schifano, Gianfranco Baruchello, di intervenire nello spazio ancora in cantiere, prima che la galleria venga inaugurata.

Nel 1992 la galleria presenta il lavoro di Giovanni Albanese, *Sabbie mobili*: si tratta di vasche riempite di sabbia e/o acqua che si muovono attivate da un motore. Un'installazione che sembra citare ironicamente interventi di Land Art e che avvicina questo intervento proprio a quello dei Piombinesi per la tensione verso la de-responsabilizzazione autoriale dell'artista: Albanese innesca infatti un meccanismo che ha delle implicazioni estetiche non direttamente controllabili da lui. La via dell'aggiornamento delle partiche artistiche sembra passare anche attraverso una elisione del "presenzialismo" dell'autore. A questo processo la tecnologia contribuisce in modo determinante: anche grazie al suo uso si compie il sovvertimento dei canoni estetici tradizionali.

Nel 1992, sotto la direzione di Massimo Trotta, si inaugura la mostra di Andrea Aquilanti[491], artista romano che avrà notevole successo negli anni successivi e che trova qui il suo esordio romano importante. Il suo lavoro incarna pienamente i nuovi assunti: Aquilanti presenta lavori di plexiglass che rimandano, con la loro immaterialità, ad un

---

[489] Nipote del futurista Carlo Erba, si impegna nella ricostruzione dell'esperienza futurista del nonno. Scrive *Gli anni confusi*, Damster, Roma 2010.
[490] *Altri lavori in corso*, galleria Il Campo, Roma, 1990.
[491] *Andrea Aquilanti*, galleria Il Campo, Roma, 1991.

universo di precarietà, di fragilità, di negazione dell'atto volitivo e incisivo dell'artista che aveva caratterizzato parte della stagione precedente. Il riverbero della luce che crea situazioni percettive variabili e cangianti richiama un medesimo stato d'incertezza, mutabilità che attraversa il lavoro di questa generazione.

Nel 1994 la mostra di Ciriaco Campus [492] alla galleria Marco Rossi Lecce ribadisce il suo interesse per una concezione politica della pratica artistica. Attivo fin dagli anni Settanta, Campus, di origini sarde, lavora nel corso del decennio Ottanta da una posizione marginale rispetto al sistema, riflettendo sui temi della messa in scena e delle convenzioni. L'esperienza che Campus propone allo spettatore all'interno della galleria è quella dello spiazzamento dovuto alla negazione dello spazio: un muro con scritte in lingua tedesca che riporta frasi lapidarie sulla storia e sulla società, sembra alludere provocatoriamente alle libertà presunte e reali che la recente caduta del muro di Berlino implica o nasconde. L'attività di Marco Rossi Lecce si concluderà nel giro di pochi anni ma la convergenza d'intenti con Domenico Nardone troverà piena concretizzazione nel progetto comune avviato nel 2000 quando, con una mostra di Pino Modica, si inaugura la galleria Alice & Altri lavori in corso. Nata dalla fusione dei nomi dei precedenti spazi espositivi dei due curatori, questa nuova realtà in vicolo del Governo Vecchio proseguirà il progetto di indagine sulle istanze di interazione con la realtà del quotidiano.

Attiva già dal 1978 a Martina Franca, in Puglia, dove organizza insieme a Vittorio Fagone e Enrico Crispolti incontri con artisti e performance e segue la scena graffitista newyorchese, Lidia Carrieri inaugura lo spazio romano a piazza di Pietra nel 1987 con una mostra del giovane artista pugliese Piero De Terlizzi. «Una laurea in lettere che mi tiro dietro, la voglia assurda di cambiare le cose al sud»[493]: così Lidia Carrieri illustra i "condizionamenti" che guidano la sua programmazione espositiva, caratterizzata dall'interesse per la pregnanza teorica dell'esperienza artistica e da una vocazione di impegno civico della galleria in quanto produttrice di cultura. La gallerista, dopo l'interruzione dell'attività nel 1991, la riprenderà in altra forma con l'istituzione della

---

[492] *Ciriaco Campus. Dalla materia, all'energia, al linguaggio,* galleria Il Campo, Roma, 1994.

[493] Lidia Carrieri intervistata nell'ambito di "Flash Art News 1 – Le gallerie dicono", allegato a "Flash Art", n. 141, novembre 1987.

fondazione privata Nosei, di cui presidente sarà uno dei suoi collaboratori più fidati, Gabriele Perretta.

Nonostante la breve vita romana della galleria, Lidia Carrieri favorisce l'aggiornamento del pubblico della capitale con mostre di artisti di ambito milanese e internazionale, supportata da una compagine di giovani critici capaci di cogliere le fluttuazioni della situazione emergente. Qui Laura Cherubini cura, nel maggio 1988, una collettiva con opere di Carlo Guaita, Massimo Kaufmann, Marco Mazzucconi e Maurizio Pellegrin[494], tutti implicati in interrogazione sui *pattern* visivi. Il clima che si respira in questa compagine di artisti emergenti è indicato dalle parole che introducono il testo in catalogo: «Diciamo subito che i quattro artisti in mostra non fanno assolutamente gruppo. Non c'è un comune progetto, né l'intenzione di fondare insieme una poetica, forse non c'è neppure una precisa conoscenza dl lavoro degli altri»[495]. Torna ancora una volta il principio di base che verrà formalizzato con la mostra *Una scena emergente*[496]. Nonostante questa dichiarazione di apparente disimpegno - che mira principalmente a non piegarsi alla lusinga di etichette e raggruppamenti divenute strumenti d'esercizio di potere nel decennio in corso - tuttavia c'è un comune sentire, o meglio dis-sentire, rispetto a un modello di ricerca artistica che non si vuole perorare: quella della libera espressività, della gestualità catartica, ma neanche quella dell'intellettualismo sofisticato.

Nel 1988 la galleria presenta un progetto di Per Barclay[497] - artista norvegese da anni residente in Italia alla sua prima personale romana dopo essere stato lanciato da Achille Bonito Oliva nella mostra *Nuove trame dell'arte*[498] - realizzato appositamente per Lidia Carrieri, cui segue uno degli eventi più rilevanti per chi osservi la programmazione della galleria con gli occhi di oggi: la personale di Alfredo Jaar[499]. L'artista presenta una serie di light box che ricordano insegne pubblicitarie luminose, disposte in punti marginali

---

[494] *Carlo Guaita, Massimo Kaufmann, Marco Mazzucconi e Maurizio Pellegrin*, mostra a cura di L. Cherubini, galleria Lidia Carrieri, Roma, 1988.

[495] L. Cherubini, testo di presentazione nel catalogo della mostra *Carlo Guaita, Massimo Kaufmann, Marco Mazzucconi e Maurizio Pellegrin*, Galleria Lidia Carrieri, Roma, 1988. A Carlo Guaita sarà dedicata poi una personale nell'aprile 1989 nella quale ribadisce la sua linea di ricerca tendente a scardinare l'assetto percettivo delle forme e delle strutture.

[496] *Una scena emergente…*, op. cit..

[497] *Per Barclay*, galleria Lidia Carrieri, Roma, 1988.

[498] *Nuove trame…,* op. cit.

[499] *Alfredo Jaar. Roma città aperta*, galleria Lidia Carrieri, Roma, 1988.

dello spazio in cui sono riprodotti ritratti di minatori brasiliani. L'opera è realizzata in seguito al viaggio intrapreso nel 1985 che porta Jaar su un altopiano della foresta amazzonica, per visitare una miniera ancora aperta, in cui migliaia di uomini lavorano in condizioni proibitive e brutali. La valenza sovversiva di questo intervento, operata in termini di ritorno dell'opera alle verità del vissuto, a una vocazione di impegno sciale, a una necessità di radicamento, immersione nella vischiosità del reale, si evince fin dal titolo: *Roma città aperta*. L'omaggio neorealista sottende una comunanza di intenti e di etica dell'impegno: «Il soggetto del mio lavoro sono le persone che provengono da ruoli reali, un'oasi di realtà in un mare di simulacri»[500], afferma l'artista. In una Roma concentrata perlopiù sull'indagine metalinguistica, questo intervento sembra poter fungere da spinta per sostanziare l'ipotesi di un rinnovato radicamento sociale della pratica artistica.

La mostra *Metessi*[501] (dal greco antico, azione, comunicazione), che la galleria ospita nel 1989, è una delle tappe del lungo percorso critico portato avanti da Gabriele Perretta su più sedi. In questo caso l'autore suddivide la mostra in due momenti differenti, a confronto: nella prima sono presentate opere di Giuseppe Chiari, Fabio Mauri, Lamberto Pignotti, Franco Vaccari e altri autori della generazione degli anni Settanta, nella seconda invita quegli artisti che cominciano ad affacciarsi alla fine degli anni Ottanta, come Maurizio Arcangeli, Enrico Bentivoglio, Maurizio Cattelan, Emilio Fantin, Premiata Ditta, ABM Computers, Marco Formento, Ivano Sossella, Tommaso Tozzi, Cesare Viel, Luca Vitone. Si tratta di un tentativo di confronto sul piano ideologico e concettuale tra due momenti della ricerca artistica che sembrano trovare il filo di un ricongiungimento, a partire dalla ripresa di un discorso impegnato intorno all'arte e al suo ruolo sociale.

Uno spazio di ridotte dimensioni e una vita breve nella Roma di fine anni Ottanta, ma una programmazione attraverso cui sembra possibile ritracciare alcuni dei principali paradigmi delle nuove pratiche: questa la storia della galleria Nova, quasi scomparsa dalla memoria della città eppure di non modesto rilievo per questa ricognizione.

---

[500] Alfredo Jaar intervistato da M.I. [Marco Jannuzzi], in "Opening", n. 2, anno I, aprile-maggio 1988.
[501] *Metessi*, mostra a cura di G. Perretta, galleria Lidia Carrieri, Roma, 1989.

Presente nello scenario della capitale a partire dal 1989, la Galleria Nova - ospitata in un piccolo spazio soppalcato a vicolo del Fico, nei presi di piazza Navona - ha il merito di favorire il dialogo con la scena torinese che vive in questo momento una fase di fermento. Come sottolinea in un articolo su "Flash Art" Edoardo Di Mauro, l'ultima generazione torinese propone un "rinnovato concettuale"[502], in linea, e in parte in anticipo, con quanto va delineandosi in tutto il contesto della giovane arte. Con spirito meno ideologico e "calvinista" l'ultima generazione opera un recupero della matrice concettuale della stagione poverista, che ha continuato a persistere sulla scena artistica torinese anche negli anni dei ritorni pittorici[503].

La galleria inaugura con una collettiva di artisti provenienti da diversi contesti italiani: si tratta di Stefano Arienti, Antonio Catelani, Maurizio Colantuoni, Annie Ratti, Maurizio Vetrugno[504], tutti attivi sul versante del rinnovamento della scultura, a cui fa seguito, nel giugno 1989, una collettiva di Raffaello Ferrazzi, Pier Luigi Pusole, Bruno Zanichelli[505]. Si tratta di lavori rivolti non tanto allo spazio del reale quanto alla sua rappresentazione attraverso il fumetto, l'illustrazione, la pubblicità: questi sono i nuovi referenti che gli artisti adottano e interpretano in una chiave narrativa. La loro ricerca va ad incidere, e a rafforzare, la riflessione in atto sul tema dell'immagine, sul suo ruolo e i suoi caratteri connotanti nell'epoca massmediale. «Il mio è un lavoro sull'immagine come status symbol»[506], afferma Bruno Zanichelli, il più consapevole tra i tre, scomparso prematuramente a pochi mesi di distanza dalla mostra. L'autore - e non è il solo in questa nuova generazione – trova i suoi esordi nel mondo della pubblicità, per poi approdare quasi per caso all'arte. Insinuato all'interno del sistema comunicativo e quotidiano, l'artista sembra assumere il ruolo di un "infiltrato". A Roma questa ipotesi era stata già tracciata, con notevole lungimiranza anche rispetto al contesto nazionale, dall'attività della galleria Lascala e dal Gruppo di Piombino. Questa linea di ricerca viene rinforzata ora dalla presenza di autori torinesi, come quelli presentati dalla galleria

---

[502] E. Di Mauro, *Effetto Torino*, "Flash Art", n. 143, marzo - aprile 1988, pagg. 62-64.

[503] Lo conferma Bruno Zanichelli in un'intervista del 1989: «Da noi l'arte povera si trova dappertutto, pensa che perfino i vetrinisti allestiscono le vetrine ispirandosi a Giulio Paolini», Bruno Zanichelli, intervista di G. Di Pietrantonio, "Flash Art", n. 151, estate 1989, pag. 71.

[504] *Stefano Arienti, Antonio Catelani, Maurizio Colantuoni, Annie Ratti, Maurizio Vetrugno*, galleria Nova, Roma, 1989.

[505] *Raffaello Ferrazzi, Pie Luigi Pusole e Bruno Zanichelli*, galleria Nova, Roma, 1989.

[506] Bruno Zanichelli, intervista di G. Di Pietrantonio, op. cit., pag. 71.

Nova, ma anche milanesi, che trovano spazio soprattutto nella galleria di Paolo Vitolo. È in queste sedi che sembrano svilupparsi tentativi di definizione di quella "nuova via" che tornerà ad ipotizzare la restituzione all'arte di una capacità di interrogarsi sul suo ruolo nello spazio sociale, attitudine perduta nel decennio precedente.

Anche il lavoro di Paolo Bresciani [507] trova le sue origini nel fumetto per poi virare verso un'illustrazione più lirica. Nella mostra del 1990 i soggetti dei suoi acquarelli sono caffettiere, bricchetti, mozziconi di matita, lampadine: il nuovo universo iconografico di riferimento degli artisti dell'ultima generazione è costituito dalla vita quotidiana, dall'oggetto familiare. Nessuna divagazione nel mito, nessuna lusinga immaginifica, ma un omaggio semmai alle piccole cose, guardate - riguardate - con sguardo differente. Il suo lavoro sarà presentato ancora nel 1992, con la mostra *La natura artificiale delle cose*[508].

In questo panorama per gli artisti si configura un profilo sfuggente e antieroico, che ambisce ad essere imprendibile: «Tuttavia lo scopo principale era quello di essere imprendibili, non catalogabili, con la voglia di attivare più possibilità espressive, di poter essere cento cose diverse e di poterle raccontare in cento modi diversi, usando di volta in volta il linguaggio consono a quello che si vuole raccontare»[509].

Il più sedizioso degli artisti afferenti alla scena poverista torinese, Piero Gilardi, è accolto dalla galleria Nova insieme a Giovanni Albanese[510]. Del primo sono presenti, sospesi nello spazio, alcuni "sassi" realizzati in poliuretano espanso: con il loro peso, solo apparente, mettono in crisi la percezione dello spettatore; Albanese presenta alcuni dei lavori realizzati componendo oggetti e residui, trovati nelle officine, nei mercatini dell'usato: l'*Ipersedia* è composta da molle metalliche e tappezzata di uova.

Il ritorno a ipotesi di scardinamento percettivo e riflessione sullo spazio architettonico costituiscono un elemento di attivazione di nuove coordinate artistiche. La mostra dell'artista napoletano Maurizio Colantuoni[511] si pone su questo crinale. Decostruito e rimodulato attraverso una piattaforma metallica che ne soppalca il pavimento, lo spazio

---

[507] *Paolo Bresciani*, galleria Nova, Roma, 1990.
[508] *Paolo Bresciani: la natura artificiale delle cose*, galleria Nova, Roma, maggio - giugno 1992.
[509] Bruno Zanichelli, intervista di G. Di Pietrantonio, op. cit., pag. 72.
[510] *Piero Gilardi e Giovanni Albanese*, mostra a cura di L. Pratesi, galleria Nova, Roma, 1990.
[511] *Maurizio Colantuoni*, galleria Nova, Roma, 1990.

della galleria è stravolto e negato: parapetti ostruiscono gli angoli e rendono l'ambiente simile alla prua di una nave, conficcata dentro la struttura angusta della galleria.
E ancora, prima di abbandonare l'esperienza romana, Nova ospita la fragilità della carta, utilizzata da Annie Ratti[512] come microinstallaizone circolare evocatrice di un moto rotatorio. Pratiche scultorie che utilizzano materiali quotidiani e semplici, nuovamente poveri, per installazioni dalla natura volutamente anti monumentale.

Tra le nuove formule che nascono a cavallo degli anni Novanta nella capitale Edicola Notte[513] appare una delle più longeve e originali. Si tratta di uno spazio espositivo di appena sette metri quadrati (m. 7x1) situato nel cuore di Trastevere, a vicolo dei Cinque. Il progetto è curato H. H. Lim, nato in Malesia ma fin da giovane residente a Roma e diplomato all'Accademia di Belle Arti. Figura molto attiva nel panorama romano, come animatore culturale e come artista, Lim propone un progetto del tutto originale calibrato sull'intervento *in situ* dell'artista; «L'obiettivo era dare ai miei colleghi l'opportunità di fare un piccolo capolavoro a Roma, lontano da dinamiche economiche, giusto un gesto di offerta verso la città. Il mio lavoro è basato sull'amicizia e sul viaggio»[514]. Più che una galleria in senso classico, Edicola Notte è infatti una "vetrina": essa infatti non è accessibile al pubblico ma visibile solo dall'esterno ed è aperta dalle 20.00 alle 2.00 di notte.
Un modello iniziale di ispirazione sembra essere l'installazione *The New York Earth Room* di Walter De Maria, una delle opere più celebri del land artist americano, che H. H. Lim vede a New York nel corso degli anni Ottanta. L'opera, un'installazione permanente di circa 200 metri cubi di terra all'interno di una stanza di oltre 300 metri quadri, è ospitata negli spazi della Dia Art Foundation. La possibilità di ospitare progetti installativi all'interno di un spazio non accessibile, ma esperibile dall'esterno, sono gli elementi di ispirazione per l'ideazione di Edicola notte.
La scelta del nome suggerisce per un verso il riferimento alle antiche edicole votive/tabernacolo, poste agli angoli delle strade per proteggere e custodire l'immagine di culto e punti di riferimento per il fedele che le contempla, (in particolare l'artista fa

[512] *Annie Ratti*, galleria Nova, Roma, 1990.
[513] Sede: Vicolo dei Cinque.
[514] H. H. Lim, in www.dacmeetings.com/it/author/h-h-lim/ .

riferimento a via del Monte di Pietà, dove era posizionata un'edicola chiusa un lumino all'interno e un'immagine della Madonna), per l'altro all'uso più moderno di questo termine, che rimanda ai chioschi per la vendita dei quotidiani, anch'essi elemento che connotano lo spazio urbano.

Alla chiarezza del suo progetto, che opera con giocosità uno svecchiamento dei codici espositivi, va probabilmente ascritta la longevità di Edicola Notte, le cui inaugurazioni diventano un appuntamento costante per il mondo dell'arte romano. Con la sua natura ibrida e fortemente connotata, Edicola notte «con il tempo è diventato un sorta di situazione quasi istituzionale»[515]. Pur ponendosi al di fuori delle dinamiche di sistema, essa ospita nel corso degli anni Ottanta e Novanta tutti i principali artisti del panorama romano e internazionale: nella assoluta libertà concessa all'interno dello stretto corridoio, gli artisti intervengono ora con levità, ora con ironia. È questo il caso, solo per fare un esempio, di Thorsten Kirchhoff che nel 1993 riempie completamente lo spazio di rosette[516], invitando i passanti ad indovinarne la quantità totale, come in un gioco a premi.

Nasce come evoluzione del Break Club l'esperienza della galleria Pupi Borzi. Il padre Ennio, dopo l'apertura della galleria La Fornarina negli anni Sessanta, collabora fino al 1981 con Bruno Sargentini, per poi impegnarsi nella carriera politica e aprire la galleria Break Club nel 1986 con Mirella Chiesa. Benché caratterizzata da scelte espositive per lo più guidate da uno sguardo al passato, ma anche da una volontà ricognitiva iper-inclusiva, la galleria tenta di attivare una riflessione critica che si concretizza in un convegno intitolato *Roma Arte Oggi*, cui partecipano molti critici della vecchia generazione. La morte di Ennio Borzi nel 1988 segna un momento di arresto e ridefinizione per la galleria. Mirella Chiesa proseguirà poi la sua attività nello spazio Spicchi dell'est di Angela Maria Piga, dedicato alla promozione degli artisti storici dell'est Europa, scelta che dichiara l'adesione alle nuove istanze di decentramento e apertura dei confini della fase post-caduta del muro di Berlino. La galleria di Ennio Borzi, invece, viene tenuta in vita dal giovane figlio Pupi, che la riapre nel 1991 nella stessa sede, ampliata su due piani e rinnovata. La nuova direzione porta con se' alcune

[515]H. H. Lim, http://youmedia.fanpage.it/video/ab/U67BVuSw9qln-LCD .
[516] *Thosten Kirchhoff. Indovina!*, Edicola notte, Roma, novembre 1993.

proposte espositive interessanti, soprattutto per la nuova vocazione di apertura al presente. In particolare vanno segnalate alcune mostre che indicano questo nuovo corso. Una di queste è la mostra di Thorsten Kirchoff[517], presentato da Achille Bonito Oliva, in cui lo spazio espositivo è completamente trasformato, ad evocare un paesaggio favolistico: le pareti sono rivestite da alcantara, tessuto non tessuto utilizzato in tappezzeria, e in una delle stanze sono presenti le tele in bianco e nero che riproducono immagini tratte da quotidiani, riviste, film.
La seconda è la mostra di Marco Brandizzi, *Serial Killer*[518]. È presentata una struttura a terra composta da 12 pannelli di cristallo temperato su cui sono incisi dei testi dal taglio cronachistico che descrivono una serie di omicidi. La mostra si propone come ricostruzione di indizi, racconti e rituali di un immaginario serial killer, Mr Hennard. Poi, nel 1992, l'esposizione di Giorgio Cattani, *Divieto di affissione*[519], impegna la galleria in una trasformazione pavimentale, installando a terra le opere realizzate con materiali industriali, travetti di cemento, tubi in plexiglas, morsetti, rotoli di cartone, a cui si aggiungono installazioni video.

Il profilo della galleria Alessandra e Valentina Bonomo si pone a metà strada tra un nuovo assetto e la continuazione di una tradizione famigliare, avviata dalla storica gallerista Marilena Bonomo. Attiva dal 1971, questa presenta nel capoluogo pugliese le ricerche internazionali e affermate di Bochner, Boetti, Buren, LeWitt, Paolini, Rayman, Weiner. A metà degli anni Ottanta le figlie Alessandra e Valentina decidono di fondare una galleria a Roma e aprono nel 1986 lo spazio a via di Sant'Apollonia, a Trastevere. L'inaugurazione di questa sede nel quadrante sud della città contribuisce a ridisegnare i confini territoriali della scena espositiva romana: inizia la conquista di nuovi territori, che da periferici diventeranno in breve tempo le nuove centralità produttive e artistiche.
La galleria presenta principalmente artisti già noti, come Richard Tuttle[520], nel giugno 1989, ma occasionalmente, in particolare dal 1990, si apre anche a proposte di artisti giovani, indicando un cambiamento di rotta. Tra le mostre rilevanti realizzate in questo

[517] *Thorsten Kirchoff*, galleria Pupi Borzi, Roma, 1991.
[518] *Marco Brandizzi. Serial Killer*, galleria Pupi Borzi, Roma, 1991.
[519] *Giorgio Cattani. Divieto di affissione*, galleria Pupi Borzi, Roma, 1992.
[520] *Richard Tuttle*, galleria Alessandra e Valentina Bonomo, Roma, giugno, 1989.

spazio va segnalata quella di Fischli & Weiss[521]. Lungo le pareti della galleria sono esposte fotografie che rimandano agli stereotipi del turismo di massa. Nell'ultima stanza, illuminato soltanto da una lampada tascabile, un bicchiere proietta ombre e riverberi sulle pareti. Quale rapporto tra l'oggetto reale e la sua immagine, la sua proiezione? Questa la domanda che sembra implicare il lavoro del duo svizzero, che sempre incalza con sottile ironia il mondo della rappresentazione. In mostra anche un video che racconta piccole catastrofi quotidiane.

Una situazione a se stante è quella di Pino Casagrande. Proveniente da una famiglia di piccoli industriali, Pino Casagrande inizia la sua attività negli anni Sessanta come collezionista di opere degli anni Venti e Trenta della Scuola Romana. In seguito all'incontro con il gallerista Yvon Lambert e con Ugo Ferranti, scopre l'arte concettuale e così il suo interesse vira verso autori come Buren, Ryman, Flavin, Andre, Long. La sua è una collezione che si evolve nel tempo, si trasforma accogliendo l'opera di artisti che appartengono alle ultime generazioni, muovendo dal dialogo con alcune gallerie storiche romane di ricerca come Primo Piano e Alice.
Casagrande apre la galleria che prende il suo nome nel 1992 in via Principessa Clotilde, presso piazza del Popolo, per poi trasferirla nel 1995 nello stabile dell'ex Pastificio Cerere, nel quartiere San Lorenzo, ma, ancor prima, la sua casa diventa teatro per incontri con gli artisti e sperimentazioni.
«I miei interventi saranno sempre molto discreti, fatti né per pura mondanità né per scavalcare il lavoro delle gallerie, ma per offrire uno spazio alternativo, insolito e più flessibile rispetto alla galleria e soprattutto svincolato dai tempi e scadenze lavorative»[522]. La scelta di ospitare incontri e serate nella propria casa situata tra il colle Aventino e le Terme di Caracalla[523], popolata da opere che sono spesso espressamente realizzate per questo spazio, costituisce un valore aggiunto che rende questa particolare realtà espositiva un *unicum* nel panorama romano[524].

---

[521] *Fischli & Weiss*, galleria Alessandra e Valentina Bonomo, Roma, 1991.
[522] Pino Casagrande intervistato da M. Mirolla, "Flash Art", n. 156, giugno-luglio 1990, pag. 202.
[523]La rilevanza nell'immaginario romano di questo luogo è testimoniata anche dalla scelta da parte del regista Paolo Sorrentino di utilizzarla come set del film premio Oscar *La grande Bellezza*.
[524] Ancor più dolorosa appare dunque la decisione del nipote del collezionista di mettere all'asta la collezione di Pino Casagrande, dopo la morte di quest'ultimo nel 2011.

Insieme all'amica collezionista Bianca Attolico, altra figura chiave del panorama dell'epoca e di oggi, e agli artisti Bruno Ceccobelli e Claudio Verna, Pino Casagrande fonda l'associazione *Primo Vere*, costituita per favorire l'incontro tra diverse generazioni di artisti: nella serie di manifestazioni realizzate in diverse gallerie romane è prevista la segnalazione - da parte di artisti affermati - di giovani che non hanno mai esposto in una personale. Si tratta di una iniziativa rilevante non tanto per il riscontro avuto, ma piuttosto come segnale di una riattivazione del sistema in cui prende forma un dialogo tra artisti, spazi espositivi e collezionisti illuminati attenti alla scena emergente.
La programmazione della galleria, articolata anche grazie alla collaborazione di critici e curatori quali Achille Bonito Oliva, Carolyn Christov-Bakargiev, Mario Codognato, vedrà susseguirsi, principalmente nei secondi anni Novanta e nei Duemila, alcuni degli artisti più accreditati della nuova generazione. Tra questi Flavio Favelli[525] e Pietro Ruffo[526], l'artista romano che avrà più riconoscimento critico nel corso degli ultimi anni, cresciuto proprio in quella fucina rappresentata dall'ex-Pastificio Cerere.

Un programma di mostre fitto, sperimentale, dedicato in larghissima parte alla registrazione di quanto avviene nel sostrato degli artisti più giovani: questo l'orientamento di Eralov. Alternando mostre personali e collettive, lo spazio di via Cardinale Merry del Val numero 20 incarna un modello espositivo che va affermandosi in questi anni, e che risponde in parte alla rinnovata necessità di registrare con tempestività le metamorfosi in corso: le mostre di susseguono ad un ritmo serrato, con cadenza addirittura settimanale in alcune fasi.
In seno a questa agilità organizzativa e programmatica si può cogliere la volontà di esercitare una operatività antitetica a quella delle grandi gallerie del decennio precedente: ricambio continuo di mostre e artisti, spazio alla semplificazione delle procedure, apertura trasversale modellano delle "nuove pratiche" che avvicinano lo spazio espositivo sempre più a quello di un "laboratorio". Con questa diversa politica espositiva Eralov, animato da una giovane critica che un ruolo importante avrà negli anni successivi, Cecilia Casorati, si offre come luogo di germinazione e in alcune occasioni di consolidamento di molte personalità artistiche operanti in quel momento. È

[525] *Flavio Favelli. Archivio*, Pino Casagrande, Roma, 2000.
[526] *Pietro Ruffo. Beslan doppia mappatura*, Pino Casagrande, Roma, 2006.

qui che nel 1991 esordisce Marco Colazzo[527], esponente rappresentativo di un nuovo modo di confrontarsi con la pittura.

Con il giro di boa della metà del decennio molte esperienze chiuderanno, lasciando il posto a nuove formulazioni che prospetteranno, a lungo termine, una rinnovata centralità per la città.

[527] *Marco Colazzo, Doppio monologo*, Eralov, Roma, 1991.

2.6. La scena romana dei secondi anni Novanta

Intorno alla metà del decennio la situazione a Roma appare alle soglie di un rinnovamento importante: se per un verso il diffondersi della crisi finanziaria globale del 1991 e di quella culturale e politica del 1992 conducono molti fenomeni e situazioni artistiche ad un rapido esaurimento, per l'altro la città di Roma intorno al 1993 si accinge ad accogliere una stagione di importanti cambiamenti: «Dopo un nuovo declino della vita pubblica cittadina dalla metà degli anni Ottanta, il rinnovamento sembra faticosamente avviarsi a partire dal 1993, con l'elezione diretta del sindaco e le nuove giunte di centro-sinistra»[528]. Le elezioni decretano la vittoria di Francesco Rutelli su Gianfranco Fini. Designato a guidare la città verso il grande appuntamento giubilare del 2000, e motivato a ribaltare la situazione di stasi che aveva caratterizzato la politica capitolina nel corso dell'ultimo decennio, Francesco Rutelli, coadiuvato dall'Assessore alle Politiche Culturali Gianni Brogna, pone le basi per una riattivazione della città sotto il profilo dell'investimento pubblico nella cultura. Scrive a questo proposito Vittorio Vidotto: «Grazie a un pullulare di idee e di operatori, la vita culturale pubblica della città riprese a gran vivacità con la creazione di nuovi spazi […]. Nel furono investite la cultura alta, quella popolare e finanche quella alternativa dei centri sociali, cui venne riconosciuto un autonomo spazio e ruolo nelle periferie»[529]. Sono queste le condizioni di possibilità che determinano l'avvio di nuovi progetti dedicati espressamente alla cultura del contemporaneo e alla progettazione architettonica.

Se l'avvio dei mega progetti per i musei MACRO e MAXXI e quelli per la Roma giubilare determinano a lungo termine una spinta propulsiva, sono ancora gallerie, Fondazioni e spazi espositivi privati a strutturare il tessuto saldo del sistema dell'arte romana. Successivamente, e in alcuni casi parallelamente, ad una stagione che vede l'improvvisa sparizione di diverse realtà sperimentali tra il 1993 e il 1994, dopo una stagione di rinnovata vivacità, le esperienze che sopravvivono o che nascono nel corso della seconda metà degli anni Novanta sono nella maggior parte dei casi destinate a vivere una parabola di positiva vivacità che le condurrà oltre la soglia del nuovo Millennio.

---

[528] V. Vidotto, *Premessa*, in *Roma contemporanea*, Ed. Laterza, Roma-Bari 2001, pag. X.
[529] Ivi, pag. 355.

2.6.1 Il rilancio dell'attività pubblica

Il nuovo impulso dato alla vita culturale della città si riscontra nel rilancio delle iniziative realizzate dagli enti pubblici: si pensi alla grande rassegna dedicata a Richard Long[530] dalla Galleria Nazionale d'arte Moderna. L'artista realizza espressamente per le sale del Palazzo otto grandi installazioni. Da segnalare poi la retrospettiva di Studio Azzurro[531] realizzata dal Palazzo delle Esposizioni nel 1999, che testimonia la definitiva inclusione delle nuove tecnologie - espresse nella loro massima potenzialità dal collettivo milanese - nel panorama linguistico dell'arte contemporanea. La mostra documenta l'attività di Studio Azzurro fin dal 1982, con una ricerca tesa a coniugare la componente multimediale con quella interattiva, partecipativa: il Palazzo delle Esposizione restituisce così una testimonianza emblematica del nuovo corso che l'arte contemporanea ha intrapreso nell'ultimo decennio. Sempre più rilevante nel panorama romano è poi l'attività del Roma Europa Festival. Nato nel 1986 su iniziativa dell'Associazione degli Amici di Villa Medici, e divenuto nel 1990 una Fondazione, prevede un programma trasversale di iniziative che coinvolgono tanto l'arte, quanto il teatro, la musica, la danza, il cinema contemporanei.

Ma è all'Assessorato alle Politiche culturali del Comune di Roma che si devono le iniziative più incisive di rilancio per l'arte contemporanea. Al centro di esse si pone la riqualificazione degli spazi dell'ex Fabbrica Peroni di via Reggio Emilia, con la finalità di destinarla ad ospitare la sede delle Collezioni della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, dirimendo una questione che si protrae da quando, nel 1883, il Comune di Roma acquisisce alcune opere d'arte provenienti dall'Esposizione Internazionale di Belle Arti, con l'intenzione di costituire un museo dedicato. Destinato a protrarsi per due decenni e articolato in più fasi, questo percorso porterà all'istituzione, nel 2010, del Museo MACRO.

Dopo essere state ospitate una prima volta a Palazzo Braschi negli anni Cinquanta, e poi a Palazzo delle Esposizioni, fino all'avvio del restauro nel 1981, le Collezioni della Galleria comunale tornano a Palazzo Braschi e vengono poi in parte dislocate in altre

---

[530] *Richard Long*, mostra a cura di m. G. Tolomeo, M. Codognato, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 4 maggio – 30 giugno 1994.

[531] *Studio Azzurro. Ambienti sensibili, Esperienze tra interattività e narrazione, mostra a cura di M. G. Tolomeo, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 10 marzo – 24 maggio 1999.*

sedi, in attesa di una destinazione definitiva. È nel 1989 che il Comune di Roma assegna alla Galleria comunale gli spazi dell'ex Stabilimento Peroni. Nel corso dei lavori a via Reggio Emilia, tra il 1991 e il 1994, la collezione, riordinata, viene esposta nella sede provvisoria dell'ex convento delle Carmelitane. L'edificio della ex Fabbrica, progettato dall'architetto Giovannoni tra il 1901 e il 1922, viene restaurato tra il 1994 e il 1999 con l'obiettivo di ospitare sale espositive per la collezione, ma anche Biblioteca-mediateca, uffici, caffetteria, bookshop e depositi sotterranei. I due corpi di fabbrica paralleli sono uniti da un camminamento e da una copertura vetrata, che trasforma anche lo spazio esterno in una piazza semicoperta.

Uno dei primi progetti realizzati negli spazi dell'ex-birreria è *Arte contemporanea. Lavori in corso*[532], prima vasta iniziative del decennio dedicata da un'istituzione del comune alla promozione delle giovani generazioni e, soprattutto, primo grande progetto di acquisizione di opere degli ultimi decenni. Sono dieci le manifestazioni che si susseguono con una cadenza di circa tre mostre l'anno tra il 1997 e il 2000, cui partecipano oltre cento artisti le cui opere entreranno a far parte delle collezioni della Galleria: da Gianni Asdrubali a Mauro Folci, da Andrea Fogli a Marco Tirelli, da Gianfranco Baruchello a Marilù Eustachio, da Capaccio a H. H. Lim, da Fabio Mauri ad Alberto Zanazzo, la cornice dell'arte romana degli ultimi decenni appare ben testimoniata[533]. Curata da Giovanna Bonasegale, *Lavori in corso* vede il coinvolgimento anche di critici e storici dell'arte - da Achille Bonito Oliva a Carolyn Christov-

---

[532] *Arte Contemporanea Lavori in Corso: dieci mostre collettive di artisti contemporanei*, rassegna in dieci edizioni , a cura di G. Bonasegale, Galleria Comunale d'arte moderna e contemporanea - Ex stabilimento Birra Peroni, Roma 1997-2000. Nelle diverse edizioni di Lavori in corso vengono esposti: 1: Accardi, Asdrubali, Carrino, Castellani, Cotani, Dorazio, Fortuna, Limoni, Scarpitta, Tirelli (30 settembre-30 novembre 1997); 2: Dessi, I. Ducrot, Echaurren, Levini, Mauri, Pirri, Pisani, Rizzo, Salvatori, Tacchi, Tornincasa, Zanazzo (17 dicembre 1997-10 marzo 1998); 3: Crisafulli, D'Alonzo, Dompe, Fioroni, Galizia, Lombardo, Mattiacci, Mochetti, L. Palmieri, Ricciardi, Takahara (2 aprile-7 giugno 1998); 4: Attardi, Baratta, Calabria, Colantoni, Giorgi, Guccione, P. Isola, Kopp, Teleri Biason, (6 luglio-27 settembre 1998); 5: Bentivoglio, Catania, Ceccobelli, G. Ducrot, Gadaleta, Gandini, Mannino, G. Pulvirenti, Strazza, Vannetti, Zelli (9 novembre 1998-15 gennaio 1999); 6: Baruchello, Battaglia, Magnoni, Maselli, Montessori, Morales, Rossano, Rotella, Sasso, Uncini (23 febbraio-16 maggio 1999); 7: Canevari, Cesarini Sforza, B. Conte, Eustachio, Folci, Giovannoni, Lorenzetti, Mambor, Mottola, Napoleone, Pieroni P. & R., Piruca (14 giugno-26 settembre 1999); 8: Albanese, Bendini, Botta, T. Cascella, F. De Sanctis, Eshetu, Fogli, Liberatore, Lim, Patella, Renzogallo, Turco, Zaffina (9 novembre 1999-9 gennaio 2000); 9: C. Adami, Cecchini, Cego, Consolazione, G. De Sanctis, Gramiccia, Guerrini, Klerr, Lancia, Nelli, C. Palmieri, Passi, Pierelli, S. Pulvirenti (22 febbraio-25 aprile 2000); 10: D. Bianchi, Campus, Capaccio, De Conciliis, Di Stasio, Frongia, Gandolfi, N. Guidi, Lai, Mariani, V. Messina, Notargiacomo, Nunzio, Pietrosanti, Pizzi cannella, E. Prini, (11 maggio-11 giugno 2000).

[533] Si segnala l'assenza dei tutti i Piombinesi.

Bakargiev, a Simonetta Lux a Enrico Crispolti - che intervengono con testi in catalogo. La rassegna si configura come una ricognizione a tappeto sulla scena artistica romana dell'ultimo decennio, testimoniando la rinnovata partecipazione del Comune alla conoscenza e all'acquisizione della scena artistica cittadina, che pare finalmente essere valorizzata e riconosciuta nella sua specificità.

Il progetto di sistemazione della fabbrica di via Reggio Emilia, tuttavia, non può dirsi terminato. Presto appare chiaro che gli spazi restaurati non sono sufficienti ad ospitare la collezione della Galleria, e prende così avvio il concorso per l'ampliamento del Museo. Si avvia così una vicenda che percorre il nuovo Millennio e prosegue in parte parallelamente a quella dell'altro grande museo romano, il MAXXI, e che convergerà nella contemporanea inaugurazione dei due spazi nel maggio 2010[534].

Oltre a questo progetto l'Assessorato è impegnato su un altro fronte: la presa in carico - nell'ambito del generale processo di riqualificazione delle periferie in cui il Comune è impegnato - di progetti culturali nati in ambiti e contesti marginali. È questo il caso dell'attivazione dello *Spazio per l'arte contemporanea di Tor Bella Monaca*, supportato dall'Assessorato alle Politiche culturali di Roma di Gianni Brogna. La sua attività, ospitata in un ex-garage, si sussegue per alcuni anni con iniziative che portano in una le periferie romane più difficile autori della scena italiana e internazionale. Curata da Daniela Lancioni e gestita dall'Associazione Beat '72 di Ulisse Benedetti, l'esperienza di Tor Bella Monaca prosegue per diverse edizioni. La prima manifestazione, *Fuoricentro*[535], è dedicata ai giovani artisti. Seguono *Tor Bella magica*[536], con opere di Bianchi, Dessì, Giliberti, Kozaris, Pirri, Rüdiger e Stoisa, e poi la mostra dedicata all'attività della galleria La Salita di Gian Tomaso Liverani[537]. Con il supporto di attività didattiche che coinvolgono le scuole e il quartiere, l'iniziativa culturale di Tor Bella Monaca tenta di attuare un più vasto progetto di riqualificazione urbana attraverso

[534] Si cfr. le Conclusioni.

[535] *Fuoricentro: contesti di arte contemporanea*, mostra a cura di D. Lancioni, Spazio per l'arte contemporanea di Tor Bella Monaca, Roma, 19 dicembre 1996 - febbraio 1997

[536] *Tor bella magica*, mostra a cura di D. Lancioni, Spazio per l'arte contemporanea di Tor Bella Monaca, Roma 8 giugno-31 luglio 1998.

[537] *20 mostre a La Salita dal 1960 al 1978*, mostra a cura di D. Lancioni, Spazio per l'arte contemporanea Tor Bella Monaca, Roma, 1998

l'intervento d'arte contemporanea[538]. Questa manifestazione rappresenta forse la più compiuta espressione del rinnovato interesse delle istituzioni ad accogliere e dialogare con le forze culturali più vivaci del periodo, favorendo in questo modo la nascita di nuove ipotesi di identità per la pratica artistica e curatoriale.

2.6.2 Spazi privati, laboratoriali, d'artista, verso una delocalizzazione

La spinta al decentramento investe anche la progettualità delle gallerie e degli spazi espositivi privati. I sintomi dell'avvicendarsi di nuove territorialità si erano resi già evidenti da alcuni anni con l'apertura di spazi espositivi nel quadrante sud della capitale, da realtà quali Edicola Notte, Bonomo e Miscetti. L'attività di esplorazione degli spazi interstiziali della città, rientra peraltro in un generale processo di rilettura dello spazio urbano che l'arte e l'architettura compiono in questi anni: si pensi alla ricerca avviata da Stalker/Osservatorio nomade [539]. Questa ridefinizione geografica risponde a una doppia occorrenza: per un verso l'iniziativa culturale torna a proporsi come possibilità di emancipazione urbanistica e sociale in senso lato, per l'altro gli operatori si rivolgono proprio alle realtà marginali e periferiche, considerate portatrici di nuovi modelli e pratiche, fucine creative in cui operare al di fuori dei vecchi canali istituzionali. A questo nuovo "corso" corrispondono inediti modelli organizzativi e diversificate connotazioni spaziali: "laboratori", "luoghi di elaborazione creativa e di condivisione", sono i termini d'uso privilegiati . Un aggiornamento terminologico inscindibile da quello operato sul paino degli ambienti: loft, spazi industriali riadattati (si era già visto con la scelta di Stefania Miscetti), vengono scelti anche in quanto portatori di nuove istanze identitarie.

I frutti della spinta propulsiva di questi anni si concretizzano nella nascita di diverse nuove realtà, il cui portato può essere verificato sia sul piano delle proposte espositive, sia su quello del successo di mercato: queste esperienza sanno infatti incarnare un

[538] L'iniziativa proseguirà con Tor Bella in opera, si cfr. % Periferia, D. Giordano, S. Martinelli, D. Pinocchi (a cura di), Gangemi, Roma

[539] Nato a Roma nel 1995, Stalker è un collettivo composto da artisti e architetti e fondato da Francesco Careri, Aldo Innocenzi, Romolo Ottaviani, Giovanna Ripepi, Lorenzo e Valerio Romito. Stalker ropone l'osservazione e l'intervento artistico dislocato nella città. La sua proposta, posta al limite tra diverse discipline – dall'antropologia, all'arte, all'architettura – prevede la realizzazione di camminate di gruppo all'interno dello spazio urbano, principalmente quello della marginalità (Territori attuali). Si cfr. F. Carerli, Walkscape,

nuovo modello capace di dialogare allo stesso tempo con le istituzioni, con il contesto internazionale, con gli artisti emergenti.

Un punto di riferimento per la a metà degli anni Novanta è Autori Messa di Matteo Boetti. Figlio di Alighiero, si forma all'interno della galleria Anna D'Ascanio nei primi anni Novanta. La galleria, ospitata negli spazi che erano stati quelli dello studio paterno, al Pantheon, sarà attiva fino al 1996[540]. Il suo interesse trasversale verso nomi che oramai vivono una piena affermazione, come Ontani, Gallo, Pizzi Cannella, e giovani emergenti, rende questo spazio una fucina di sperimentazione nella Roma di quel periodo, un punto di riferimento per le nuove generazioni.

La mostra che inaugura lo spazio, intitolata *What's your petrol?*[541], è una collettiva che include autori come Matteo Basilé e Cristiano Pintaldi, esponenti della generazione romana che si affaccerà nella scena dell'arte italiana emergente nella seconda metà degli anni Novanta. Tra le prime mostre una collettiva di artisti i cui lavori interagiscono sulla parete secondo un modello matematico: *4x7=28 + 7x7=49 77 riquadri per 7 artisti*[542]. Omaggiando l'interesse per le combinazioni numeriche di Alighiero Boetti, l'allestimento è costruito secondo un sistema modulare composto, nel totale delle diverse pareti, da 77 parti. A questa rigorosa composizione spaziale, fa da contraltare uno "spazio del disordine", simbolo di una duplicità identitaria che rimanda ancora a quella di Boetti padre[543]. L'attività di Autori Messa si veste di uno spirito non celebrativo, informale: la componente ludica e giocosa trasmette l'intenzione di proporre un dispositivo con il quale gli autori devono confrontarsi. Nella successiva mostra *Misura / Smisura*[544], curata da Matteo Boetti insieme a Marco Colapietro, vengono esposte opere non finite, schizzi, idee in fase progettuale che verranno poi finalizzati dagli artisti in relazione alla persona che la acquisterà. Anche in questo caso

---

[540] La galleria ha sede in via del Pantheon 57.

[541] *What's yout petrol?,* associaizone culturale Autori-Messa, prtecipano: Basilé, Capitanio, carbone, De Cristofaro, Molle, Pintaldi, Salvino, Zucchi.

[542] *4x7=28 + 7x7=49 77 riquadri per 7 artisti*, Associazione culturale Autori-Messa, 1993. Artisti: Arienti, Colazzo, Di Fabio, Marescalchi, Orsi, Peill, Pirri. Cfr. Roma in mostra. Annuario delle mostre d'arte a Roma, C. Salvi (a cura di), Assessorato alla Cultura del comune di Roma, Ed. Joyce & co., Roma 1994, pag. 159.

[543] Cfr. *Roma in mostra. Annuario delle mostre d'arte a Roma*, C. Salvi (a cura di), Assessorato alla Cultura del comune di Roma, Ed. Joyce & co., Roma 1994.

[544] *Misura / smisura*, mostra a cura di M. Boetti, M. Colapietro, Autoti Messa, Roma 1995.

Boetti interpreta l'assunto presente nel lavoro del padre di situare la produzione dell'opera in uno spazio non confinato nei limiti dell'autorialità dell'ideatore.

Autori Messa ospita figure trasversali della scena giovane romana e sovente milanese, con un orientamento sempre indirizzato a disegnare uno spazio di interrogazione e messa in questione dell'evento, con il merito di individuare i moti di continuità tra la ricerca di Alighiero Boetti e la generazione più giovane. L'incidenza della ricerca del maestro poverista a Roma non va sottovalutata. Trasferitosi nella capitale definita come "porta d'oriente", l'artista a Roma dialoga con diversi giovani e l'influenza della sua prassi operativa - che restituisce all'arte la chiave operativa del dubbio, del doppio, della pratica minima - è di indubbio valore per le giovani generazioni dei neo-concettuali[545].

Dopo una pausa in cui il gallerista si dedica alla musica, l'attività di Autori Messa verrà ripresa nel 2002 con la galleria Autori Cambi, curato da Raffaele Gavarro. Poco distante si situa un'altra galleria che diverrà un punto di riferimento per gli appuntamenti inaugurali della seconda metà degli anni Novanta, la galleria Oddi Baglioni, anch'essa impegnata nella ricerca sui giovani artisti.

Le ipotesi di svecchiamento di modelli procedurali ed espositivi si compie anche attraverso la proposta di spazi "altri" e diversi, in grado di rispondere alle nuove esigenze di semplificazione e informalità. In questo quadro si iscrive la crescente inclusione di ambienti del "quotidiano" che negano il prototipo espositivo della galleria. Roma accoglie in questo modo le nuove istanze di dislocazione dell'operatività artistica all'interno di spazi anti-istituzionali che trova le su origini nell'esperienza di Jean Hoet a Gent[546] e, ancor prima, nella pratica artistica di Marcel Broodthaers[547]: il suo *Musée d'art moderne, Département des Aigles* - museo fittizio ideato dall'artista - prevede una dislocazione continua della propria sede espositiva ed è infatti presentato per la prima volta nell'appartamento dell'artista.

Sono diverse le iniziative che muovono in questa direzione nei primi anni Novanta. Tra i primi ad operare in questa direzione è Luigi Billi, che nel 1991 espone nel proprio

---

[545] *Alighiero Boetti. Tutto e il contrario di tutto*, catalogo della mostra a cura di F. Poli Fondazione Malvina Menegaz per le Arti e le Culture, Castelbasso, giugno-agosto 2010, Colle Val D'Elsa 2010; *Alighiero Boetti e Roma*, mostra a cura di L. Lonardelli, MAXXI – Museo delle Arti del XXI secolo, 23 gennaio – 29 settembre 2013.

[546] Si cfr. il paragrafo introduttivo a questo capitolo.

[547] Cfr. Mania, *L'arte imperfetta*, op. cit., pag. 18.

appartamento a Ponte Milvio dei lavori che interpretano proprio lo spazio domestico. I suoi *Paesaggi in casa*, dispiegati lungo tutte le pareti dell'appartamento, sono opere realizzate ingrandendo, con una fotocopiatrice a colori, dettagli dello spazio domestico. Un'operazione che può essere letta da differenti angolazioni come paradigmatica del nuovo corso: non solo per la rinnovata modalità espositiva, ma anche per la scelta ei soggetti che attribuiscono centralità allo spazio del vissuto, a dettagli posti ai margini dell'abituale campo visivo e tuttavia funzionalmente fondanti la quotidiana esperienza di vita.

Nello stesso periodo altre iniziative vanno nella stesa direzione. In occasione della mostra *Storie*[548], Cesare Pietroiusti accompagna il pubblico, raccolto in piccoli gruppi, a visitare alcuni appartamenti dello stabile in cui si trovava la galleria Il Campo, mentre gli inquilini continuano a svolgere le azioni abituali. In questo processo estensivo della pratica artistica, che considera orami come imprescindibile l'esperienza relazionale[549] si inserisce l'iniziativa promossa da *Opera Stabile*[550]. Realizzata il 23 aprile del 1994 in un condominio del quartiere Balduina[551]: all'interno di un'unica giornata diversi artisti si alternano nello spazio, con interventi ora performativi, ora permanenti.

La periferia est di Roma, quella vicina agli spazi pasoliniani, quella che meno delle altre è rientrata nei programmi di pianificazione urbanistica, comincia in questi anni ad essere considerata uno spazio di ricerca prolifico per l'operatività contemporanea. Un processo in parte anticipato dal radicamento del Pastificio Cerere, situato nel punto in cui origina una delle storiche strade consolari della capitale, la via Tiburtina. L'attività di Opera Paese[552] si situa in un punto non distante, in un territorio periferico e che subirà solo in seguito la piena urbanizzazione, e l'aggressione dei piani edilizi. Affacciato su via di Pietralata, Opera Paese, è ospitato in una ex-fabbrica, un lanificio. Come l'ex Pastificio Cerere, anch'esso ospita studi d'artista. Tra i primi a scegliere di collocare in questi spazi il proprio è Pietro Fortuna. Il lanificio si configura come uno spazio di interazione critica interdisciplinare e l'attività di Opera Paese come ricettacolo

---

[548] *Storie…,* op. cit.
[549] Si cfr. Mania, *L'arte imperfetta*, op. cit., pag. 18.
[550] *Opera Stabile*, a cura di P. Mania, D. Scudero, L. Meloni, Palazzina di via San Cipriano, 35, Roma. Artisti: allegretti, Amato, Baldinetti, Battisti, Benni, Billi, Canepa, Casolaro, Cignini, Eshetu, Fraioli, Gasparri, Granata, Impellizzeri, Lupini, Marcucci, Moral, Poldrugo, Vannetti, Zanazzo..
[551] L'evento si svolge in via San Cipriano 35, Roma.
[552] La sede si trova in via di Pietralata 157.

di eventi, che spaziano da seminari di filosofi, a concerti di musica contemporanea, a mostre d'arte: «Le proposte del nostro stare insieme - dichiara in una intervista Pietro Fortuna - non erano dettate da alcuna volontà di coerenza e obbedienza a nessun modello, regola o convenzione »[553].

In questo contesto si situa anche la nascita della Fondazione Baruchello, nel 1998. La sua dislocazione nella campagna della Tuscia romana, si radica nel pensiero e nella poetica dell'artista, che fin dagli anni Settanta stabilisce qui la sua residenza, in linea con un progetto dell'arte che trova nel rapporto con il territorio la sua ragion d'essere. La Fondazione - nata dalla donazione da parte dell'artista dei beni (ex casa studio, terreni, biblioteca, opere) e di quanto realizzato dall'artista con la società fittizia Artiflex, tra il 1967 e il 1968, e con l'Agricola Cornelia S.p.A., tra il 1973 e il 1981 - promuove nella seconda metà degli anni Novanta iniziative che vedono la partecipazione oltre che di artisti, anche di filosofi, storici, studiosi, critici, realizzando fattivamente un progetto culturale di interdisciplinarietà. La grande area comprende anche spazi per la residenza d'artista, che si configura sempre più nel corso degli anni Duemila come la forma privilegiata da parte degli artisti per entrare in relazione con i luoghi e con le comunità.

Di tutt'altra natura, ma in qualche modo complementare, è l'iniziativa che prevede l'inserimento di interventi d'arte contemporanea all'interno del Centro commerciale Cinecittà due, nella periferia sud-est della città. Sorto pochi anni prima, il primo centro commerciale ospitato a Roma ospita a partire dal 1994, piccole mostre di arte contemporanea: un'operazione che veicola la volontà di mettere in questione e ridisegnare i confini tra lo spazio del consumo di massa e quello della produzione artistica, da sempre distinti.

Nella seconda metà degli anni Novanta il quartiere di Trastevere sembra costituire il nuovo distretto per l'arte contemporanea. Oltre alla presenza di Edicola Notte e della galleria Stefania Miscetti, questa dinamica è implementata dall'inserimento di altri due spazi che saranno di riferimento per la produzione culturale a cavallo del nuovo Millennio: S.A.L.E.S. e Fondazione Volume! È qui che esordiscono i giovani artisti della scena romana - finora come si è visto rimasti a margine degli sviluppi nazionali -

[553] Pietro Fortuna intervistato da C. Ciolfi, *La Gloria di Pietro Fortuna. Intervista prima di lasciare l'Italia*, "Artribune", dicembre 2014.

che entreranno a far parte della nuova generazione dell'arte italiana degli anni Novanta, così come essa verrà riconosciuta da mostre e pubblicazioni del nuovo Millennio[554].

S.A.L.E.S. [555]nasce nel settembre 1994 da un progetto di Norberto Ruggeri e Massimo Mininni. Assistente di Alighiero Boetti, quest'ultimo proviene da un'esperienza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Un carattere informale connota la nascita di questo come di molti altri spazi espositivi dell'epoca: «Avevamo un piccolo appartamento in via San Francesco di Sales in Trastevere, da cui prendemmo anche il nome. Dipingemmo le pareti di bianco e cominciammo a esporre opere di artisti all'epoca quasi sconosciuti. Ci pagavamo le bollette grazie ad amici che ci compravano qualcosa a prezzi di costo»[556]. La predilezione per le pratica del disegno e per lavori a vocazione concettuale definisce fin da subito le scelte culturali di S.A.L.E.S., che ospita tra le prime mostre un artista internazionale radicato nella scena romana - qui vivrà gran parte della sua vita - come Cy Twombly. La galleria è inaugurata da una personale della giovane artista romana Monica Carocci[557], che presenta una serie fotografie in bianco e nero con paesaggi dai tratti fortemente sfuocati, dai contorni indefiniti e dalla natura impalpabile. Nate dalla manipolazione in camera oscura, le sue fotografie recano le tracce di una elaborazione lenta e soggetta all'intervento del caso, dell'ambiente, non nascondendo dunque ma palesando tutte le componenti incontrollabili che intervengono all'interno del processo magmatico del passaggio dal negativo alla stampa fotografica.

Seguono mostre dedicate agli esponenti di quella "ultima" generazione di artisti italiani che, a metà degli anni Novanta, può dirsi ormai affermata: Stefano Arienti, Grazia Toderi, Lara Favaretto. Massimo Minnini dà conto della stagione florida che vive in questa seconda metà del decennio l'arte contemporanea a Roma grazie al supporto da parte dei collezionisti: «Sembrava che la piccola borghesia romana non potesse più vivere senza l'opera di un artista vivente accanto alla console Impero»[558]. La programmazione culturale attenta agli ultimi sviluppi della ricarca artistica italiana

---

[554] Si cfr. in particolare *Espresso*…, op. cit..

[555] Dopo l'esperienza a Trastevere a Via Francesco di Sales, la galleria si trasferisce nel 2003 nella zona del Colosseo (via dei Querceti 4) e attualmente la galleria, di cui Massimo Minnini non è più socio, si è spostata nella zona dell'Esquilino, a piazza Dante.

[556] Massimo Minnini, intervistato da L. Colonnelli, *Noi e gli artisti, dal passatempo al post-concettuale*, "Corriere della sera", 25 gennaio 2013.

[557] *Monica Carocci*, S.A.L.E.S., Roma, 1994.

[558] Massimo Minnini intervistato da L. Colonnelli, op. cit.

rende S.A.L.E.S. in brevissimo tempo un punto di riferimento imprescindibile per la città.

A pochi passi, nello spazio di una ex vetreria, in via San Francesco di Sales, nasce nel 1997 Volume!. Associazione culturale poi trasformata in Fondazione, Volume! Rappresenta uno degli esempi più longevi tra quelli nati in quegli anni, presentandosi ancora oggi come uno dei principali referenti para-istituzionali della città. Al centro del progetto di Volume! c'è, fin da principio, l'intenzione di proporre agli artisti un dialogo attivo con lo spazio espositivo mediante la definizione di progetti ad hoc: in questa prassi si evince la trasformazione oramai compiuta di questi nuovi spazi rispetto alle proposte più statiche che la città offriva nel decennio precedente. Introiettando il modello stratificato della città, lo spazio della galleria diventa deposito delle esperienze artistiche che in esso si susseguono, delineando un prototipo di spazio espositivo "vivente".

Nel 1997 si situa anche la nascita di Magazzino arte moderna, diretta da Mauro Nicoletti. La sede in via dei Prefetti, all'interno del cortile di una palazzina, ospita mostre nomi di rilievo del panorama dell'arte contemporanea italiana e non e diventarà, proprio insieme a Volume!, uno dei punti di riferimento culturali della città nel nuovo Millennio.

3. L'ATTIVITÀ DELLE RIVISTE TRA ANNI OTTANTA E NOVANTA

3.1. Coordinate generali sulle riviste tra anni Ottanta e Novanta

Come già evidenziato nella parte iniziale di questa tesi, le riviste - per la loro natura precipua di spazi culturali in cui si condensa una stratificazione di significati - sono esplorate in questo studio da angolazioni critiche differenti.

In primis in quanto fonti documentarie imprescindibili per la ricostruzione dei singoli eventi realizzati a Roma nel periodo analizzato, in un continuo confronto con altre fonti dirette. Il frutto di questa analisi è racchiuso in quanto esposto nei capitoli precedenti: la ricognizione critica degli eventi espositivi e dell'attività delle gallerie romane è il risultato di una elaborazione di dati che ha messo in relazione, in un'ottica di continuo aggiornamento e verifica, informazioni tratte da pubblicazioni - non solo romane - cataloghi di mostre, materiali d'archivio, ecc.

In secundis, ed è il caso di questo capitolo, le riviste sono state analizzate in quanto interpreti del proprio tempo, luoghi di una presa di posizione critica, in altre parole come "spazi di ricerca" essi stessi e portatori di nuove istanze. È il riconoscimento, emerso nel corso dello studio, di un carattere identitario specifico attribuibile alle riviste nate a Roma nel corso di questo decennio, ad aver guidato la decisione di dedicare a questo particolare "spazio" di elaborazione critica un capitolo monografico. In altre parole la disamina documentaria sugli eventi a Roma di cui queste stesse riviste sono state oggetto, ha messo in luce la possibilità che alcune di queste pubblicazioni abbiano agito e funzionato come spazi di esposizione *estensivamente* intesi. L'ipotesi è che essi abbiano costituito luoghi in cui sperimentare una inedita relazione tra la presentazione delle arti visive e la loro mediazione attraverso la parola: al pari degli spazi espositivi, essi hanno prospettato una possibilità di incontro tra la scrittura e l'immagine, predisponendo un terreno fertile per la germinazione del nuovo corso identitario che prende forma tra anni Ottanta e Novanta[1].

[1] Sebbene l'analisi delle riviste avrebbe potuto essere inclusa nella narrazione cronologica finora adottata, è sembrato più opportuno riservare ad essa una trattazione distinta, per poter meglio mettere in luce la continuità di tematiche, motivazioni, metodologie che informano questo particolare campo d'espressione.

È sulla base di una osservazione diretta del dato reale, dunque, che riviste come "891", "Arte Argomenti", "Sottotraccia", "Opening", "La società lunare", "Arte e Critica", "Centoerbe" - le principali qui analizzate - sono state individuate come portatrici di un modello di esplorazione e di espressione specifico.

La pubblicazione di queste riviste si inserisce in un panorama che vede diverse proposte editoriali specializzate nell'informazione, nella cronaca o nell'approfondimento scientifico-critico dell'arte contemporanea. Oltre a una rivista internazionale come "Artforum", diffusa tra gli addetti del settore e che vede tra l'altro la presenza di alcuni collaboratori italiani[2] - occorre notare che nella sezione delle recensioni compaiono occasionalmente gallerie romane come Sperone, Primo Piano, Sargentini, Ferranti - un ruolo centrale è naturalmente assunto da "Flash Art". Come già evidenziato in alcuni passaggi di questa tesi, il mensile diretto da Giancarlo Politi è considerato lo strumento di divulgazione delle scelte ufficiali del sistema. Se per un verso attraverso le sue pagine prende forma proprio quel meccanismo di inclusione-esclusione che determina il "differente grado di visibilità" delle manifestaizioni artistiche del decennio, per l'altro è proprio qui che prende avvio, nella seconda metà degli anni Ottanta, il processo di lenta "ufficializzazione" del nuovo corso identitario che muove verso un superamento degli esiti pittorici a favore di nuove dilatazioni linguistiche. Le investigazioni dedicate dalla rivista alle situazioni milanese, torinese e romana, nel corso del decennio in esame, sono riferimenti imprescindibili per sostanziare la ridefinizione delle geografie del sistema, nonché palestre per una intera generazione di giovani critici e futuri curatori[3].

A "Flash Art" si aggiunge, con un diverso modello editoriale, "Il giornale dell'arte". Attivo dal 1983 e pensato per proporre una «concentrazione di informazioni aggiornate, molto selezionate ma aperte a una considerazione veramente internazionale degli eventi artistici»[4], il mensile pubblicato da Allemandi rappresenta un riferimento imprescindibile per l'informazione legata all'arte contemporanea.

---

[2] Tra di essi si segnalano Ida Panicelli, che diverrà direttrice della rivista tra il 1988 e il 1992, Massimo Carboni, Alessandra Mammì, Francesca Pasini e Giorgio Verzotti, a cui si deve peraltro una importante inchiesta sull'arte italiana nel 1994, G. Verzotti, *Once more is intellect. Italy's New Idea Art*, "Artforum", maggio 1994, pagg. 90-95.

[3] Tra i collaboratori della rivista figurano Carolyn Christov-Bakargiev, Francesco Bonami, Stefano Chiodi, Laura Cherubini, Ludovico Pratesi, Daniela De Dominicis, Giorgio Verzotti.

[4] Dall'editoriale del primo numero, *Un giornale deve servire*, "Il Giornale dell'Arte", n. 1, anno I, maggio 1983.

A questi periodici inseriti nella grande distribuzione, se ne aggiungono molti altri, di natura più o meno indipendente. Particolarmente attenta a cogliere la cronaca del sistema dell'arte, e sensibile anche alla critica (ospita infatti nel corso del tempo diversi contributi di Achille Bonito Oliva, Filiberto Menna, Renato Barilli), è la rivista "Segno". Nata nel 1976 su iniziativa di Umberto Sala e Lucia Spadano, la rivista viene pubblicata con cadenza bimestrale da quattro decenni nell'ormai riconoscibile formato 20x30 cm. Grazie alla presenza di Paolo Balmas, caporedattore e "inviato" nella capitale, la rivista pubblicata a Pescara dimostra un particolare interesse per la scena romana (negli anni Ottanta soprattutto per le esperienze delle gallerie storiche del Tridente, mentre è più lenta nel registrare l'avvicendarsi delle nuove emergenze artistiche).

Numerosi sono i progetti editoriali riferibili all'area della stampa indipendente che si connotano per la volontà di avviare una riflessione sulla situazione dell'arte contemporanea e sul suo sistema al di fuori dei canali ufficiali. Tra queste "Juliet"[5], fondata nel 1980 da Roberto Vidali, "Tema Celeste"[6] fondata nel 1983 da Demetrio Paparoni e "Titolo"[7], diretta da Giorgio Bonomi. In questo panorama va collocata anche "Next" la quale, benché non assimilabile al modello di rivista intesa come spazio di ricerca sopra esposto, merita di essere inquadrata criticamente in quanto pubblicata a Roma e dedicata in parte al suo contesto artistico.

Edita dal 1985 con cadenza trimestrale, "Next"[8] è una rivista di carattere principalmente informativo. Il periodico, in formato B1 con copertina a colori e interno in bianco e nero con diverse pagine pubblicitarie, ha un profilo ampiamente culturale e include sezioni e articoli dedicati ad ambiti disciplinari limitrofi all'arte, come la letteratura e il teatro. Agli articoli di approfondimento si aggiungono le recensioni di mostre, cui viene dedicata una sezione specifica intitolata "Quadreria" la quale, come spesso avviene nelle riviste di questi anni, si trasforma per alcune uscite in un fascicolo supplementare.

---

[5] "Juliet Art Magazine" è un trimestrale pubblicato dal 1980 a Trieste dall'editore Roland Marino. La rivista è diretta da Roberto Vidal e dedicata ad arte, moda, design.

[6] "Tema Celeste" viene pubblicata a partire dal 1983 a Siracusa. Nel primo numero della rivista Paparoni dichiara: «Non si propone come rivista informativa […], né intende inserirsi nell'attuale gioco di mercato, che tanto, troppo, l'"informazione" condiziona», in *Editoriale,* Tema Celeste, n. 1, anno I, novembre 1983.

[7] "Titolo" viene fondata nel 1990 da Giorgio Bonomi ed è edita da Rubettino, Perugia.

[8] "Next" - titolo per esteso "Trimestrale di arte e cultura" - è pubblicata da Joyce & Co, Roma.

Una delle specificità della rivista è la scelta di ospitare anche articoli in lingua inglese e, occasionalmente, in francese. La rivista, diretta nel corso del tempo da Anna Di Biagio e Anna Ercoli, si sviluppa e amplia - accoglierà tra l'altro diverse pagine di pubblicità a colori - raggiungendo la sua massima ampiezza nel corso degli anni Novanta. Benché la vocazione della rivista sia internazionale, si riscontra un particolare interesse per la situazione romana, una condizione supportata dalla presenza tra i collaboratori di diverse figure che, a vario titolo, si muovono in questo circuito: tra essi Barbara Tosi, Anna Cochetti, Giuseppe Cannilla, Ludovico Pratesi. Quest'ultimo, figura centrale nell'ambito del lavoro nelle istituzioni pubbliche romane, dedica una rubrica in diverse puntate a un'indagine sui giovani artisti a Roma nel 1988[9]. La riflessione intorno alle trasformazioni che riguardano la situazione istituzionale della capitale trovano su "Next" un contributo molto incisivo negli interventi dell'ex assessore alla cultura del Comune di Roma, Renato Nicolini, che si dimostra molto attivo in questi anni dell'intervenire in contesti divulgativi come le riviste. Di particolare interesse, per riflettere sullo stato della cultura del contemporaneo, l'intervento *Roma capitale dell'arte*[10], pubblicato nel 1989: «…mi viene di fare un ragionamento su quanto stato e comune potrebbero fare per migliorare lo stato delle cose dell'arte a Roma. […] e [mi domando] come siamo finiti in questo brutto vicolo?»[11]. Dalla riflessione intorno alla decentralizzazione degli spazi d'arte (in particolare sul declino dell'esperienza di Via Margutta[12]), alle auspicate politiche urbanistiche sulle periferie, alle possibilità di utilizzare la legge del 2%, anch'esso tema molto dibattuto sulle riviste di questi anni, l'intervento di Nicolini rende testimonianza della fase di rinnovata spinta al cambiamento della città, un momento in cui il risveglio di ipotesi progettuali istituzionali e museali passa proprio attraverso contributi e dibattiti pubblici. «Il progetto principale - scrive Nicolini - è (semplicemente) di usare il lavoro umano che produce quella merce impalpabile e preziosissima come l'intelligenza. Occorre che il potere pubblico a Roma, in tutte le sue articolazioni, sappia utilizzare quella

[9] L. Pratesi, *Gli artisti "under thirty" a Roma*, "Next", n. 10-11-12, anno IV, 1988.
[10] R. Nicolini, *Roma capitale dell'arte*, "Next", n. 15, anno V, settembre-novembre 1989, pag. 41.
[11] *Ibidem*.
[12] Cfr. le attività promosse da Tridente Roma, nelle sue diverse edizioni.

straordinaria risorsa che è costituita dal lavoro degli studiosi e dei critici, e quella - ancora più straordinaria - del lavoro degli artisti»[13].

Nel novero delle riviste che hanno per soggetto principale l'indagine di temi legati all'arte contemporanea, particolare rilievo rivestono per l'ambito specialistico le pubblicazioni dedicate alla riflessione teorica dirette da storici e critici d'arte. Tra di esse "A.E.I.O.U." [14] trimestrale diretto da Bruno Corà, o "Figure. Teoria e critica dell'arte"[15], quadrimestrale ideato da Filiberto Menna. Benché non dedicata precipuamente alla situazione artistica romana, quest'ultima rivista merita una nota di approfondimento per l'importanza che il critico salernitano riveste nel panorama artistico e critico della capitale.

Fondata e diretta da Menna nel 1982, la rivista passa - dopo la morte di quest'ultimo nel 1988 - sotto la direzione di Angelo Trimarco, fino al numero conclusivo dell'aprile 1989. Configurato come spazio di indagine intorno ai rapporti tra arte e critica, in continuità con l'assunto menniano di una relazione dialettica tra le due discipline, il periodico accoglie i contributi di nomi importanti della riflessione critica, filosofica, estetica, nazionale e internazionale - da Edgar Morin ad Alberto Boatto, da Alberto Abruzzese a Massimo Cacciari. L'impianto argomentativo della pubblicazione si riflette sull'articolazione dei diversi numeri, che si propongono di volta in volta come spazi di interrogazione per questioni teoriche generali, quali i rapporti tra critica e istituzioni[16], il tema del moderno e della sua trasformazione[17] o il ruolo della fotografia[18]. Da segnalare, in particolare, un numero del 1984 dedicato alla scena della giovane critica, in cui sono presenti interventi, tra gli altri, di Ida Panicelli, Franceso Poli, Giorgio Verzotti[19].

È dunque in questo panorama che si inscrive la nascita di pubblicazioni indipendenti che della città di Roma fanno il loro fulcro operativo e contestuale.

---

[13] R. Nicolini, *Roma capitale dell'arte*…, op. cit.

[14] "A.E.I.O.U.*"*, titolo per esteso *"*Anoir, Eblanc, Irouge, Uvert, Oble", è diretta da Bruno Corà dal 1980 al 1988.

[15] La prima serie, titolo per esteso è "Figure. Teorie e critica dell'arte", copre il periodo compreso tra il 1982 e il 1985 ed è pubblicata a Roma dalle edizioni Kappa, mentre la seconda, viene pubblicata a Salerno dall'Editore 10/17.

[16] "Figure", n. 2-3, anno 1, 1982.

[17] *Archeologia del Moderno/1*, "Figure", n. 6, anno 2, 1983 e *Archeologia del Moderno / 2*, "Figure", n. 8, anno 3, 1984.

[18] "Figure", n. 10-11, anno 3, 1985.

[19] *"Arte e Critica": Confronto di Generazioni*, "Figure", n. 7, anno 3, 1984.

In questo quadro va innanzitutto ricordata l'attività di una rivista nata in un periodo precedente a quello qui analizzato, il cui contributo è significativo nei termini del confronto attivo tra fenomenologia artistica e prassi della critica: la "Rivista di Psicologia dell'arte"[20], pubblicata a partire dal 1979. Essa va considerata non solo uno strumento divulgativo per il Centro Studi Jartrakor, ma - in senso estensivo - anche una porzione imprescindibile della prassi artistica dell'Eventualismo, così come formulata da Sergio Lombardo. Come ampiamente analizzato nel capitolo dedicato a questa importante realtà romana, la pubblicazione da parte degli artisti di un saggio teorico all'interno della rivista costituisce infatti la fase finale del rigoroso procedimento sotteso all'intervento eventualista[21].

Se già intorno alla metà degli anni Ottanta prendono forma alcune pubblicazioni indipendenti legate al contesto romano - come "891" - è nella seconda metà degli anni Ottanta che questa vocazione si sostanzia con la presenza di diversi progetti editoriali come "Sottotraccia", "Opening", "Arte Argomenti".

La situazione si fa più sfaccettata nella prima metà degli anni Novanta quando prendono vita diversi progetti editoriali che si definiscono intorno alla possibilità di riattivare un intervento *nello* e *sullo* spazio critico del presente, un bisogno di riflessione sui nuovi paradigmi che animano il panorama dell'arte e della cultura e, finanche, della politica[22]. "Arte e Critica" e "La società lunare", fondati nel 1993, "Centoerbe" nel 1995, sono le principali esperienze editoriali sorte a Roma in questo arco di anni e condividono, pur negli esiti divergenti, la necessità di avviare un dialogo che metta in relazione il pensiero critico con la pratica artistica. La rinnovata necessità e possibilità di intervenire nella dimensione contemporanea, apportare una voce di "differenza" a un panorama in grande evoluzione, è il terreno comune intorno al quale queste riviste operano.

---

[20] La rivista, pubblicata nel formato di un quaderno con pagine in bianco e nero, è diretta da Sergio Lombardo. La prima serie della "Rivista" viene pubblicata dal 1979 fino al 1987, la seconda a partire dal 1990 al 2006. Si rimanda al paragrafo intitolato *Il caso Jartrakor: la teoria dell'Evento come ipotesi di resistenza al sistema*, nel capitolo. 1.

[21] Si è ritenuto di non inserire la trattazione di questa rivista nel presente capitolo proprio in virtù del rapporto di mutualità con la prassi artistica, in quanto i testi ospitati nei suoi spazi sono inscindibili dalla trattazione più generale della linea teorica del gruppo eventualista, oltre che naturalmente per le ragioni cronologiche che ne collocano la nascita (e l'espressione critica più rilevante) in data antecedente a quella del presente studio.

[22] Si rimanda ai capitolo precedente per un approfondimento sul nuovo panorama culturale.

3.2. Proposte indipendenti tra arte e critica e ridefinizione del sistema nelle riviste romane

3.2.1 Una rivista degli artisti per gli artisti: "891"

«Volevamo fare una rivista 'di artisti', e non una rivista 'd'arte' secondo il modello che "Flash Art" aveva già consolidato, ossia quello della rivista commerciale, la cui funzione era di prendere atto dell'esistenza di valori consolidati, sanciti da quelli che oggi si chiamerebbero i 'poteri forti' del mondo dell'arte»[23] afferma Jacopo Benci, il principale promotore di "891" [24]. Il periodico è uno dei primi progetti editoriali indipendenti che si affacciano sulla scena romana della metà degli Ottanta. Attraverso una pubblicazione fatta *da* artisti *per* gli artisti, "891" veicola l'intenzione di operare al di fuori di quel sistema ufficiale che vede nella rete artista-curatore-galleria-rivista un modello strutturato e imperativo, sovente percepito come invalicabile e opprimente[25].

La rivista nasce su iniziativa di Jacopo Benci e Silvia Stucky, studenti della cattedra di Storia dell'Arte contemporanea di Simonetta Lux all'Università La Sapienza, così come il più giovane Stefano Chiodi, che collabora ai primi due numeri[26], e Andrea Fogli, anch'egli presente solo in una primissima fase. Al gruppo editoriale va aggiunta l'artista veronese Alisa Giani.

Come ricorda Jacopo Benci, il titolo della rivista viene ispirato da quelle di Francis Picabia, "391", "491" e "591": «Avevo osservato che "491" era uscito nel 1949 e "591" nel 1951, quindi pensai che "891" poteva essere un modo di intendere il decennio degli anni Ottanta (198...) da una prospettiva opposta rispetto a quella allora corrente, quella cioè della Transavanguardia, del "riflusso", della moda di Jung, dell'alchimia,

---

[23] Jacopo Benci nell'intervista inserita negli Apparati.

[24] La rivista è attiva dal 1984 al 1991. Al titolo iniziale "891", si aggiunge dal n. 8 il sottotitolo "International artist's magazine". "891", autoprodotta, si sostiene attraverso pubblicità e abbonamenti. La sua distribuzione, limitata ad un circuito piuttosto ristretto di addetti ai lavori e istituzioni, troverà un supporto in Giorgio Cortenova, allora direttore della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Forti a Verona, figura chiave del periodo per la capacità di mettere in relazione diverse realtà territoriali.

[25] Si cfr. a questo proposito il paragrafo *L'orizzonte di riferimento attraverso i principali eventi espositivi nazionali e internazionali e la relativa letteratura critica. 1980-1985*.

[26] In una delle conversazioni email avuta con Jacopo Benci, l'autore ricorda che alla fase preparatoria al primo numero della rivista collaborarono anche Alfredo Zelli e Claudio Givani, che si ritirarono dal progetto prima dell'uscita per dissensi sui contenuti del testo programmatico (tratto da una conversazione email dell'11 ottobre 2013).

dell'esoterismo e così via»[27]. A questo riferimento, ricorda sempre Benci, si aggiunge l'influenza di pubblicazioni indipendenti più recenti come "Art-Rite"[28] di Edit DeAk e Walter Robinson e "Aut. Trib. 17139"[29] di Maurizio Benveduti e Tullio Catalano[30]: tutte pubblicazioni accomunate dalla nascita al di fuori dei canali di produzione e distribuzione ufficiali.

La rivista ha vicende editoriali alterne, con alcuni momenti di intensa attività e uscite ravvicinate, intervallate a fasi di stallo. Questa oscillazione va di pari passo con diverse variazioni che riguardano sia il formato e l'impaginazione, sia i contenuti culturali. Se dapprima risulta centrale la riflessione sul fare arte condotta dall'interno, da parte di un piccolo nucleo di artisti che cercano uno spazio di affermazione e meditazione sulla propria poetica, in seguito la rivista comincia ad accogliere anche interviste e recensioni di mostre.

Le prime due uscite - il numero 1 che risale al gennaio-febbraio del 1984 e il n.2 a marzo-aprile - si presentano con il formato di un quaderno A4 con legatura a punto metallico. La copertina monocroma presenta solo il titolo al centro[31]. La rivista, di 16 pagine, viene pubblicata in bianco e nero e alcune immagini di opere interagiscono con il testo.

In apertura al numero 1 è presente un intervento di carattere programmatico, a firma di Benci e Stucky. Si precisa fin da qui con chiarezza l'intenzione di andare "Controcorrente"[32] rispetto all'offerta artistica del momento, dominata dalla Transavanguardia e dalle esperienze citazioniste: «Un lavoro basato sulla successione di fasi, cicli, stili, disegna orbite, ed è espressione di un atteggiamento statico, in cui il mutamento formale è superficiale e non è mai simbolo di trasformazione. Gli iconografi (trans accademisti, selvaggi salottieri, necrofili "colti") producono una pittura in cui l'assenza di sviluppo corrisponde nei fatti a un atteggiamento che traveste la regressione

[27] *Ibidem*.
[28] Rivista *free press* pubblicata dal 1973 al 1978 a New York.
[29] La rivista è pubblicata a Roma tra il 1978 e il 1983.
[30] Cfr. l'intervista a Jacopo Benci contenuta negli Apparati.
[31] Va segnalata l'affinità di queste due pubblicazioni con il formato della rivista "La società lunare", di cui si parlerà in seguito, che si presenterà con la copertina colorata e una piccola scritta centrale.
[32] *Controcorrente* è il titolo dell'editoriale.

psicologica ed etica con i panni di un velleitarismo romantico»[33]. I testi che seguono, ognuno a firma di uno dei quattro collaboratori - Benci, Stucky, Giani, Chiodi - conferma questa linea critica. Pur nella sfaccettatura delle posizioni, gli interventi ribadiscono l'intenzione di interpretare il progetto artistico secondo una vocazione anti-spettacolare, che passi attraverso la difesa di una dimensione intima, individuale, del fare arte: solo una trasformazione che attraversi la singolarità dell'individuo può garantire una metamorfosi radicale del sistema, sembrano suggerire i diversi testi[34]. «Si fa arte per sé, e lo si fa perché ciò serve (meglio di qualunque linimento intellettuale già pronto) a formare, a costruire se stessi»[35], suggeriscono gli autori. Come sottolinea Alisa Giani: «l'arte non è una teoria: è ciò che rende visibile all'esterno il cammino di un individuo verso se stesso»[36]. E ancora Benci: «Ogni opera è la condensazione di un momento del proprio sviluppo interiore»[37]. Un ruolo di particolare rilievo nel modello teorico sotteso alle parole dei diversi autori, viene conferito al "simbolo", in quanto forma esteriore di una trasformazione interiore: esso «non rappresenta nulla, è»[38]. In quanto espressione di un moto trasformativo individuale e singolo, il simbolo sembra configurarsi come possibile contraltare all'adesione ad immagini esterne da sé, in altre parole ad immagini e linguaggi già praticati o estrapolati nel passato storico: è implicitamente presente una critica al nomadismo stilistico, alla "deriva" individuata nella pratica contemporanea e "postmoderna" (non bisogna dimenticare la coincidenza temporale con le grandi mostre che propongono artisti citazionisti e si interrogano sulla postmodernità[39]). Questa posizione è ribadita da Jacopo Benci nel suo intervento intitolato *Alfabeto* che, nell'articolazione per punti, sembra voler assurgere a vero e proprio manifesto: «I. Guardati da sicurezze illusorie; evita di attribuirti nomi e aggettivi non tuoi. […] l'uso di immagini preesistenti è superfluo»[40]. In molte di queste

[33] *Controcorrente*, editoriale a firma di J. Benci e S. Stucky nel numero 1 della rivista "891", gennaio-febbraio 1984, pag. 5.
[34] *Ibidem*, pag.6.
[35] *Ibidem*.
[36] A. Giani, *Sintesi*, "891", n. 1, gennaio-febbraio 1984, pag. 12.
[37] Jacopo Benci all'interno della conversazione *Periscopio*, "891", n. 1, marzo-aprile 1984, pag. 3.
[38] S. Stucky, *Sincrono*, "891", n. 1, gennaio-febbraio 1984, pag.10.
[39] Si cfr. a questo proposito il capitolo 1.
[40] J. Benci, *Alfabeto*, "891", n. 1, gennaio-febbraio 1984, pag. 8-9.

sentenze è facile intuire un giudizio critico nei confronti del sistema artistico coevo[41]. Anche il contributo di Stefano Chiodi denuncia l'utilizzo a-critico di formule che, nel determinare uno "stile internazionale", influenzano i rapporti tra produzione artistica, mercato e critica: quest'ultima, mette in luce Chiodi, rischia di trasformarsi in mera promozione pubblicitaria. La divisione tra critica e storia dell'arte, «strumentalmente sostenuta per avallare operazioni assai discutibili sotto il profilo della correttezza metodologica»[42] non fa che acuire questo rischio.

La seconda uscita[43] di "891" vede la partecipazione anche di Andrea Fogli, in quel momento figura emergente della giovane scena artistica romana attraverso la galleria Ugo Ferranti, e si apre con una conversazione a più voci[44]. Le poetiche individuali e il sentire comune si delineano qui con più chiarezza: dal rapporto dell'opera con l'interiorità dell'artista, la poetica del "gruppo" si precisa nell'estensione al rapporto con l'esterno e l'altro da sé, aprendo dunque a una dimensione intersoggettiva del lavoro tanto dell'artista, tanto del critico. A questo dialogo a cinque voci segue la presentazione di singoli interventi, composti da immagini e poesie o testi. L'intervento di Stefano Chiodi precisa l'intenzione della rivista di collocarsi all'interno di un dibattito che riguardi la possibilità di ripensare l'opera d'arte e il suo rapporto con il presente: «Penso che l'apertura di uno spazio di discussione quale si propone di essere questa rivista possa contribuire ad individuare ed approfondire i temi che più urgentemente si propongono al concreto lavoro degli artisti ed alla riflessione della

---

[41] Il confronto con le istanze di rinnovamento che si muovono sottotraccia nel contesto romano, mette in luce la continuità di poetiche che trovano nei processi di riduzione e di restituzione di una dimensione intima e privata dell'opera un comune denominatore. Una affinità che viene peraltro confermata dalla prima adesione di Claudio Givani e Alfredo Zelli al progetto della rivista, testimonianza di una volontà di rinnovamento nutrita dalla generazione che si affaccia sulla scena dell'arte nella prima metà degli anni Ottanta. Gli stessi Givani e Zelli decidono tuttavia di non firmare questo testo.

[42] S. Chiodi, *Versus*, "891", n. 1, gennaio-febbraio 1984, pag. 8-9.

[43] A questo proposito Jacopo Benci riporta il seguente aneddoto: «Mary Angela Schroth ci invitò a presentare il numero 2 nello spazio che allora dirigeva, la Nuova Galleria Internazionale, che si trovava all'interno di un ente vaticano, l'UCSEI. La presentazione della rivista (con noi quattro romani e Alisa Giani) fu pensata come una "soirée": la galleria fu interamente rivestita di tela nera, alle pareti c'erano opere di noi quattro artisti (Silvia, Andrea, io, Alisa), e con un intervento parlato di Stefano. Nella discussione pubblica che seguì, Andrea citò Nietzsche contro i preti, scandalizzando il monsignore dirigente dell'UCSEI che era presente. Questo costò a Mary Angela la cacciata dalla Nuova Galleria Internazionale, ma dal male ne venne un bene, perché dopo pochi mesi divenne direttrice della Sala 1, che dirige ancora oggi, e di cui chiese a Silvia e me di disegnare il logo», dall'intervista negli Apparati.

[44] È significativo evidenziare che già in questo testo Andrea Fogli parla dell'opera come diario, lettera, codice, enigma, tema che riprenderà ne "La società lunare". "891", n. 2, marzo-aprile 1984.

critica»[45]. Il suo intervento si concentra sulla necessità di reimpostare il problema dell'arte e della critica sulla base di condizioni attuali, superando la riflessione tautologica che rischia di divenire sterile. Per quanto riguarda il discorso interpretativo, Chiodi auspica una riflessione che riformuli le fasi, le finalità, lo statuto del «momento critico»[46]. L'apertura all'ambito del pensiero critico avviata con il testo di Chiodi resterà un *unicum* per la rivista perché, dopo le prime due uscite, si produrrà una rottura interna al gruppo di lavoro, che determinerà l'uscita di Chiodi e Fogli[47]: il coordinamento editoriale da questo momento in poi sarà appannaggio di Sylvia Stucky e Jacopo Benci, con il supporto di Alisa Giani.

I due numeri successivi (maggio-giugno 1984 e gennaio-giugno 1985) escono in versione molto ridotta, in vista della preparazione dei successivi. In particolare il n. 3 è un pieghevole di formato A2 con frasi dei due autori e immagini in bianco e nero, mentre il n. 4 si presenta come un unico foglio A3 con una frase di Silvia Stucky: un approccio che sembra rimodulare quell'apertura a temi e problemi attuali in parte avviata nei numeri precedenti a favore di un discorso interno al fare artistico e alla riflessione sulla pittura, articolato attraverso brevi frasi e riflessioni[48].

Le uscite successive segnano la trasformazione di "891" da bimestrale a semestrale, con quattro numeri omogenei e strutturati che si susseguono tra luglio 1985 e giugno 1986. L'identità grafica è mantenuta in questa fase: il formato utilizzato è ancora quello del quaderno A4, ma il colore viene eliminato anche in copertina. Si impone inoltre l'uso della lingua inglese affiancata all'italiano e aumenta il numero dei collaboratori.

Il n. 5, luglio-dicembre 1985, presenta interventi di carattere teorico e testi di poetica a firma degli artisti insieme a brevi racconti, poesie, riflessioni sulla natura dell'atto artistico[49], oltre a una lunga intervista di Jacopo Benci e Silvia Stucky ad Andrew Forge. Ogni testo è accompagnato da opere e disegni riprodotti in bianco e nero.

---

[45] S. Chiodi, *Considerazioni attuali*, "891", n. 2, marzo-aprile 1984, pag. 15.
[46] *Ibidem*.
[47] Si cfr. l'intervista a Stefano Chiodi presentata negli Apparati.
[48] «Dipingere bene vuol dire compiere la propria azione con serenità, concentrazione, armonia, rispetto degli strumenti. j.b.», testo tratto dal n. 3, aprile 1985.
[49] Si segnalano in particolare gli interventi di Edith Schloss (*In the bay of Lerici,* in "891", n. 5, luglio-dicembre 1985; *You can paint anything if you want*, in "891", n. 6, giugno 1986), Mel Bochner (*The archeology of doubt. Mel Bochner in conversaizone con Jacopo Benci*, in "891", n. 6, giugno 1986; *Paintings-as-becoming*, in "891", n. 7, dicembre 1986).

Il n. 6 del giugno 1986, evidenzia un importante mutamento nei contenuti: oltre a testi di artisti e interviste - tra cui quella di Benci a Mel Bochner - la rivista accoglie una prima sezione dedicata alle recensioni di mostre, un'impostazione confermata nel numero successivo, che presenta interventi di corrispondenti da diverse città e un notiziario a cura di Jacopo Benci. Se messo in relazione con l'impostazione iniziale, questo cambiamento sembra testimoniare la rinnovata apertura di cui questo momento è latore. Questa esigenza di riflettere, discutere e testimoniare ciò che avviene nel sistema romano, da parte di diverse riviste nate in un'area che può definirsi se non oppositiva quanto meno non aderente al sistema ufficiale, è forse la testimonianza più chiara di quanto il sistema romano sia ormai attraversato da nuove forze, diversi movimenti, che determinano una nuova spinta al superamento di posizioni rigide e apertamente antagoniste.

Il numero 8, del dicembre 1987 - terminato ed uscito come evidenziato da una nota redazionale nel giugno 1988 - si presenta in una versione ridotta di sole 4 pagine, così come i due numeri successivi del giugno 1988 e 1989. In questa fase il formato assume la forma del *tabloid*. La battuta d'arresto della pubblicazione è motivata dalla necessità di ridefinire l'impostazione del giornale e la sua veste grafica[50]. Nell'editoriale del n. 8 viene ribadita la linea intrapresa nei numeri precedenti: in luogo dell'approfondimento sulle poetiche degli artisti, la rivista si propone come sorta "giornale delle mostre" «che dia un'informazione svelta ed essenziale, a carattere giornalistico, senza però rinunciare ad affiancarvi giudizi critici»[51]. Le recensioni dedicate a una selezione di mostre romane, sono accompagnate da una mappa, che ricorda quella presente nella rivista "Opening".

L'uscita della nuova serie, annunciata nei numeri precedenti, avviene nel 1990 (n. 1-2 Nuova serie, gennaio 1990). Questo doppio numero, presentato in versione *tabloid*, coincide con l'ultima uscita della rivista.

Di dimensioni più ampie rispetto ai precedenti, questo ultimo numero vede un potenziamento della componente iconografica, con numerose fotografie che assumono

[50] Come spiegato nelle note redazionali presenti nei numeri 9-10-11.
[51] *Legenda*, editoriale in "891", n. 8, dicembre 1987.

una valenza pari alla parte scritta[52]. Il numero si apre con un lungo editoriale che ripercorre brevemente la storia della pubblicazione fin dalle origini e delinea l'articolazione del numero presente. La sua analisi mette in luce il coerente orientamento tematico del periodico che assicura - attraverso le diverse forme espressive dell'intervista, del testo teorico o della recensione - un approfondimento nei confronti dell'operatività pittorica. Una sezione di questo numero è infatti dedicata alla grafia, intesa come flusso di coscienza o calligrafia, e un'altra all'esperienza della pittura analitica. L'approfondimento dedicato a Noël Dolla, artista francese di Support Surface, così come l'interesse per autori quali Claudio Verna e Paolo Cotani, anch'essi riferibili all'area analitica, ribadiscono la via maestra individuata da "891" fin dalle origini, che sceglie, pur nella strada della pittura, una via alternativa agli esiti espressionisti: «Per noi la pittura era stata e poteva essere altro rispetto a Cucchi, Chia, Ceccobelli, Levini, Dessì, Pizzi Cannella e così via»[53]. Non si tratta soltanto di una scelta di gusto ma di orientamento poetico, di posizionamento critico, che sembra ricongiungere quest'ultimo numero al primo, nel quale questa indicazione "di campo" era già dichiarata.

Nella specificità di un approccio che, pur non escludendo la presa diretta sull'attualità espositiva, si concentra sui modi, le forme, le teorie del fare arte, si coglie il carattere identitario della rivista: un filo rosso che la attraversa e si rende riconoscibile pure nelle metamorfosi, contenutistiche e formali, che "891" vive nel corso degli anni. La rivista si pone così, a suo modo, come una sorta di strumento "di propaganda" di un'idea dell'arte specifica, una sorta di manifesto a lungo termine che dichiara il proprio posizionamento critico attraverso i temi e gli autori affrontati, tutti afferenti ad una medesima area di ricerca.

Questa linea, pur coerente, pone la rivista in una posizione di consapevole marginalità rispetto al sistema imperante, una posizione che influenza la sua distribuzione e diffusione e al contempo ne garantisce l'assoluta indipendenza.

Per collocare l'analisi della rivista più ampiamente nel complesso del decennio, occorre rilevare che la sua storia sembra confermare quell'andamento già più volte messo in

---

[52] Si noti che i testi sono presentati in lingua originale, inglese o francese. La traduzione è ospitata nelle ultime pagine del numero.

[53] Dall'intervista a Jacopo Benci pubblicata negli Apparati.

luce in questa tesi, che vede fino alla metà degli anni Ottanta ancora la pesante influenza di un sistema incapace di accogliere esperienze differenti. Non è un caso che nei primi numeri la rivista si muova su un terreno di esplicitazione di poetica, indipendente e avulso - anche nei temi - rispetto all'attualità degli eventi. Superando la metà del decennio, al contrario, il rinnovato interesse nei confronti della produzione artistica e delle esperienze espositive trova testimonianza anche in una rivista come "891", a indicare una rinnovata apertura, curiosità, possibilità di considerazione degli accadimenti del mondo dell'arte.

3.2.2 Da "Sottotraccia" ad "Opening": ipotesi di divulgazione per sprovincializzare il sistema

«I ritorni e le mode ci stressano. Odiamo le domeniche sportive ultime platee pagane, paradossalmente ci fanno desiderare un dopo-bomba mentre i nuovi comici non sono ancora scesi dal balcone. Sottosuolo… sottoterra… l'uragano si è dileguato»[54] scrive Marco Jannuzzi[55] nell'editoriale del primo numero della rivista "Sottotraccia"[56], da lui fondata nel 1986.

Sottotraccia è la posizione dalla quale questa pubblicazione sceglie di operare: l'intenzione sembra essere quella di rimandare, attraverso le pagine della rivista, la presenza di dinamiche espressive divergenti, appartenenti a campi disciplinari trasversali, situate al di fuori - e al di sotto - degli accadimenti più noti e riconosciuti dal panorama ufficiale. La restituzione all'arte della centralità del suo operare, in rapporto con il reale e in sintonia con l'individuo che la esperisce, è linea portante di questo progetto: «Vogliamo per un momento scordare la materia che ha generato l'idea, consapevoli che questa materia è tutto e porci la domanda: a che serve tutto questo? […] Arte che solleva sabbia, senza speranza ma per essere nel mondo reale come sogno di un impossibile»[57]. Al centro si colloca l'opera, alla quale viene riconsegnato un primato

[54] Editoriale a firma di M.J. [Marco Jannuzzi], "Sottotraccia", n. 1, aprile 1996.
[55] Il suo cognome compare a volte come Jannuzzi, a volte come Iannuzzi. Qui si è scelto di uniformare tutto con la prima ipotesi.
[56] "Sottotraccia" viene pubblicato tra il 1988 e il 1989 e assume diversi sottotitoli quali "Trimestrale di poetica e testi dell'arte contemporanea" e "Trimestrale di tesi e poetica contemporanea".
[57] *Editoriale* a firma di L.M. [Lorenzo Mango], "Sottotraccia", n. 1, anno I, aprile 1996.

in quanto prodotto del pensiero e non semplice «oggetto tra gli oggetti»[58] . Intorno ad essa può tornare ad articolarsi il pensiero critico.

I primi due numeri di "Sottotraccia" si presentano come quadernetti snelli di formato A4. La copertina è in cartoncino colorato mentre l'interno è in bianco e nero con diverse immagini. L'organizzazione in tre diversi ambiti disciplinari ("Arti visive", "Nuova danza", "Nuova scena") mette in luce la vocazione allo sconfinamento in territori limitrofi all'arte, come il teatro e la danza. Per quanto riguarda la sezione dedicata alle arti visive - che vede la collaborazione di diverse figure che entreranno a pieno titolo nel sistema romano, come Lorenzo Mango e Stefano Chiodi - il periodico dimostra un interesse specifico per quell'area di ricerca astratta e riduzionista che prende forma a Roma specialmente intorno alla galleria di Ugo Ferranti. Sono infatti presenti interviste e approfondimenti su artisti come Andrea Fogli, Claudio Givani e Alfredo Zelli[59], nonché Domenico Bianchi e Gianni Dessì[60]. Una preferenza che appare guidata da una affinità operatività, di poetica e di orientamento critico in entrambi i casi modulati su un'attitudine alla sobrietà piuttosto che all'enfasi e alla ridondanza. All'interesse per una linea di produzione astratta si salda anche il riferimento a Filiberto Menna[61], intervistato già nel primo numero. Sul versante dell'apertura alle diverse territorialità della produzione culturale si pone uno spazio di approfondimento sulle pratiche del video[62], mentre le sezioni dedicate alla danza e al teatro offrono approfondimenti su realtà come la Società Raffaello Sanzio[63].

A partire dal terzo numero fino al sesto e ultimo, la struttura della rivista cambia, assumendo una forma oblunga orizzontale che rimanda all'idea di un album. In questa trasformazione si può leggere la volontà di creare un formato più simile ad una pubblicazione d'arte che a un giornale divulgativo. Da questo momento infatti la rivista accoglie progetti d'artista espressamente realizzati, ospitati nella copertina o allegati

---

[58] *Editoriale* a firma di M.J. [Marco Jannuzzi].

[59] Andrea Fogli firma un intervento nel primo numero, dedicandolo ai "compagni di strada" con cui condivide in quel momento l'esperienza presso Ferranti: Claudio Givani e Alfredo Zelli.

[60] Gianni Dessì presenta un suo intervento, ma si consideri anche nello stesso numero S. Chiodi, *Una conversazione: Claudio Givani, Stefano Chiodi, Alfredo Zelli*, "Sottotraccia", n. 2, anno I, 1986.

[61] *Arte e Critica. 3 domande a Filiberto Menna*, "Sottotraccia", n. 1, anno I, aprile 1986.

[62] La rubrica "Videoartisti" è dedicata a questo ambito di ricerca.

[63] *Società Raffaello Sanzio*, "Sottotraccia", n. 1, anno I, aprile 1986, pag. 32.

come litografie in tiratura limitata al numero in uscita. La vendita di queste edizioni[64] permette il finanziamento della rivista, secondo una metodologia che sarà poi adottata pienamente da "Opening".

È nel terzo numero che viene formulata l'intenzione di concepire uno spazio di estensione della rivista, attraverso la produzione di uno strumento di carattere più divulgativo. La genesi di questo progetto, che segna l'atto di nascita di "Opening", viene chiarita da un editoriale che sarà poi ripreso nel numero 13 di "Opening", per onorare la memoria di Marco Jannuzzi, morto nel 1989.

È nell'adesione al presente, nell'intenzione di assumere una posizione a un tempo di lontananza ma anche di aderenza al dato reale dell'arte che Jannuzzi colloca l'ipotesi critica di "Opening": «Operare sul presente tirandosi fuori dal tempo è quanto ci pare corretto come indicazione. È da questa postazione, aristocratica e dannata, che guardiamo alle realtà artistiche, è da questa postazione che non apre soglie utopiche al futuro che vogliamo descrivere ciò che ci appare come arte»[65]. La dichiarazione d'intenti che informa l'editoriale è attraversata dalla volontà di assumere una posizione che rifiuti un approccio esclusivamente formale: «Anche quando parliamo di primato dell'opera andiamo sempre dicendo che dentro l'opera bisogna creare ma a patto di slanciarsi fuori di essa, contro la sua compiacenza formale»[66]. Sottraendosi alle pratiche artistiche dei "ritorni", la linea editoriale qui esposta intende porre la strada dell'adesione al presente come unica via operativa: «Antagonista del *recupero* e dei *ritorni* [c.vo d.a.] non è tanto il nuovo, quanto il presente, cioè rendere l'opera operativa»[67]. In contrasto con la produzione artistica del sistema "ufficiale" del periodo, implicitamente accusato di iper-produttività e di sguardo nostalgico al passato, Jannuzzi propone una strategia che lavori sull'incrinazione del reale, anche sfiorando i limiti dell'iconoclastia: «Accanto al disgusto che ci pervade nei confronti dell'arte decorativa, anche quello verso l'atteggiamento di reazione. Questo spazio di soglia, dove muore l'iperspecializzazione, la decoratività e la retorica dell'austerità lo chiamiamo

[64] Tra gli artisti coinvolti Domenico Bianchi, Luciano Fabro e Roberto Pace.
[65] Il testo è estratto dall'editoriale di "Sottotraccia" n. 3, giugno 1989, il numero al quale viene allegato il primo inserto di "Opening" e verrà ripubblicato, in "Opening", n. 13, anno IV, gennaio-febbraio 1991. Marco Jannuzzi avvia il progetto editoriale di "Opening" e dopo la sua morte, avvenuta nel 1989, il progetto proseguirà nelle mani di Vannetti, Mania, Scudero.
[66] "Opening", n. 13, anno IV, gennaio-febbraio 1991, pag. 24.
[67] *Ibidem*.

avanguardia»[68]. Il richiamo all'avanguardia e al suo modello critico è lo strumento per concretizzare il distacco rispetto al contesto critico e artistico coevo, un passo che si compie attraverso una rinnovata forma di "militanza" che si contrappone alle formule di comodo: «Parlare dell'avanguardia in questo fine secolo vuol dire accentuare la natura disarmonica del linguaggio e sostenere la sua natura etica. L'arte deve esistere in quanto disagio del presente […] a cosa serve poi l'arte? La retorica delle domande […] ci porta lontano, fuori dal tempo, ma non fuori dal presente […]»[69]. Questa presa di posizione incardinata su un modello di adesione al presente, si troverà estesa e consolidata nel progetto editoriale di "Opening" anche quando essa si svincolerà da "Sottotraccia", la cui esperienza si conclude con il n. 6.

Oltre a questo richiamo etico c'è un altro aspetto che, pur manifestandosi - appunto - *"Sottotraccia"*, va messo in luce: si tratta dell'affiorare di una nuova sensibilità, di un diverso modo anti-retorico, anti-enfatico, di porsi rispetto alla realtà, veicolato in questo testo dalle scelte linguistiche ed espressive di Jannuzzi. La definizione da lui formulata di un'arte che si pone come "disagio del presente" appare una delle più efficaci tra tutte quelle emerse in questo arco di anni per identificare la nascita di quel nuovo portato - emotivo, psicologico, critico - che, nella seconda metà degli anni Ottanta, segna il superamento delle istanze vitalistica del lustro precedente.

Benché nata con uno scopo divulgativo e informativo come supplemento bimestrale del periodico, "Opening"[70] diviene in breve tempo uno strumento di promozione ed elaborazione culturale autonomo, capace di creare un inedito sistema di interazione tra arte e critica, nonché un riferimento per la ricognizione sugli eventi romani. L'ambito cronologico coperto dalla rivista - dal 1987 e il 1998[71] - ne rende l'analisi particolarmente utile ai fini della riflessione sul decennio cui questa tesi è dedicata.

[68] *Ibidem*.
[69] *Ibidem*.
[70] Il sottotitolo della rivista cambierà nel corso del tempo più volte, divenendo "Austerity" (n. 19 e 20); "Trimestrale di arte contemporanea" (dal n. 22 al n. 31), "Periodico di arte contemporanea" (dal n. 32 al n. 36). Il presente studio è stato in parte presentato in occasione della giornata di studio organizzata nell'ambito del Dottorato in Memoria e Materia dell'opera d'arte attraverso i processi di produzione, storicizzazione, conservazione, musealizzazione dell'Università degli Studi della Tuscia, tenutasi a Viterbo il 19 maggio 2013 e pubblicato in S. Antonacci, *La rivista "Opening", un caso di studio tra arte e ricerca*, in *Memoria e materia dell'opera d'arte. Proposte e riflessioni*, E. Anzellotti, C. Rapone, L. Salvatelli (a cura di), Gangemi, Roma 2015, pagg.79-88.
[71] La data corrisponde all'ultimo numero reperibile, il n. 36-37 del 1998.

Innanzitutto l'intenzione primigenia, desumibile dal progetto editoriale di "Opening" fin dai primi numeri, è quella di sprovincializzare un sistema dell'arte accademico e conchiuso che esercita, nella percezione dei giovani critici, una forma di controllo e patriarcato. Al pari degli altri progetti editoriali analizzati, "Opening" definisce la sua intenzione culturale, infatti, come un progetto alternativo alle testate nazionali (come "Flash Art") e volto piuttosto ad affermare la presenza di una nuova generazione di pensatori e artisti svincolati dal «generone romano che abitava stancamente l'arte di quegli anni»[72].

Una scelta, come ricorda Domenico Scudero, non priva di una certa dose di "arroganza": «quella di poterci dire critici, artisti, storici, curatori, senza dover pensare che qualcuno di onnipotente ci concedesse il permesso»[73]. La linea editoriale snella, divulgativa, non patinata, costruita seguendo i dettami di un modello comunicativo diretto, aperto alla realtà, non autoreferenziale né celebrativo, rispecchia questa scelta di campo.

Il gruppo di lavoro iniziale è composto da artisti usciti dall'accademia - Marco Jannuzzi, Marina Dvojkovic e Alberto Vannetti - che ne diverrà direttore, a cui si aggiungono presto alcuni giovani critici formatisi all'Università "La Sapienza" di Roma: Maria D'Alesio, Patrizia Mania, Lucilla Meloni, Domenico Scudero e a seguire molti altri collaboratori fissi, tra cui Luigi Billi, Marco Colapietro, Daniela De Dominicis, Giuseppe Fadda, Paolo Girardelli, Natalia Gozzano, Ada Lombardi, Flaminia Nardone, Ludovico Pratesi, Paola Ugolini[74].

Formato, grafica e organizzazione della rivista si trasformano in modo significativo nel corso del tempo, in particolare nel passaggio tra la prima e la seconda serie, pur permanendo alcuni caratteri peculiari che riguardano l'impostazione generale e le scelte editoriali di fondo.

---

[72] Dall'intervista a Domenico Scudero pubblicata negli Apparati.

[73] *Ibidem*.

[74] La rivista ospiterà, tra gli altri, contributi e partecipazioni di critici, artisti, scrittori quali Carolyn Christov-Bakargiev, Stefano Chiodi, Erri De Luca, Daniela De Dominicis, Andrea Fogli, Daniela Lancioni, Sergio Lombardo, Lorenzo Mango, Francesca Alfano Miglietti, Fabio Mauri, Domenico Nardone, Cesare Pietroiusti, Carla Subrizi.

Nel corso della Prima serie (1987-1993) il formato, poco più piccolo di un *tabloid*[75], richiama quello di un quotidiano così come la grafica - curata prima da Alberto Vannetti e Marco Jannuzzi, poi da Luigi Fadda - rigorosamente in bianco e nero. Le pagine interne hanno un'impaginazione grafica accurata, con un *lettering* che dialoga con gli spazi bianchi e le fotografie. Le copertine, in genere a colori, ospitano interventi e progetti d'artista.

Per tutta la prima serie la rivista appare imperniata principalmente sulla ricognizione di mostre ed eventi a Roma, una disamina supportata da numerose recensioni e una grande mappa delle gallerie e degli spazi espositivi, che costituisce l'elemento connotante del periodico. All'analisi specifica del contesto romano si aggiunge, nel giro di pochi numeri, la rubrica "Panoramica su", focalizzata sulla situazione a Napoli e a Torino e *"*Opening a*..."*, che include recensioni su alcune mostre all'estero. A partire da queste ultime, si sviluppa un interesse a tutto tondo per la scena dell'arte nazionale e internazionale, che è sostanziata da interviste e approfondimenti su diversi autori: da Enzo Cucchi a Marco Brandizzi, da Gilbert & George ad Alfredo Jaar, da Andrea Fogli a Cesare Pietroiusti.

La componente artistica non si limita alla presenza di interviste e recensioni, ma si situa più profondamente nell'attitudine della rivista a mantenere un rapporto di mutuo scambio tra artisti e storici, un circostanza resa possibile dalla natura ibrida della redazione. L'apertura alla presenza delle opere, prende forma attraverso la rubrica intitolata "Artisti in vetrina": come nella vetrina di una galleria sono presentati lavori espressamente realizzati per essere ospitati nelle pagine del giornale. Questa rubrica anticipa il modello operativo che "Opening" propone poco dopo, con l'organizzazione di mostre ed eventi intitolati *Artisti per Opening*. Le esposizioni, organizzate in sedi diverse, vedono il coinvolgimento di numerosi autori, specialmente dell'area romana, che mettono a disposizione propri lavori per finanziare la pubblicazione della rivista[76].

---

[75] La prima serie della rivista ha un formato di cm 25x35 circa, mentre nella seconda serie il formato sarà ridotto a cm 15x25 circa.

[76] Questo avviene fin dal 1987 con Domenico Bianchi, che realizza una litografia in 23 esemplari, poi Gianni Dessì e Roberto Pace, a cui seguirà nel 1990 la prima edizione di *Artisti per "Opening"*, con lavori realizzati tra gli altri da: Stefano Arienti (multiplo 15 esemplari), Per Barclay (opera unica), Andrea Fogli (50 esemplari), Maurizio Pellegrin, Alfredo Pirri, Alberto Vannetti. Poi nel 1991: Sergio Lombardo, H.H. Lim, e nel 1991 la seconda edizione di *Artisti per "Opening"* con Massimo Kaufmann, Kirchhoff, Felice Levini, Pino Modica. Le numerose mostre che seguiranno ogni anno, dapprima organizzate nello

In breve tempo questi eventi, nati con la finalità esclusiva dell'autofinanziamento, assumono una connotazione differente: svincolandosi dal carattere meramente funzionale, assumono la forma di progetti espositivi complessi e autonomi, in cui l'ipotesi culturale di "Opening" di operare nei termini di una ibridazione tra arte e critica trova una forma di estrinsecazione.

È in questo ambito che va collocata la mostra *Teoremi*[77], una occasione di applicazione esemplare su scala espositiva dell'interazione dialettica tra le due discipline. La mostra è ospitata presso la galleria di Marco Rossi Lecce tra aprile e giugno 1992, e propone un modello espositivo inedito. La sua articolazione è basata sull'idea di ospitare contemporaneamente due diversi progetti teorici che vengono esplicati attraverso altrettante opere rappresentative di quel particolare tema critico: ad esempio Lucilla Meloni indaga il tema della Trasgressione presentando il lavoro degli artisti Chiara Dynys, Francesco Ruggiano, Luigi Battisti; Domenico Scudero si interroga sul Teorema della realtà con i lavori di Cristiano Bortone e Piero Mottola; Patrizia Mania dedica il suo approfondimento al Teorema delle Nature Differenti, con opere di Alberto Vannetti e Luigia Martelloni, e via dicendo fino al Teorema della Fabulazione curato da Valentina Valentini con Riccardo Caporossi e Mariangela Gualtieri[78].

Il testo di presentazione in catalogo mette in luce le motivazioni di fondo, che si pongono in continuità con quanto a breve sarà formulato nei due numeri "Austerity" di "Opening". «In un momento storico in cui qualsiasi contesto intellettivo viene ad essere puntualmente lacerato da un *potere* [c.vo d.a.] che fa della cultura un prodotto da usare secondo dettami prettamente strategici e familiari, l'unica possibilità per essere presenti, sia esistenzialmente, sia idealisticamente, è quella di opporsi con una visione totalmente

---

spazio di "Sottotraccia", verranno in seguito ospitate in numerose sedi, da gallerie, come Eralov nel 1991-91, alla Accademie (da quella Britannica a quella Americana).

[77] *Teoremi*, mostra a cura di M. Colapietro, M. D'Alesio, A. D'Andrea, N. Gozzano, P. Mania, A. Martegani, L. Meloni, D. Scudero, V. Valentini, galleria Marco Rossi Lecce, Roma, 13 aprile - 11 giugno 1992.

[78] Gli altri teoremi sono: Teorema della negazione, a cura di Anna D'Andrea, con Luigi Billi, Daniela Cignini, Enrico Bentivoglio; Quinto teorema a cura di Marco Colapietro, con Vincenzo Cabiati, Jang Raia De Vries, Giovanna Trento, Dmitris Kozaris; Teorema della violenza a cura di Maria D'Alesio con Ciariaco Campus, Pierre Martin, Esteban Villalta Marzi; Teorema della materia, a cura di Natalia Gozzano con Giovanni Albanese, Eclario Barone, H.H.Lim.

parziale, ma globalmente teorica e pratica»[79], scrivono gli autori. Alla base di questa dichiarazione c'è la volontà di far interagire l'arte e la critica su un piano di produzione culturale in cui, attraverso l'ibridazione tra la pratica creativa e la teoria dell'ermeneutica, l'arte possa costituirsi come parte attiva nel presente storico. Questa possibilità si attua attraverso la costruzione di una struttura espositiva dialogica, che corrisponde a una dinamica di continuo confronto tra le proposte. Al centro di essa, come già auspicato nell'editoriale di Marco Jannuzzi del primo numero di "Sottotraccia", vi è l'opera, individualmente presa in carico nella complessità dei significati di cui è portatrice, nonché fulcro di ripartenza per una rete di relazioni semantiche e linguistiche. È su questa rete invisibile, che travalica i confini tra la parola scritta e la ricerca visiva, che si incardina il senso di questo progetto espositivo ma estensivamente anche il progetto editoriale di "Opening" nella sua complessità, situandone l'azione sul crinale tra la pratica dell'arte, quello della critica e quello della curatela.

Il posizionamento trasversale di "Opening" trova conferma in alcune rubriche di approfondimento specifiche, che sono rivelatrici dell'attenzione rivolta al sistema dell'arte nel suo complesso, indagato attraverso strumenti differenti che variano dall'intervista, all'inchiesta, all'approfondimento. È particolarmente rilevante a questo riguardo l'investigazione portata avanti da "Opening" su figure chiave come galleristi e collezionisti, la cui attività è presentata in omonime rubriche: protagonisti della scena non solo romana come Giuseppe Panza di Biumo, Ugo Ferranti, Claudia Gian Ferrari, Mario Pieroni e Dora Stiefelmeier[80] vengono intervistati su temi quali il proprio ruolo rispetto al contesto istituzionale, le dinamiche di mercato, la situazione culturale romana, le ingerenze del sistema nella produzione artistica. *Art market. Tre domande sul sistema dell'arte*[81] e *L'Arte corre sul filo*[82] con domande in forma agile e rapida

---

[79] *Teoremi*, catalogo della mostra a cura di M. Colapietro, M. D'Alesio, A. D'Andrea, N. Gozzano, P. Mania, A. Martegani, L. Meloni, D. Scudero, V. Valentini, galleria Marco Rossi Lecce, Roma, 13 aprile - 11 giugno 1992, ed. "Opening", Roma, 1992.

[80] D. De Dominicis, *Una vita con gli artisti* , "Opening", n. 13, anno IV, gennaio-febbraio 1991; P. Mania, *Mi manca Warhol perché ho comprato tanti Lichtenstein*, "Opening", n. 8, anno III, dicembre 1989-gennaio 1990.

[81] *Art Market. Tre domande sul mercato dell'arte*, inchiesta a cura di P. Mania e M. D'Alesio, "Opening", n. 17, anno V, 1992, pag. 11.

[82] *L'arte corre sul filo*, inchiesta a cura della redazione, "Opening", n. 15, anno IV, estate 1991, pagg. 4-5.

poste a diversi mercanti d'arte, si inseriscono in questo quadro d'insieme[83]. Particolare attenzione viene data, inoltre, alla nascita di "nuovi spazi", con una rubrica omonima, e all'interazione tra discipline e media differenti, con "Extra". Inoltre già in questa prima serie vengono prodotti numeri speciali, di carattere tematico, come quello dedicato alla 44° *Biennale di Venezia*[84].

Di particolare interesse per lo slancio fornito al dibattito critico è la sezione "Opinioni e interventi", il cui sottotitolo così recita: «Le opinioni e gli interventi ospitati in queste pagine godono di una sorta di diritto di extraterritorialità: qui le regole di giornalismo e le buone maniere si possono scordare»[85]. In questa sorta di pagina di "Pasquino" dedicata principalmente alla situazione romana, interventi critici, commenti, opinioni, in genere a forte vocazione polemica e provocatoria, non mancano di denunciare l'immobilismo culturale della città e delle sue istituzioni, nonché le ingerenze tra mercato dell'arte e produzione artistica. Prende forma dunque in queste pagine uno spazio di elaborazione critica in presa diretta sulla città e sulle sue problematiche teoriche e pratiche, che risulta preziosa per questo studio.

È qui che si trovano interventi come quello di Cesare Pietroiusti[86], già citato nei capitoli precedenti, in cui la critica del sistema romano per come si è configurata nel corso degli anni Ottanta appare impietosa. Una posizione ribadita anche da Ludovico Pratesi che nel numero successivo presenta una disamina sulla situazione dell'arte a Roma nel corso degli ultimi dieci anni, in un confronto del presente con il 1980, appena illuminato dalle luci dell'Estate romana. Rispetto a quel momento, suggerisce Pratesi, «persa irrimediabilmente la sua vocazione culturale internazionale, […] la città eterna odora di morte, di cadavere: è una carogna eccellente»[87]. In *Sistema dell'arte: realtà egemoniche e realtà marginali*[88] Ada Lombardi propone una riflessione a tutto campo su un sistema asfittico, inabile a trasformarsi in modo produttivo, che vede Roma calata in una situazione di «scontento generale»[89]. «Gli anni Ottanta - scrive la studiosa romana -

---

[83] La pratica dell'inchiesta è diffusa su molte riviste in questo periodo, a partire da "Flash Art".
[84] "Opening", n. 10, anno III, aprile-maggio 1990.
[85] "Opening", n. 8, anno III, dicembre 1989-gennaio 1990.
[86] C. Pietroiusti, *Artisti, cambiate mestiere*…, ivi.
[87] L. Pratesi, *Dieci anni di cultura a Roma: un bilancio fallimentare?*, "Opening", n. 9, anno III, febbraio-marzo 1990, pag. 24.
[88] A. Lombardi, *Sistema dell'arte: realtà egemoniche e realtà marginali*, ivi, pag. 24.
[89] *Ibidem*.

hanno definitivamente superato l'ottica meccanicistica dell'era industriale [questo] ha però causato un eccessivo distacco dal pubblico giovane, e non specializzato che in tempi passati formava il piccolo collezionismo, supporto vitale ed essenziale per l'arte di ricerca e quindi non ancora affermata»[90]. A supporto di questa considerazioni sulla città, anche contributi di artisti come quello di Maurizio Pellegrin, dedicato alla distrazione intesa come "stato di comodo" che connota la condizione culturale dei primi anni Novanta: «Per quanto riguarda Roma […] non si può negare abbia perduto dopo i primi anni del decennio ormai precedente, una sua centralità rispetto alla situazione internazionale dell'arte»[91]. Sperimentazioni letterarie e componimenti inediti sono offerti da autori quali Alberto Zanazzo, con un testo ironico intitolato *Apocalittici e apoplettici*[92] o *Autocolloquio*[93], di Fabio Mauri, in cui l'artista mette in scena un dialogo con se stesso.

Anche la riflessione critica trova in questa rubrica un ambito di esternazione privilegiato. È qui che compare l'intervento, che verrà citato in seguito, con il quale Roberto Lambarelli[94] denuncia la necessità di una riflessione sulla scrittura critica, prodromo alla nascita del progetto editoriale di "Arte e Critica". Sempre qui Domenico Scudero[95] - che in un altro numero aveva avviato una riflessione sul ruolo della scrittura e dell'immagine nell'era della telematica[96] - propone un testo critico dal registro di scrittura del tutto inedito, o meglio già edito: il brano, infatti, è concepito in forma di *patchwork*, composto esclusivamente da citazioni di altri autori e aforismi che, organizzati esemplarmente, propongono una riflessione sull'attuale sistema del pensiero ermeneutico, mettendone in discussione gli assunti. A questi si aggiungono contributi come quello di Sergio Lombardo che collabora con una serie di interventi in più puntate, tra cui *È arte perché c'è*[97] dedicato alla mostra *Una scena emergente*[98] al Museo Pecci di Prato. Per tutto il corso della prima serie il susseguirsi di opinioni di

---

[90] *Ibidem*.
[91] M. Pellegrin, *Sulla distrazione*, "Opening", n. 9, anno III, febbraio-marzo 1990, pag. 25.
[92] A. Zanazzo, *Apocalittici e apoplettici*, "Opening", n. 11, anno III, estate 1990, pag. 12.
[93] F. Mauri, *Autocolloquio*, ivi, pag. 12.
[94] R. Lambarelli, *Tre pensieri critici*, "Opening", n. 16, anno IV, 1991, pag. 29.
[95] D. Scudero, *Trash*, "Opening", n. 16, anno IV, 1991, pag. 28.
[96] D. Scudero, *Il potere dell'immagine e i simulacri della scrittura*, "Opening", n. 8, anno III, dicembre 1989-gennaio 1990, pag. 25.
[97] S. Lombardo, *È arte perché c'è*, "Opening", n. 15, anno IV, estate 1991.
[98] *Una scena emergente. Artisti italiani contemporanei*, mostra a cura di E. Grazioli e A. Barzel Museo d'Arte Contemporanea di Prato, 26 gennaio - 29 aprile 1991.

figure autorevoli e implicate nel sistema dell'arte romano, concorrono a definire questa rubrica come spazio di laboratorio critico, capace di cogliere in modo tempestivo e non convenzionale i temi critici più rilevanti del dibattito del periodo.

È proprio questa rubrica che, più di altre, anticipa la posizione e lo spirito che animano la svolta di della nuova serie, il cui passaggio sarà segnato dai due numeri intitolati "Opening Austerity". Queste due uscite, costituite dall'ultimo numero della prima serie e il primo della nuova, rappresentano un vero momento di cesura concettuale e grafica. Il n. 19 è infatti l'ultimo ad avere un formato *tabloid*: dal numero successivo, "Opening Austerity" n. 20, la rivista ne assume uno più piccolo (un *booklet* in formato A5).

Come dichiarato nell'editoriale, "Opening Austerity" nasce in risposta alla congiuntura economica che implica una «diminuzione della varietà dei prodotti artistici e l'impoverimento dialettico»[99], nonché un controllo 'monopolistico' del sistema dell'arte: «Il metodo dello scambio che ha contraddistinto questa politica è stato esperito anche dalla nostra redazione nell'antico complemento editoriale tra pubblicità acquisita e dovuti ritorni giornalistici è […] qualche possibilità crediamo ci sia: riprova ne è questo stacco caparbio di cui "Opening" si fa carico. Costruito come una singola opera d'arte collettiva, finanziato da chi vi ha partecipato, "Opening", nella sua versione Austerity, sospende la panoramica sulle città italiane concentrandosi sullo sviluppo di taluni aspetti teorici e sostiene quegli artisti che dimostrano maggiore attenzione verso i molteplici problemi per i quali la cultura contemporanea esige risposte complesse»[100].

La scelta di affrancarsi dall'ingerenza delle gallerie e delle dinamiche del sistema è veicolata dalla drastica riduzione delle pubblicità, che permette di svincolarsi «da quel perverso e falsante rapporto articolo in cambio di pubblicità»[101].

Si tratta di una iniziativa non insolita per una pubblicazione indipendente e che vede nel corso del tempo una crescente partecipazione da parte di artisti di diversa generazione. L'ampiezza assunta da queste manifestazioni è tale da generare una situazione di frizione con le gallerie di riferimento degli artisti. Come racconta Alberto Vannetti: «Dopo Austerity rifiutiamo la pubblicità, facendo una scelta eroica. Fu una presa di posizione e una resa di indipendenza importante: non ci interessavano le recensioni,

---

[99] Dall'*Editoriale* di "Opening Austerity", n. 19, anno V, 1993.
[100] *Ibidem*.
[101] Alberto Vannetti, in *Missione "Opening"*, "Opening", n. 29, anno X, 1996.

facevamo quello che ci andava di fare. Attraverso le mostre con cui ci finanziavamo, abbiamo esposto tutti: dall'Arte povera, alla Pittura colta. In quel momento questo ci ha creato alcuni problemi nei confronti delle gallerie che si trovavano il lavoro dell'artista - anche se sempre delle piccole dimensioni - in mostra da noi una volta l'anno a un prezzo politico»[102].

A fronte della crisi che investe il sistema dell'arte intorno al 1991 e che vede i suoi esiti nella chiusura di molte gallerie romane sperimentali intorno al 1993-94, si può inquadrare meglio la posizione di "Opening" e di molti altri progetti editoriali coevi, quali "La società lunare", "Arte e Critica" e, poco dopo, "Centoerbe". Un comune sentire sembra legare queste esperienze che scelgono di optare per l'approfondimento critico piuttosto che per la sola "cronaca" dell'arte.

Se nella prima fase della sua vita la rivista addotta - con un atteggiamento non privo di volontà provocatoria - una modalità di comunicazione divulgativa, informativa, diretta, in chiave dichiaratamente anti-celebrativa e non autoreferenziale, opponendosi così al «generone romano», a cavallo del 1992 la scelta di austerità assume una posizione "politica" in un momento cruciale e particolarmente delicato del panorama italiano: il caso Tangentopoli, la strage di Capaci, la "discesa in campo" di Silvio Berlusconi. Una simile interpretazione sembra poter essere suffragata dalla copertina "politica" del numero 17, che ospita l'opera di Felice Levini *Italia in incognita*[103], del 1991. In una nota interna viene specificato: «Questo numero che esce in periodo pre-elettorale manifesta un invito: andate a votare. È una posizione»[104].

Le scelte editoriali della seconda serie, che esce in forma trimestrale, implicano una rilevante trasformazione dell'organizzazione interna. Il carattere divulgativo della rivista viene ridotto attraverso la scomparsa della mappa delle gallerie e la diminuzione delle recensioni informative che avevano costituito il nucleo identitario della precedente serie, a favore di articoli di approfondimento, interviste e soprattutto progetti d'artista:

---

[102] Dall'intervista ad Alberto Vannetti pubblicata negli Apparati.

[103] "Opening", n. 17, anno V, 1992. Come specificato nella didascalia a margine, si tratta della documentazione di una performance svolta alla galleria Eralov in occasione della mostra *Artisti per Opening* del 1991.

[104] *Ibidem*.

da Fabio Mauri a Vittorio Messina, da Paolo Canevari a Kendell Geers, da Luca Patella, a Nunzio ad Alfredo Pirri, e diversi numeri speciali[105].

Il carattere tematico che guida l'orientamento della seconda serie, sembra potenziarsi nel corso del tempo: alle considerazioni sullo stato dell'arte contemporanea, sulla sua identità, sul suo pubblico, si aggiungono numeri monografici dedicati ad argomenti quali il concetto di limite[106], la contrapposizione tra individualismo e apertura sociale[107], la comunicazione nell'arte[108], la simulazione[109], solo per citarne alcuni. Proprio a partire dall'attenzione rivolta ai macro cambiamenti in atto nel più ampio orizzonte culturale del decennio, in questa seconda serie la rivista dimostra la capacità di farsi interprete del nuovo corso identitario che prende forma attraverso la sperimentazione di linguaggi differenti, l'apertura a nuovi contesti geografici, il superamento delle pratiche postmoderne, lo sviluppo delle nuove tecnologie e la loro incidenza nel presente dell'arte, nonché le nuove pratiche del quotidiano che stabiliscono dinamiche relazionali con la realtà e l'*altro*. La riflessione intorno a questi temi prende corpo non soltanto attraverso i singoli articoli, ma anche mediante i progetti d'artista selezionati, in una continuità d'intenti che trova nell'editoriale la traccia critica di riferimento. Nel n. 23, ad esempio, viene indagato il concetto di limite, inteso come «sconfinamento e contaminarsi incessante»[110]. «Di questa riflessione, delle soluzioni assegnatele, questo numero di "Opening" vuol dare un saggio motivandosi in ogni sua parte su questo concetto»[111] scrive Patrizia Mania nell'editoriale. Il contributo di Teresa Macrì sulla funzione di resistenza dell'arte sudafricana, il progetto di Kendell Geers *Title Withheld*, l'approfondimento sul lavoro di Andreas Serrano, sono alcuni dei contributi che compongono questa costellazione critica[112].

In continuità con la prima serie, poi, particolare rilievo è dato all'approfondimento su contesti di ricerca indipendenti e spazi d'artista: «"Opening" ha voluto sottolineare la vivacità di spazi gestiti da artisti, quei luoghi attivi e realmente innovativi attraverso cui

---

[105] Il n. 30, ad esempio, è interamente curato da Christian Kravagna con la partecipazione di numerosi artisti austriaci ed è intitolato «Progetto città», «"Opening"», Numero speciale, anno XI, 1997.
[106] "Opening", n. 23, anno VII, ottobre 1994.
[107] "Opening", n. 24, anno IX, febbraio 1995.
[108] "Opening", n. 26-27, anno X, gennaio 1996.
[109] "Opening", n. 28, anno X, aprile 1996.
[110] P. Mania, *La coscienza del limite, Editoriale,* "Opening", n. 23, anno VIII, ottobre 1994
[111] *Ibidem*.
[112] P. Mania, *Andreas Serrano*; T. Macrì, *Art on the Edge*, ivi.

è possibile arginare la deriva di un pregiudizio ormai assodato, spesso convalidato dal comune commiserarsi, secondo cui in Italia e principalmente a Roma non ci sia nulla di interessante, non succeda nulla di cui valga la pena parlare»[113] recita l'editoriale del penultimo numero, testimonianza del rinnovato panorama espositivo della seconda metà degli anni Novanta.

Rimane poi l'attenzione precipua per il ruolo della critica. In uno degli ultimi numeri della rivista, che esce con una cadenza vieppiù rallentata, il richiamo ad esso e alla imperatività di una sua autonomia, viene ripreso con forza: «Negli ultimi tempi si è affermata la tendenza a riconoscere d'esclusivo appannaggio dell'artista la possibilità di sconfinare da un territorio all'altro della comunicazione. Il che è un acquisto positivo tranne quando esclude altri ambiti da questa libertà. In particolar modo la critica che, sfibrata dalla riduzione a ruolo di recensore, o al meglio fagocitata dalla vertigine curatoriale della selezione, appare sempre più immobilizzata […] la critica è e deve continuare ad essere attività di scrittura e creatività»[114].

Costante in tutta la storia della rivista, che si chiude con il volgere del Millennio, rimane dunque un modo di osservare il presente da una posizione prospettica, una scelta che si delinea come atteggiamento di "resistenza", dapprima verso la sopraffazione di un sistema percepito come autoreferenziale e totalizzante poi, al contrario, nei confronti del rischio di un appiattimento critico, della perdita di contenuti e valori verso le derive della spettacolarizzazione.

3.2.3 All'incrocio tra diverse territorialità critiche: "Arte Argomenti"

"Arte Argomenti" è una rivista di carattere informativo che viene pubblicata a partire dal 1988 fino al 1991. La rivista prende forma intorno alla figura di Cinzia Piccioni, curatrice e critica, che coinvolge Enrico Castelli Gattinara, Massimo Carboni, Giuseppe Cannilla, Enrico Cocuccioni. Ad essi si aggiungono i contributi occasionali di altre figure attive al contesto romano, come Fulvio Abbate, Alberto Boatto, Filiberto Menna,

---

[113] Topografia di una nuova realtà, "Opening", n. 35-36, anno XII, 1998, pag. 3.

[114] *Qualità artistica, qualità critica*, Editoriale senza firma, "Opening", n. 33-34, anno XII, Primavera 1998, pag. 6.

Sergio Lombardo, Renato Nicolini, quest'ultimo presente con diversi interventi soprattutto negli ultimi numeri della rivista[115].

I cinque numeri pubblicati, dal n. 0 al n. 4, si presentano piuttosto omogenei sotto il profilo della grafica e dell'impaginazione. Il formato è quello del quotidiano e l'organizzazione interna è modulata in sezioni. Il titolo della rivista trova facile assonanza con "Nuovi Argomenti", lo storico trimestrale fondato negli anni cinquanta da Alberto Carocci e Alberto Moravia, tuttavia, come suggerisce Massimo Carboni, la sua pubblicazione trova ispirazione in "Alfabeta". Le due riviste sono accomunate da un'attenzione specifica per la riflessione filosofica ed estetica.

La rivista situa la sua identità in un'area in cui convergono diversi ambiti disciplinari: il suo campo d'intervento si situa nel punto di confluenza tra la riflessione sull'arte contemporanea, la critica, l'estetica e il pensiero filosofico in senso più ampio[116]. Oltre ad ospitare - proprio secondo il modello del "quotidiano" adottato nello stesso momento anche da "Opening" e in parte da "891" - recensioni di mostre e indagini sulla situazione attuale del sistema, la rivista ospita contributi tematici che confluiscono in una riflessione teoretica più generale. Agli interventi di carattere informativo si aggiungono quelli di natura saggistica, nonché piccoli componimenti liberi, come i "poemetti" di Fabio Sargentini.

Nel numero 0 (estate 1988), a cui collaborano Jacopo e Silvia Stucky[117] - in quel momento peraltro impegnati nella revisione della rivista da loro fondata "891" - un editoriale a firma di Cinzia Piccioni delinea le linee guida della rivista e le motivazioni alla base della sua creazione. La necessità di porre di nuovo al centro della riflessione critica il rapporto dell'arte con il mondo, attraverso il superamento della sua interpretazione «meramente cronachistica»[118], costituisce una spinta propulsiva per la creazione del giornale. «Perché una rivista d'arte oggi? Perché esistono motivazioni valide: l'emarginazione della critica dal contesto socioculturale, data dal suo

---

[115] Renato Nicolini, compagno di Cinzia Piccioni all'epoca della realizzazione della rivista, partecipa con diversi interventi intorno al 1990. L'ex-assessore alla cultura di Roma, padre della manifestazione dell'Estate romana, interviene nel numero 4 con approfondimenti sui nuovi progetti della città, come Palazzo Braschi e la Città della scienza al Mattatoio.

[116] Si cfr. a questo proposito l'intervista a Massimo Carboni, che conferma questa intenzione.

[117] Silvia Stucky cura l'impostazione grafica della rivista che, infatti, trova grandi elementi di affinità con "891".

[118] C. Piccioni, *La critica ai limiti del metodo*, in "Arte Argomenti", n. 0, anno I, estate 1988, pag. 1.

appiattimento analitico e dal la sua dipendenza troppo forte dall'ideologia del mercato»[119], scrive Cinzia Piccioni in apertura. La necessità di una operare una revisione del metodo interpretativo dei processi artistici, che guida il progetto di "Arte Argomenti" così come quello di altre riviste coeve, risponde ad una presa di distanza da quel modello interpretativo che si era imposto nel primo lustro degli anni Ottanta: «L'acquiescenza dell'atto critico colpisce in particolar modo la critica dell'ultima generazione. La critica nata e formata sotto l'ideologia del postmoderno»[120]. È certamente dalla volontà di ripensare il modello critico e il sistema di meccanismi del postmoderno che la rivista muove, con l'intenzione di restituire al discorso critico complesso la sua centralità, depauperandolo dall'arbitrarietà di cui esso viene fatto oggetto da un sistema sentito come costringente. Sulla scia di una rifondazione del processo teroetico - che individui e riconosca i propri limiti[121] e la propria capacità selettiva - si fonda il progetto di "Arte Argomenti": «Per aprire un dialogo, per dare vita ad una intolleranza, alla formulazione di un metodo critico che sia il metodo della *complessità* [c.vo d. a.] degli anni Ottanta»[122]. La possibilità di dare vita a una piattaforma di dialogo interdisciplinare che muove dalla riflessione intorno all'attualità dell'arte, dall'indagine degli eventi che disegnano il panorama di mostre ed eventi, come nel caso di "Opening", costituisce la risposta a questa esigenza di rifondazione. La posizione assunta da "Arte Argomenti", come sottolinea Massimo Carboni, non ha tuttavia un carattere di aperta rivalità, né intende assumere la via dell'isolamento: «Ci ponevamo non secondo un modello antagonistico, ma con la volontà per un verso di interessarci ad altri temi, per l'altro di interessarci agli stessi temi ma da un punto di vista diverso. Infatti la stessa "Arte Argomenti" parla benissimo di una mostra dedicata a Cucchi, insomma assume una posizione, a rivederla oggi, abbastanza intelligente, non partigiana nel senso deteriore del termine»[123].

---

[119] *Ibidem*.
[120] *Ibidem*.
[121] Una riflessione del tutto simile sulla necessità di rifondare la critica si trova nell'intervento di Stefano Chiodi nel secondo numero di "891".
[122] C. Piccioni, *La critica ai limiti del metodo*, in "Arte Argomenti", n. 0, anno I, estate 1988, pag. 1.
[123] Massimo Carboni nell'intervista negli Apparati.

Fin dal primo numero, la rivista modula questo dialogo attraverso l'interazione tra articoli sul eventi e mostre[124] e spazi di approfondimento critico dedicati ad aspetti e movimenti del panorama critico attuale.

L'analisi delle uscite successive mette in luce l'area di interesse della rivista rispetto al sistema romano e alla sua produzione, che certamente coincide con le nuove istanze emergenti. Tra le pagine di "Arte Argomenti" trovano testimonianza esperienze nate in contesti di sperimentazione come Jartrakor - come "Opening", anche "Arte Argomenti" ospita gli interventi di Sergio Lombardo[125] - così come quelle nate nell'ambito della galleria Alice con Domenico Nardone[126], e gli artisti dell'area della galleria Sargentini[127].

In particolare, tuttavia si mette in evidenza la particolare sensibilità per la ricerca di natura astratto-costruttiva o astratto-poverista, i cui autori sono sovente presenti con interviste e approfondimenti nelle pagine della rivista[128], e la centralità della figura di Filiberto Menna, che si configura come personaggio di riferimento per avviare un ripensamento del modello procedurale della critica. Assume un significato che va ben oltre il semplice ossequio, dunque, l'omaggio dedicato dalla rivista nel maggio 1989 a Filiberto Menna (scomparso nel febbraio). Una serie di contributi di natura personale, critica, saggistica, ne commemorano la figura e il pensiero[129]: da Alberto Boatto, a Paolo Balmas; da Massimo Carboni a Enrico Castelli Gattinara[130]. La riflessione intorno alla figura di Filiberto Menna si configura come un'occasione preziosa di riflessione intorno a temi che lo studioso salernitano ha variamente indagato e che trovano assoluta

---

[124] Solo per citarne alcuni M. Carboni, *Una biennale per gli artisti* e J. Benci, *O splendido nuovo Museo, che ha simile arte dentro di sé*, n. 0, anno I, estate 1988, pagg. 2-3.

[125] S. Lombardo, *Primitivismo e avanguardia*, "Arte Argomenti", n. 1, anno I, dicembre 1988, pag. 4.

[126] Nardone presenta nella seconda uscita della rivista il testo *Breve storia di un fumatore*, concepito in forma di racconto e ispirato al lavoro di Cesare Pietroiusti, D. Nardone, *Breve storia di un fumatore*, "Arte Argomenti", n. 1, anno I, dicembre 1988, pag. 16.

[127] Lo stesso Fabio Sargentini è presente in diversi numeri con piccoli poemi dal tono ironico, F. Sargentini, *Reale & surreale*, "Arte Argomenti", n. 1, anno I, dicembre 1989; F. Sargentini, *Reale e surreale*, "Arte Argomenti", n. 2, anno II, maggio 1990, pag. 10; M. Carboni, *Nunzio*, "Arte Argomenti", n. 4, anno III, maggio 1991.

[128] Qualche esempio: C. Piccioni, *Conversazione con Mariano Rossano*, "Arte Argomenti", n. 1, anno I, dicembre 1988, pag. 5; *Gianni Asdrubali*, "Arte Argomenti", n. 3, anno II, giugno 1990.

[129] Una medesima attenzione è rivolta da altre riviste d'arte, soprattutto da quelle afferenti all'area romana come "Segno".

[130] Undici sono i contributi dedicati a Filiberto Menna in questo numero. Solo per citarne alcuni: A. Boatto, *È sempre difficile*; P. Balmas, *La capacità di rinnovarsi*; M. Carboni, *Critica nella critica*; E. Castelli Gattinara, *La foresta dei simboli e il progetto*; tutti in "Arte Argomenti", n. 2, anno II, maggio 1989.

pregnanza nei coevi sviluppi della pratica artistica e del pensiero critico: non solo l'ipotesi di un "progetto moderno" dell'arte, ma soprattutto la sollecitazione di una revisione metodologica della disciplina critica e del suo statuto discorsivo, la rivendicazione di un principio selettivo, di una posizione *parziale* da parte del critico. La disposizione critica di "Arte Argomenti" si configura come una risposta alle dinamiche e al modello postmoderno: «Rispetto a questa linea [del postmoderno] "Arte Argomenti" si riprometteva in parte di ricostruire un discorso sul moderno»[131].

Il n. 3 della rivista, corrispondente alla sua quarta uscita, evidenzia alcuni aggiornamenti nella struttura, che vanno a potenziare e meglio delineare aspetti preesistenti. La sezione dedicata alla recensione di mostre e libri in uscita - già presente in precedenza - si estende a comprendere anche interventi riguardanti film e spettacoli, messi spesso in relazione tra di loro. In questa sezione intitolata "Fuoricampo" lo spazio degli "argomenti" sembra ridefinirsi e sostanziarsi attraverso il passaggio per via della presa diretta sulla realtà attuale, a partire dalla quale la riflessione critica più generale prende forma avvalorando, al contempo, la dimensione transdisciplinare di "Arte Argomenti".

Parallelamente l'approfondimento di carattere tematico viene consolidato e assume sempre più la forma di una dichiarazione di poetica e d'intenti. Soggetto di questo numero è "Poetica/la vita quotidiana", chiaro riferimento al paradigma di interazione tra arte e vita che sta riscrivendo proprio in questo momento la riflessione intorno all'arte e alla critica. Questo cambiamento coinvolge anche l'apparato iconografico della rivista: le immagini non vengono poste a corredo dei testi, ma hanno un valore estetico e interpretativo autonomo. Quest'intenzione è dichiarata nell'editoriale: «La scelta iconografica è stata presentata con una particolare attenzione sia riguardo al tema, sia all'intenzione di fornire all'immagine un ruolo autonomo e, quindi, in grado di interagire con un suo senso specifico rispetto al testo. I fotografi scelti operano in un ambito di ricerca attuale che conferma, a nostro avviso, il senso di quanto proposto dalle riflessioni critiche svolte nei diversi testi»[132]. Lo spazio della rivista si configura così in modo ancora più chiaro, come uno spazio di ricerca e di progettazione critica, uno

---

[131] Dall'intervista a Massimo Carboni contenuta negli Apparati. Il problema dell'individuazione dei limiti e dei confini metodologici della critica, indagati da Menna nel testo *Critica nella critica* (come peraltro riportato da Massimo Carboni nel suo articolo) erano già affrontati nell'Editoriale del numero 0 della rivista.

[132] *Editoriale*, "Arte Argomenti", n. 3, anno II, giugno 1990, pag.2.

spazio che vede le immagini e i testi - per estensione la produzione visiva, teorica, poetica - dialogare e interagire come in uno spazio espositivo. In questa estensione risuona quel nuovo corso che pone la fotografia in una posizione di nuova centralità: le fotografie scelte in questo numero sono tratte proprio dalle mostre che contribuiscono a ridisegnare il panorama del linguaggio fotografico, come *Un'altra oggettività*[133]. È qui testimoniata una nuova generazione di fotografi internazionali impegnati sul fronte di una restituzione di centralità allo spazio del quotidiano, al "luogo" comune, alla dimensione intima e soggettiva. Dal punto di vista dei contributi critici, questo numero è arricchito dalla lunga conversazione con il filosofo Carlo Sini, che prende avvio proprio dalla riflessione intorno al termine "poetica"[134]. Nella stessa direzione di indagine si pongono i contributi di Enrico Castelli Gattinara, degli psicologi Donatella e Gianluigi Di Cesare, di Renato Nicolini, e di altri a seguire[135]. Questo penultimo numero riconfigura l'identità della rivista in un senso ancora più omogeneo come uno spazio di approfondimento di carattere scientifico.

Il tema del ritorno dell'esperienza estetica nel campo d'azione nel reale, attraversa l'ultima uscita di "Arte Argomenti". Il testo di Cecilia Casorati ben descrive l'avvicendamento in atto. «Dopo i nomadismi stilistici e di "classe" (nel senso sociale" della Transavanguardia, insieme al recupero dell'Arte Povera, l'attuale modello critico concettuale prevede e sostiene un'arte che dia realisticamente conto del nostro attuale sistema d'immagini (e non certo della nostra realtà)»[136], scrive la Casorati. Gli oggetti, non più decontestualizzati, producono di per sé associazioni emotive, perché mostrano «la realtà dalla parte della realtà». Quello che la Casorati identifica come «il sempre maggiore […] "bisogno di realtà"» si va in effetti diffondendo, e trova spazio di espressione tanto nelle mostre, tanto negli spazi della scrittura come dimostrano questo e altri interventi. È forse in questo ultimo numero che la dimensione di convergenza interdisciplinare del discorso critico promosso da "Arte Argomenti" si sostanzia con

---

[133] *Un'altra obiettività*, mostra a cura di J. F. Chevrier, J. Lingwood, Centre National des Arts Plastiques, Parigi e Museo Pecci, Prato, 1989-1990; *Nuovo paesaggio americano: dialectical landscapes*, mostra a cura di P. Costantini, S. Fuso, S. Mescola, Palazzo Fortuny, Venezia, aprile - luglio 1987.

[134] C. Piccioni, *Il saper fare dell'arte come verità. Conversazione con Carlo Sini*, "Arte Argomenti", n. 3, anno II, giugno 1990, pagg. 12-13.

[135] E. Castelli Gattinara, *Poetica di un sorriso senza gatto*; D. e G. Di Cesare, *L'ombra: tra poesia e psicanalisi*; R. Nicolini, *Polis e politica: architettura fra utopia e forme di vita*, ivi.

[136] C. Casorati, *Effetto Reale*, "Arte Argomenti", n. 4, anno III, maggio 1991, pag. 3.

maggior coerenza, definendo una cartografia erratica ma scientificamente salda intorno al tema dell'"effetto reale". Su questa traccia Odradek (Federico Castelli Gattinara) rintraccia negli scritti di Agamben la riflessione intorno al rapporto che intratteniamo con gli oggetti, all'esperienza che facciamo di essi[137]. L'apertura all'esperienza del reale va di pari passo con gli sconfinamenti linguistici che ridisegnano la prassi artistica: *Rapporto luce* è infatti il sottotitolo di questo numero e l'indagine intorno a questo tema viene sostanziata da approfondimenti riguardanti l'immagine cinematografica e la fotografia[138].

Nel complesso "Arte Argomenti" appare come una pubblicazione capace di cogliere la necessità di una presa diretta sull'informazione, con un approccio acutamente incalzante su tematiche critiche cruciali del momento di passaggio tra anni Ottanta e Novanta.

3.2.4 Una rivista, uno spazio segreto: "La società lunare"

Il progetto de "La società lunare", i cui numeri vengono denominati "Quaderni", nasce nel 1993 su iniziativa di Andrea Fogli, artista di punta della galleria di Ugo Ferranti e attivo animatore culturale romano, e Stefano Chiodi studioso formatosi intorno alla cattedra di Simonetta Lux all'Università "La Sapienza", critico e curatore. Ad essi si aggiungono Marilù Eustachio, Marco Saltacchioli, Ramana Dwija, Luciano Trina. Sia Chiodi che Fogli erano stati impegnati, alcuni anni prima, nella redazione di primi due numeri di "891", con la quale "La società lunare" condivide non solo un'identità grafica basata sulla sobrietà, ma anche alcuni contenuti culturali.

Benché di breve vita, l'attività de "La società lunare" si connota fin da subito per la propria natura ibrida: oltre alla produzione della rivista, essa opera come spazio espositivo indipendente con sede a via del Pallaro, una realtà che assume anche la funzione di libreria e piccola casa editrice dedicata a libri d'artista e di poesia. Come ricorda Stefano Chiodi: «Pensavamo a un *artist'sspace*. Non avevamo in mente una galleria commerciale, anche perché nessuno di noi due lo avrebbe saputo fare; l'idea

---

[137] Odradek, *Cosa, esistenza, Infanzia: su Giorgio Agamben*, "Arte Argomenti", n.4, anno III, maggio 1991, pag. 7.

[138] Tra questi: C. Piccioni, *Sguardo sull'immagine*; C. Piccioni, *Le immagini di Ambra B. Vimercati*; C. Cilli, *Le visioni pensanti di Alexander Hahn*; F. Crisafulli, *Teatri di Luce*; A. Mazzoleni, *" Il mio cinema. Arte temporale della luce"*, ivi.

era quella avere uno spazio in cui fare qualcosa senza badare alle mode, alle questioni commerciali e, nello stesso tempo, di mescolare un po' le carte sul piano generazionale»[139]. Come accaduto per altri progetti editoriali, anche in questo caso la scrittura critica e la sua estensione spaziale rappresentata dalla realizzazione di mostre, convivono in uno spazio privo di confini netti. Le esposizioni, infatti, ospitano allo stesso tempo volumi, testi, pubblicazioni d'artista e opere d'arte, al pari delle pagine dei "Quaderni".

Questa scelta sottende un'intenzionalità poetica precisa, ben delineata già nel primo dei tre numeri della rivista: quella di rispondere alla crisi in atto attraverso una proposta culturale che, pur relazionandosi con il mondo, sappia però mantenere la valenza poetica e spirituale della dimensione artistica. L'idea di immaginare tanto la pubblicazione, tanto lo spazio espositivo, come luoghi di protezione e di alterità rispetto al mondo, capaci di operare in una prospettiva unitaria tra dimensione «poetica, politica e spirituale»[140], emerge con chiarezza dalle parole di Andrea Fogli che aprono l'editoriale del numero 1 del 1993: «La consapevolezza di questa crisi epocale sta portando ovunque, e non da oggi, numerosi segni di svolta. Può essere semplicemente un'autotrasformazione, ma può essere anche la volontà di inventare o conoscere luoghi possibili, in cui il nostro fare o la nostra rinnovata attenzione e sensibilità, si sentano maggiormente a loro agio, come se avessero trovato una casa - *una casa comune e senza nome, una casa aperta, crocevia di idee e persone* [c.vo d.a.]. "La società lunare" può essere uno di quei luoghi»[141].

Sfogliare la rivista fa risuonare queste parole. Benché realizzata in fotocopie e non stampata in tipografia, essa è infatti realizzata con una carta pesante e preziosa. I fogli lasciati liberi inseriti in una cartella, così come la scelta di produrre un periodico in edizione limitata, non fanno che confermare questa intenzione. L'adozione di un impaginato non affine al modello del periodico - con accostamento di articoli incolonnati, finestre di fotografie e didascalie - ma di un testo libero su una pagina pulita, con cui le immagini (mai didascaliche o "rappresentative" ma sempre progetti d'artista realizzati *ad hoc* e ispirati al tema comune del numero) sono in libero dialogo

[139] Dall'intervista a Stefano Chiodi negli Apparati.
[140] Cfr. A. Fogli, "La società lunare", primo Quaderno, anno I, 1993.
[141] *Ibidem*.

con le parole, la fa assomigliare a un prezioso oggetto d'arte, piuttosto che a un periodico *stricto sensu*.

Eppure la sua impostazione sottende la scelta di un posizionamento per certi versi radicale - fondato proprio sulla dimensione privata e intima della pubblicazione. L'assenza dei consueti canali di distribuzione, che seguono per "La società lunare" percorsi assolutamente privati e legati a relazioni personali[142] - così come il titolo scelto - che si riferisce alla società di dotti fondata dal pittore inglese Joseph Wrigth of Derby[143], *The Lunar society*[144] - ribadiscono questa interpretazione.

Si configura così una rivista che sembra negare il suo stesso assunto di partenza. Tuttavia le ragioni di tale scelta vengono chiarite da Stefano Chiodi nel testo editoriale nel secondo numero: «Pochi possono onestamente affermare di non aver mai accarezzato l'idea di pubblicare una rivista. Ci si occupa di ricamo, paleontologia, bridge, o qualsiasi altro argomento, resta il fatto che l'idea stessa di "rivista" (revue, Zeitchrift, review, ecc.) emana un'attrattiva invincibile e per molti versi irragionevole (sia detto questo anche con riguardo al quaderno sul quale il lettore sta posando l'occhio)»[145]. Più avanti lo studioso romano approfondisce i presupposti alla base della sua produzione: «Il tratto che dovrebbe emergere dai primi due numeri mi sembra possa essere riassunto in una parola: *orizzontalità* [c.vo d. a.] Una disposizione cioè di autori e temi in un terreno privo di vincoli e gerarchie verticali, una palestra in cui gli esercizi di forza e quelli di agilità si eseguono liberamente uno a fianco dell'altro (e senza illudersi di fare cosa troppo originale)»[146].

L'orizzontalità di cui parla Chiodi, che coincide peraltro con una delle parole chiave del nuovo corso identitario che prende forma in questi anni, si sostanzia nella molteplicità di registri espressivi presenti nei tre "Quaderni", dove poesie, racconti, pensieri, testi critici, piccoli manifesti, immagini, convivono in un terreno comune, legati da

---

[142] Uno dei numeri messi a disposizione da Patrizia Mania che ho avuto l'occasione di consultare risulta inviato tramite posta accompagnato da un telegramma contenente mottetti poetici. Uno di questi recita: «Sarebbe meglio per te uccidere un bambino nella culla che cullare desideri inattuali. W. Blake».

[143] Come ricorda Stefano Chiodi nell'intervista realizzata per questa tesi, l'illustrazione che rappresenta una scala che conduce alla luna, presente nel primo numero della rivista, rimanda a questa suggestione.

[144] Il riferimento probabilmente è alla mostra *Wright of Derby*, presso la Tate Gallery, Londra 1990.

[145] S. Chiodi, *Editoriale*, "La società lunare", secondo quaderno, novembre 1993.

[146] *Ibidem*.

suggestioni tematiche come "giorno e notte" o "iconoclastia"[147]. All'interno dei tre numeri de "La società lunare" sono presenti diverse figure del contesto romano - come Marilù Eustachio[148], Alberto Zanazzo[149], Alfredo Pirri[150], che intervengono con testi ora diaristici, ora di dichiarazione poetica - al pari di nomi più celebri della scena nazionale e internazionale, quali Giuseppe Penone[151] e Bill Viola[152]. Ad essi si aggiungono i contributi di critici e filosofi, come quelli di Cecilia Casorati[153] o Giorgio Agamben[154], che si interrogano sulla situazione attuale dell'arte e sui suoi nuovi temi. Ma ancora sono ospitate nel periodico poesie e mottetti di George Braque[155] e Mao Zedong[156]. Così come avviene nelle piccole esposizioni, al pari della scrittura opera l'immagine: accanto ai testi prendono forma disegni e interventi grafici di autori diversi, soprattutto afferenti all'area romana, come Paolo Canevari, Bizhan Bassiri, Alfredo Pirri, ma anche di area milanese come Massimo Kaufmann.

Il tentativo di realizzare uno «spazio neutro in cui gli artisti potevano entrare in contatto tra di loro, senza essere obbligati ad avere strategie di gallerie»[157] si configura come risposta a quanto sta avvenendo nel mondo dell'arte. La percezione di assenza di un terreno fertile per la produzione culturale sperimentale e la constatazione di un vuoto istituzionale nella città di Roma sembrano guidare le scelte editoriali de "La società lunare" che, al pari delle coeve "Centoerbe" e "Arte e Critica", tenta di stabilire uno spazio di elaborazione del pensiero aderente al presente dell'arte ma avulso dalle dinamiche del sistema.

---

[147] Sono i temi sottesi rispettivamente al secondo e terzo numero della rivista.
[148] M. Eustachio, *Sui miei tacciuni, ipotesi, riflessioni*, in "La società lunare", secondo quaderno, novembre 1993; M. Eustachio, *Volti – Maschere – Statue*, "La società lunare", terzo quaderno, 1994.
[149] A. Zanazzo, *E-toiles*, "La società lunare", secondo quaderno, novembre 1993; A. Zanazzo, *Il vizio di guardare (e di non vedere)*, "La società lunare", terzo quaderno, 1994.
[150] A. Pirri, *Albo (per noi)*, A. Pirri, "La società lunare", primo quaderno, aprile 1993; *Lettera*, "La società lunare", terzo quaderno, 1994.
[151] G. Penone, *Pelle del tempo*, "La società lunare", primo quaderno, aprile 1993.
[152] B. Viola, *Video nero*, "La società lunare", secondo quaderno, novembre 1993.
[153] C. Casorati, *Silenzio*, "La società lunare", terzo quaderno, 1994.
[154] G. Agamben, *Tipo, divo, persona*, "La società lunare", primo quaderno, aprile 1993.
[155] G. Braque, *Il giorno e la notte*, "La società lunare", secondo quaderno, novembre 1993.
[156] M. Zedong, *Visitando il monte Chingkang nel 1965*, "La società lunare", primo quaderno, aprile 1993.
[157] Dall'intervista a Stefano Chiodi contenuta negli Apparati.

3.2.5 Ipotesi di resistenza: "Arte e Critica"

Unica tra le riviste nate a Roma nella prima metà degli anni Novanta ad essere sopravvissuta fino ad oggi[158], mantenendo peraltro una continuità programmatica con l'ipotesi progettuale iniziale, "Arte e Critica" viene fondata nel 1993 da Roberto Lambarelli insieme a Daniela Bigi, che ne è capo redattore. A differenza delle altre pubblicazioni che sono sorte in ambito romano in questi anni, nelle quali si riscontra la tendenza ad operare attraverso modalità e canali di diffusione indipendenti, "Arte e Critica" può essere annoverata tra i grandi nomi della divulgazione d'arte nazionale.

Fin da principio il periodico, pubblicato con un a cadenza che varia nel tempo da trimestrale a quadrimestrale, adotta il classico formato di un quaderno A4, in tre sedicesimi con copertina colorata e immagini interne in bianco e nero. L'impostazione disadorna dei primissimi numeri muta nel corso del tempo, assestandosi su un impaginato viepiù accattivante dal punto di vista della grafica.

Attivo nella scena romana come critico già dall'inizio degli anni Ottanta, con un particolare interesse per le esperienze del "futuro" gruppo di San Lorenzo quando esso non è ancora formalizzato[159], Roberto Lambarelli postula già nell'articolo *Tre ipotesi critiche* pubblicato su "Opening" «la totale mancanza di riflessione critica sugli avvenimenti di attualità»[160]. In questo intervento, che appare propedeutico alla scelta di poco successiva di avviare il progetto editoriale, si legge la polemica contro le riviste d'arte che propongono un'informazione di natura superficiale senza soffermarsi sui contenuti culturali degli eventi e, più in generale, si definisce un atteggiamento di ostracismo rispetto a soluzioni comunicative di facile diffusione, si potrebbe dire di "consumismo rapido", che l'autore sembra riscontrare tanto nelle coeve pubblicazioni d'arte, tanto nelle esposizioni.

Le motivazioni profonde da cui muove la germinazione del progetto di "Arte e Critica" appaiono profondamente legate alle trasformazioni storico-culturali che Roma e l'Italia

---

[158]Ad oggi, luglio 2015, la rivista è arrivata a pubblicare il numero 82. In questo studio, per attinenza cronologica all'ambito della ricerca, ci si soffermerà sull'analisi dei primi numeri.

[159] Sarà lui a sottoporre a Fabio Sargentini, al momento della riapertura dell'Attico, artisti come Nunzio e Bruno Ceccobelli. Si cfr. a questo proposito, il cap. 1.

[160] R. Lambarelli, *Tre ipotesi critiche*, "Opening" n. 16, anno V, 1991, pag. 29.

stanno attraversando[161]: una fase di trasformazione che riguarda non soltanto la prassi artistica, ma anche la ridefinizione di una cartografia del sistema dell'arte[162]. Come già evidenziato nell'analisi dei capitoli precedenti, sono anni questi in cui va affermandosi un nuovo modello culturale che trova nella città di Milano il suo polo d'espressione più compiuto: «Roma *decadeva*, ma non era solo un fatto di alternanza *logistica*, diciamo così. Cambiava il modello politico, sociale ed economico»[163]. Le motivazioni programmatiche della rivista vanno dunque lette alla luce del disorientamento provocato da questo nuovo modello e dalle sue ricadute sul sistema dell'arte nella sua complessità: «A questo fenomeno abbiamo risposto con una forma di resistenza, di impegno e di riflessione storica, che indicavamo già nella scelta del titolo, nel binomio composto da Arte e Critica, ovvero nella restituzione di una dialettica implicita nel ruolo stesso della critica, che verrà meno, poi, con la figura del curatore e con l'evoluzione del sistema dell'arte, che lo piegherà alle sue ragioni di mercato»[164]. Si coglie in queste parole una contiguità con quanto espresso parallelamente dagli altri progetti editoriali romani, come "La società lunare" e "Centoerbe" i quali, benché molto diversi sul piano degli esiti, pongono la propria riflessione su un medesimo piano dialettico.

L'ipotesi progettuale formulata da "Arte e Critica" si chiarisce nei primi due editoriali, nei quali vengono tracciati i due poli a partire dai quali si definiscono i confini d'interesse del periodico: «il *senso del fare artistico* [c.vo d.a.]» e il «*comportamento critico* [c.vo d.a.], cioè di tutti coloro che hanno un ruolo nella complessa macchina della cultura artistica»[165]. Il direttore chiarisce anche gli strumenti individuati per portare avanti un simile progetto: «Attraverso un esame critico dei mezzi e dei materiali che diffondono l'arte: libri, cataloghi, grafica, video, ma anche attraverso il rapporto con

---

[161] «"Arte e Critica" è nata da una riflessione svoltasi negli anni a cavallo tra i due decenni, ma si è tradotta in rivista nel 1993, l'anno della "discesa in campo" di Silvio Berlusconi, l'anno che ha rappresentato una soglia, che ha aperto il passaggio dal multipartitismo al tanto ricercato, anche se troppo schematico, bipolarismo tra destra e sinistra; ma soprattutto l'anno da cui partirono programmi, e comportamenti, economico-politici e sociali sempre più spregiudicati», R. Lambarelli, *1993. L'arte, la critica e la storia dell'arte. 20 anni fa il primo numero di "Arte e Critica"*, "Arte e Critica", n. 75-76, luglio - dicembre 2013.

[162] Un aspetto, quello del contesto di riferimento specifico, che lo stesso Lambarelli, non manca di sottolineare nelle diverse occasioni in cui ha ripensato i modi e i tempi della nascita della rivista. Cfr. sia l'intervista pubblicata negli Apparati, sia l'intervento pubblicato in occasione del ventennale della rivista (*Ibidem*).

[163] Dall'intervista pubblicata negli Apparati.

[164] Lambarelli, *1993. L'arte…*, op. cit.

[165] R. Lambarelli, *Editoriale*, "Arte e Critica" n. 1, anno I, ottobre - dicembre 1993.

altri specifici: letteratura, poesia, architettura»[166]. La trasversalità dell'approccio critico, lo sconfinamento disciplinare in diversi ambiti del sapere e la volontà di cogliere il pensiero dell'arte nella complessità e varietà dei suoi canali d'espressione (come l'attenzione specifica alle pubblicazioni d'arte), qui formulati, sono gli assunti da cui muove il progetto culturale di "Arte e Critica": gli stessi che il periodico interpreta e concretizza attraverso la qualità scientifica degli interventi proposti e l'impostazione interna dei suoi spazi[167].

Lo spoglio della rivista mette in luce i differenti ambiti di interesse che ne informano l'identità: oltre alla più generale presa diretta sull'attualità espositiva, si configura come centrale la riflessione rigorosa sulla critica e sulle sue figure chiave, così come quella sul sistema dell'arte, sui suoi meccanismi, sui suoi spazi. A ciò si aggiunge la particolare attenzione per le pubblicazioni d'arte.

Il primo ambito prende forma principalmente attraverso gli interventi di Lambarelli, che dedica l'Editoriale di ogni numero alle questioni critiche originate dal contesto coevo. Fin da principio il periodico si pregia della presenza di personalità quali Giorgio Cortenova, Franco Purini, Maurizio Calvesi, Arturo Schwarz, i cui interventi corroborano, sotto il profilo della critica d'arte o d'architettura, l'impostazione di natura scientifica della rivista; ma anche di interviste, approfondimenti di natura storico-critica su artisti e problemi teorici specifici.

Quest'ultimo aspetto viene esplorato attraverso la rubrica "Argomento", ospitata dapprima nelle pagine centrali della rivista e in seguito sostituita da numeri monografici. Un esempio del funzionamento di questa sezione è fornito fin dal n. 0 del periodico, attraverso l'approfondimento dedicato a Cesare Brandi[168] in occasione della ripubblicazione di *Elicona* a cura degli Editori Riuniti[169]. La morte improvvisa di Giulio Carlo Argan, qualche mese prima della pubblicazione di questo numero, trasforma l'inserto in un'occasione di confronto tra i due autori. Da Maurizio Calvesi a Massimo

---

[166] *Ibidem*.

[167] Punti di tangenza e ibridazione sono riscontrabili con diversi progetti editoriali coevi, ma in particolare forse con la rivista "Titolo - Rivista scientifico-culturale d'arte contemporanea" diretta da Giorgio Bonomi e pubblicata da Rubbettino, con la quale condivide alcuni tratti dell'impostazione generale.

[168] *Omaggio ad Argan e Brandi*, "Arte e Critica", n. 0, anno I, primavera 1993, pagg. 15-25.

[169] C. Brandi, *Elicona*, Ed. Riuniti, Roma 1992. La prima edizione del volume è C. Brandi, *Dialoghi di Elicona*: *Carmine o della pittura***,** Scialoja, Roma 1945.

Carboni[170], sono diversi i contributi volti ad investigare il portato culturale del pensiero dello studioso senese, ripensandolo in una prospettiva culturale più ampiamente europea. Peraltro il tentativo di estendere il campo di visione ad un confronto continentale, qui accennato, sembra guidare la linea editoriale di "Arte e Critica" in tutto il corso della sua storia: «Da sempre ci siamo impegnati a sostenere l'idea di una cultura italiana attiva e contribuente alla determinazione di una libera Europa, in dialogo certo con una scena ormai mondializzata»[171] ricorda Roberto Lambarelli dell'articolo pubblicato in occasione del ventennale dalla nascita della rivista.

La centralità della riflessione storiografica e critica si conferma ancora nella seconda uscita, corrispondente al n. 1, la cui sezione centrale è dedicata ai rapporti tra storia, critica ed arte. *Quale storia? Quale arte?*[172] si apre con il contributo di Roberto Lambarelli che indaga la questione lessicale legata al termine postmoderno e al suo utilizzo nel corso degli anni Ottanta. Del delineare la differenza tra l'«uso dello storico» e quello del «critico militante»[173], Lambarelli circoscrive alcuni nodi teorici cruciali della condizione postmoderna così come si delinea nel dibattito storiografico degli anni Ottanta nazionale e internazionale. Un'indagine che testimonia l'intenzione - caso piuttosto isolato nel contesto dei primi anni Novanta - di rileggere quanto avvenuto nel periodo appena precedente.

La trattazione di esposizioni e rassegne, che vengono idagate mediante gli articoli scientifici contenuti nella parte centrale della rivista, trova un'appendice meramente informativa in una pagina di chiusura che ospita l'elenco delle principali mostre in Italia. Questa sezione sarà successivamente sostituita dall'opuscolo "Arte e Roma", uno strumento informativo parallelo alla rivista e più agile rispetto ad essa, concepito come guida alle mostre della capitale.

Altro filone che attraversa trasversalmente il periodico diretto da Lambarelli riguarda l'esplorazione delle dinamiche interne al sistema dell'arte. Fin dai primi numeri questo

---

[170] Sono presenti interventi, tra gli altri, di Maurizio Calvesi (*L'impegno della critica nell'arte*) e Massimo Carboni (*Una linea di resistenza per Cesare Brandi*), in *Omaggio ad Argan e Brandi*, "Arte e Critica", n. 0, anno I, primavera 1993, pagg. 15-25.

[171] Lambarelli, *1993. L'arte…*op. cit

[172] La rubrica comprende oltre al contributo di Lambarelli (*Arte del nostro tempo, moderna, d'avanguardia, postmoderna*), anche quelli di Fulvio Irace (*Sui territori della storia dell'architettura*) e Maurizio Fagiolo (*Il mutevole scambio tra critica d'arte e storia*), in "Arte e Critica", n. 1, anno I, ottobre – dicembre 1993.

[173] R. Lambarelli, *Arte del nostro tempo, moderna, d'avanguardia, postmoderna*, ivi.

tema viene affrontato con un censimento che coinvolge diversi galleristi invitati ad interrogarsi sulla questione del "mostrismo"[174], secondo un modello di indagine presente anche in altre riviste coeve[175]. In un recente intervento è lo stesso Lambarelli a riproporre la definizione di questo termine: «Non c'era amministrazione locale che non mettesse in campo il proprio apparato per produrre mostre piccole o grandi, belle o brutte, colte o raffazzonate; un processo che, nel bene e nel male, permise l'accesso all'arte ad un più vasto pubblico»[176],

Il fenomeno inquadrato da "Arte e Critica", esemplificato con la terminologia di *Gran teatro delle mostre*[177], implica una modalità operativa che determina, oltre al rischio di un detrimento dei contenuti culturali, anche una riscrittura dei ruoli e dei rapporti funzionali tra gli attori del sistema. Attraverso i successivi numeri della pubblicazione si configura un'indagine trasversale e a tutto campo che coinvolge ora i galleristi[178], ora musei pubblici di arte moderna e contemporanea[179], o che si sofferma ad indagare le forme di decentramento e dislocazione spaziale delle istituzioni. È questo il caso di un numero monografico dedicato ai parchi di arte ambientale[180], realtà che si sviluppano con compiutezza proprio tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio del decennio successivo, di cui "Arte e Critica" è tra i primi a proporre una ricognizione strutturata.

Un ultimo ambito di interesse precipuo che si riscontra attraverso l'analisi della rivista è la assidua attenzione rivolta alle pubblicazioni d'arte e di critica[181], che vengono indagate attraverso lunghe recensioni. Sembra esplicarsi qui la doppia funzione, auspicata come si è visto fin dai primi numeri, di una confronto serrato tra lo spazio della scrittura e quello dell'intervento artistico.

Il progetto culturale di "Arte e Critica" appare come il più strutturato, longevo ed esteso tra quelli emersi nel corso degli anni Novanta a Roma, e sembra anticipare il clima di

---

[174] *Gallerie pubbliche e private*, nella sezione "Argomento", "Arte e Critica", n. 2, anno II, gennaio-marzo 1994, pagg. 17-19.
[175] Si pensi a "Flash Art" e "Opening".
[176] R. Lambarelli, *1985. Trent'anni fa inaugurava il castello di Rivoli. Gli anni Ottanta erano già finiti... E anche l'avanguardia*, http://www.arteecritica.it/onsite/castello_di_rivoli.html .
[177] *Gallerie pubbliche e private*…, op. cit.
[178] *Ibidem*.
[179] R. Lambarelli, *Editoriale*, "Arte e Critica", n. 11-12, anno IV, primavera 1997 e numero monografico "Arte e Critica", *Speciale argomento*, n. 13, anno IV, settembre 1997.
[180] *Numero speciale. I parchi-museo di scultura ambientale in Italia*, "Arte e Critica", n. 14, anno V, inverno 1997-98.
[181] *Libri d'Arte e Critica*, "Arte e Critica", n. 2, anno II, gennaio-marzo 1994, pagg. 26-40.

rilancio editoriale di cui la città sarà protagonista nella seconda metà del decennio e ancor più dopo il 2000[182].

3.2.6 La "rivolta intima" di "Centoerbe" e oltre

"Centoerbe"[183] è una rivista bimestrale che nasce nell'ambito della galleria La Nuova Pesa, su iniziativa di Carla Subrizi (che ne è direttrice per tutto il corso della sua attività) insieme a Giuseppe Salvatori, Felice Levini, H. H. Lim, Vittorio Messina, cioè il gruppo di artisti riuniti in quel periodo proprio intorno alla galleria[184].

Nel corso della sua storia, per il totale di 8 numeri pubblicati tra il 1995 e il 1999, l'impianto di "Centoerbe" ha un carattere piuttosto omogeneo, sia nell'impaginazione grafica che nell'impostazione dei contenuti. Il formato è quello di un quaderno A4 rilegato con punto metallico. L'interno è in bianco e nero, corredato da fotografie e immagini. La copertina è l'unico elemento colorato della rivista, e presenta il titolo e un'immagine. Impianto semplice e inserimento di motivi grafici ridotto ai minimi termini, sono gli elementi che connotano l'impostazione grafica di "Centoerbe" soprattutto nei primi numeri. Benché si concentri prevalentemente su artisti operanti nell'area romana, la rivista ha punti di distribuzione anche in altre città italiane, da Napoli, a Venezia, a Milano[185].

"Centoerbe" si configura come uno «spazio di confluenza»[186] e di elaborazione teorica atta ad accoglie la voce tanto della critica che degli artisti, ma anche aperto ad ospitare testi, opinioni, testimonianze di figure che fanno parte, a diverso titolo, del pensiero artistico contemporaneo e del suo sistema: collezionisti, galleristi, ma anche poeti, scrittori, musicisti. La presenza degli artisti assume una centralità strategica, ed è evidentemente il riflesso di un progetto editoriale nato in seno al gruppo di lavoro

---

[182] Alcuni esempi: Einaudi Stile Libero, Minimum Fax, Fazi, Fandango, Meltemi, Luca Sossella, Nero, Cura. Si cfr. a questo proposito Stefano Chiodi, *Speciale Roma. Il cielo sopra Roma*, in "Flash Art", pubblicato in http://www.flashartonline.it/interno.php?pagina=articolo_spec&id_art_spec=17&titolo=SPECIALE-ROMA .

[183] "Centoerbe" è edita da La Nuova Pesa.

[184] Si cfr. a questo proposito il paragrafo dedicato alla storia de La Nuova Pesa, nel cap. 2.

[185] Si cfr. a questo proposito il numero 6 della rivista in cui è presente un elenco delle librerie in cui la rivista è distribuita.

[186] C. Subrizi, *Punto di osservazione*, "Centoerbe", n. 1, anno I, gennaio - febbraio 1995, pag. 4.

"misto"[187]. Riflessioni sulla poetica individuale, manifesti - come quello di Luca Maria Patella[188] o di Bizhan Bassiri[189] -, poemetti - come quelli di H.H. Lim[190] -, così come appunti spuri, componimenti e progetti d'arte veri e propri, vengono ospitati senza intermediazione e costituiscono di fatto il corpo centrale della rivista: «Ci piaceva portare sulle pagine una sorta di istantanea di quello che era il suo "studio", di quello su cui stava lavorando o su cui stava riflettendo: appunti, pensieri in forma di brevi fasi, disegni, talvolta schizzi di progetti diventavano così l'intervento sulla rivista in una forma molto aperta, quasi come se volessimo cogliere nel vivo il farsi di un progetto»[191].

Nella mobilità di contenuti e di registri di scrittura che la rivista ospita, l'editoriale a firma del direttore Carla Subrizi è un elemento che rimane costante e costituisce il contributo più incisivo per interpretare l'orientamento culturale di "Centoerbe". Concepito come un laboratorio di elaborazione del pensiero in essere, esso mette a fuoco di volta in volta i principali segmenti critici che attraversano il numero presentato, sviluppando a latere una importante riflessione intorno al progetto culturale della rivista stessa : «…Non si vuole anteporre una costruzione teorica da sostenere poi con le pagine della rivista - chiarisce Carla Subrizi -. Al contrario, si cercano delle impronte, dei passaggi, dei percorsi all'interno di "Centoerbe", attraverso i quali disegnare un, si potrebbe dire, *resoconto* [cors.vo d.a.] dello stato dell'arte»[192]. Attraverso il susseguirsi dei diversi editoriali si configura l'adesione a una logica dello sconfinamento, del dissolvimento dell'univocità delle cartografie critiche e disciplinari: l'intenzione di volere assumere un'identità "mobile" che trova conferma proprio nell'impostazione flessibile dei contenuti interni del volume.

---

[187] Benché i nomi degli artisti coinvolti coincidano sovente con quelli seguiti dalla galleria, il periodico mantiene la propria indipendenza, non configurandosi mai come strumento di divulgazione per la stessa. Di diversa natura la serie dei "Quaderni", di cui la stessa redazione cura la pubblicazione, che rimandano invece direttamente a mostre realizzate negli spazi di via del Corso 530. Anche in questo caso, tuttavia, non si tratta di cataloghi nel senso tradizionale del termine, ma piuttosto di spazi di approfondimento tematico o scientifico, di carattere integrativo e non di semplice "commento" alle esposizioni.

[188] L. M. Patella, *Manifesto per un'ARTE & NON ARTE*, "Centoerbe", n. 3, anno, I, novembre - dicembre 1995, pag. 22-23.

[189] B. Bassiri, *Il magmatismo. Manifesto del pensiero magmatico*, "Centoerbe" n. 5, anno II, giugno - luglio 1996, pag. 18.

[190] La doppia pagina centrale della pubblicazione ospita un progetto "site specific" pensato espressamente per la rivista.

[191] Dall'intervista a Carla Subrizi riportata negli Apparati.

[192] C. Subrizi, *Punto di osservazione*, "Centoerbe", n. 2, anno II, aprile - maggio 1995, pag. 5.

A questo proposito, benché non siano presenti recensioni di mostre o eventi specifici, gli interventi nei diversi numeri chiariscono l'intenzione di una adesione all'attualità e alle sue principali questioni teoriche. Una posizione ribadita anche da Giuseppe Salvatori nel quinto numero della rivista: «Non c'è un'identità premeditata, solo la consapevolezza d'una necessità morale di far fronte al rischio, sempre più avvertito, d'un perpetuarsi di abusi e strumentalizzazioni che impediscono il nuovo corso dell'intelligenza artistica [occorre] non esplorare, ma piuttosto rendere contemporaneità alla parola e all'opera, fissandole profondamente nell'esistenza quotidiana: cronaca intelligente di un sentire comune e di un comune vivere»[193].

Questo modello di interrogazione e osservazione del presente muove da una profondità del fare che viene riportata dall'autore, così come da Carla Subrizi, ad una dimensione epistolare, diaristica, insomma alla costruzione di uno spazio quasi segreto ed *altro* rispetto allo scorrere delle "cose" dell'arte. Questa componente intima e quasi privata - che si riscontra in un altro progetto coevo, quello de "La società lunare", che lo conduce in forma ancora più radicale, e che prima ancora era stato incarnato da "891" - viene ricondotta da Carla Subrizi ad un sentire comune estensivamente inteso, quello di una forma di "rivolta intima"[194] che diviene il nuovo strumento di intermediazione con il mondo: «A mio avviso anche "Centoerbe" è stata una "rivolta intima". Non era la rivolta aggressiva, urlante, al grido di: "facciamo un altro movimento (artistico)", come negli anni Settanta, ma volevamo che la parolae il discorso costituissero una presenza privata, quasi segreta, come aprire la porta su un qualcosa ancora non detto: per questo facevamo una rivista in bianco e nero, semplice con un profilo grafico essenziale. Volevamo mantenere questa dimensione. Non me ne rendevo conto allora, ma questo taglio, oggi, lo trovo perfettamente calzante rispetto a quel decennio: un decennio che, anche se è stato politico, se ha lanciato le sue provocazioni lo ha fatto in un modo diverso da quanto era potuto avvenire negli anni Settanta»[195]. Questa volontà di posizionarsi in uno spazio di opposizione discreta, lontano sia da velleità rivoluzionare e "urlate", così come da una forma di neutralità acritica, sembra far proprio quel

[193] G. Salvatori, *103*, "Centoerbe", n. 5, anno II, giugno - luglio 1996, pag. 48.
[194] Si cfr. a questo proposito, su suggerimento della stessa studiosa, il testo J. Kristeva, *La revolte intime: pouvoirs et limites de la psychanalyse*, Gallimard, Paris 1997.
[195] Dall'intervista a Carla Subrizi contenuta negli Apparati.

differente sentire che si configura intorno alla metà del decennio, come risposta ad un momento di crisi che investe l'Italia dopo la stagione delle bombe di mafia, i rivolgimenti politici di Tangentopoli, le trasformazioni avvenute sul piano politico e quelle che riguardano più strettamente lo stato della cultura del contemporaneo, con i suoi nuovi paradigmi.

L'editoriale del primo numero della rivista è una dichiarazione d'intenti e ben descrive proprio il nuovo panorama che si sta delineando, in cui trova ormai pieno riconoscimento l'idea che l'arte sia tornata a dialogare con il contesto di vita intorno a sé. «L'arte è de-territorializzata (secondo un'espressione di Gilles Deleuze e Felix Guattari), diviene un progetto che interagisce con la vita […] entra in crisi il progetto di un'arte che sceglie le strategie più opportune per favorire il proprio successo economico e commerciale»[196] scrive infatti Carla Subrizi nell'editoriale. Fin dalle prime righe del primo numero la rivista dimostra di voler suffragare l'ipotesi di un'arte che sappia dissolversi nel quotidiano, nel presente. La rivista intende «prende il posto di un punto di osservazione mobile quanto occorre per avanzare considerazioni, ipotesi, pensieri sullo stato dell'arte, la sua funzione e i suoi effetti, all'interno della complessa stratificazione culturale, sociale e di pensiero attuale»[197]. Per questo "Centoerbe" definisce i propri confini nella costruzione di uno spazio di opinione e di approfondimento, in cui la divulgazione avviene su un piano teorico, non meramente informativo. Va interpretato alla luce di questo discorso l'approfondimento dedicato al "Museo degli anni 90", con lunghe interviste rivolte ai principali animatori del nuovo panorama istituzionale: da Simonetta Lux[198], direttrice del Museo Laboratorio dell'Università La Sapienza (istituzione certamente vicina a Carla Subrizi che lì in parte si è formata), a Sandra Pinto, soprintendente alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma[199]. Le ragioni di tale attenzione sono tratteggiate da Carla Subrizi nell'editoriale del numero 4: alla base dell motivazione che spingono la rivista ad occuparsi di questo particolare segmento del sistema dell'arte, vi è quella di «amplificare il tema con riflessioni che conducono ad introdurre i temi di antimuseo, di superamento,

---

[196] C. Subrizi, *Punto di osservazione*, "Centoerbe", n. 1, anno I, gennaio- febbraio 1995, pag. 4.
[197] *Ibidem*.
[198] C. Subrizi, *Il museo degli anni 90. Conversazione con Simonetta Lux*, "Centoerbe", ivi, pag. 8-12.
[199] C. Subrizi, *Il museo degli anni 90. Conversazione con Sandra Pinto*, "Centoerbe", n. 2, aprile-maggio 1996.

rovesciamento, trasformazione radicale, [questo] costituisce un pretesto per analizzare le connessione che l'arte stabilisce con la società in cui vive»[200].

«Identità, sconfinamenti, alterità»[201] sono i temi che attraversano anche il secondo numero, che si pone sulla scia del dibattito attivato dal convegno *Arte identità confini*. La rivista ospita a questo proposito proprio un intervento di Carolyn Christov-Bakargiev[202]: la riflessione sullo scompaginare i limiti linguistici, culturali, sociali, geografici è ormai un assunto imprescindibile per gli sviluppi dell'arte contemporanea, e questo nuovo canale di investigazione trova spazio d'espressione proprio a Roma, in un contesto di non facile affermazione. Il post *scriptum* con il quale si chiude questo articolo, fornisce un interessante spunto di riflessione in merito alla cornice culturale nella quale il nuovo corso prende forma. Scrive Christov-Bakargiev: «P.S. Ho saputo che alcuni - che hanno storto il naso - hanno suggerito di sbaraccare da Roma e di andare a presentare queste "cose" a Parigi o a New York, perché a Roma non importava nulla di tutto ciò… ho saputo che altri, vedendo susseguirsi performance, video, happening, e sentendo discorsi attorno al confine tra arte e vita, hanno storto il naso dicendo che erano cose vecchie, come se le tele ad olio fossero ontologicamente cose nuove. È come se qualcuno nel 1958, dinanzi agli Achrome di Piero Manzoni, avesse detto che era roba vecchia perché già nelle prime avanguardie vi erano stati dei monocromi!»[203]. "Centoerbe" si fa non solo testimone, ma interprete di questa trasformazione in atto, e incarna con il suo modello critico proprio gli assunti metodologici del nuovo corso.

Questa linea di riflessione nutre anche i numeri successivi della rivista, come avviene ancora nel n. 3 intitolato *Esistenzialismo anni 90*, nel quale Carla Subrizi tratteggia il paesaggio culturale nel quale il paradigma del quotidiano diventa il territorio «di un differente percepire estetico»[204] o l'invito a re-impossessarsi dell'utopia come «materiale in grado di provocare spostamenti inattesi»[205]. Queste considerazioni trovano riscontro in diversi contributi di artisti e critici. A titolo di esempio si può citare quello

---

[200] C. Subrizi, *Punto di osservazione. Dall'arte al museo: circolarità del processo artistico*, "Centoerbe", n. 4, anno II, aprile - maggio 1996, pag. 4.
[201] C. Subrizi, *Punto di osservazione*, "Centoerbe", n. 2, anno I,aprile - maggio 1995, pag. 4.
[202] C. Christov-Bakargiev, *Arte identità confini*, ivi, pagg. 48-49.
[203] *Ibidem*, pag. 49.
[204] C. Subrizi, *Punto di osservazione*, "Centoerbe", n. 3 anno I, novembre - dicembre 1995, pag. 5
[205] C. Subrizi, *Riparliamo di utopia*, "Centoerbe", n. 5, anno II, giugno - luglio 1996, pag. 4.

di Alberto Zanazzo[206] pubblicato nel numero 6, nel quale riecheggiano argomentazioni presenti in altre sue meditazioni di questi anni. In linea con la sua modalità d'intervento artistico, che si esprime anche attraverso operazioni di natura critica, l'artista riflette sulla necessità di un'aderenza alla situazione politico-culturale recente segnata dagli ultimi strascichi dello scandalo di Tangentopoli e il delinearsi di un nuovo panorama politico.

A partire dal settimo numero il gruppo di lavoro che opera intorno alla rivista entra lentamente in crisi: «Verso l'ottavo numero sono iniziate una serie di interferenze: critici che parlavano con Simona Marchini, dicendo che avrebbero fatto "Centoerbe" meglio, peggio, diversamente. Inizia dunque un tentativo, operato da diversi fronti, di volersi appropriare della rivista, e questo ci ha bloccato. In realtà era proprio quello che non si doveva fare. Perché poteva esserci un'altra voce, diversa. Invece questa interferenza sotterranea ha fatto chiudere "Centoerbe"»[207]. Un primo riflesso di questa condizione si coglie in piccole trasformazioni che riguardano la grafica che, fin da principio, aveva assunto la funzione semantica di veicolare la volontà della rivista di distinguersi dalle altre produzioni attraverso l'adozione di un profilo basso, nonché il dilazionarsi della pubblicazione in uscite meno frequenti. I cambiamenti non riguardano il formato, ma solo il *lettering* del titolo e l'impaginazione interna dei testi, e sembrano voler rendere la rivista più attraente e seducente agli occhi di un pubblico più vasto[208].

L'editoriale del n.8 sembra per un verso sottintendere la trasformazione in atto, per l'altro ribadire la continuità della rivista con il suo progetto iniziale, quella di un porsi a distanza, da un punto di osservazione che non vuol essere un «appartarsi aristocratico, ma un porsi tanto lontano da non rimanere schiacciati dalle cose e perdere così la visione d'insieme. È restare al di fuori, dislocati»[209]. È in questa condizione di equilibrio tra la presa diretta sull'attualità, la riflessione sullo statuto partecipativo dell'arte e la sua natura poetica, simbolica, sacra, che si situa il progetto di "Centoerbe", così come viene tematizzato in questo importante passaggio nella storia della rivista. Un

---

[206] A. Zanazzo, *Il sonno della ragione genera mostre*, n. 6, anno II, inverno 1996-1997, pag. 51-58.
[207] Dall'intervista negli Apparati.
[208] Afferma Carla Subrizi: «Negli ultimi tempi, intorno all'ottavo o nono numero, si trova un riflesso di ciò nella veste più accattivante che assume la rivista. Ma trasformarla voleva dire uniformarsi ad altre riviste e snaturare il suo progetto originario», nell'intervista contenuta negli Apparati.
[209] C. Subrizi, *Però bisogna dire. E vedere*, "Centoerbe", n. 7, anno III, primavera - estate 1998, pag. 5.

tema, quello del ruolo e dell'aderenza politica dell'arte, che sembra rafforzarsi proprio in questi ultimi numeri, in continuità con la centralità assunta da simili questioni in occasione della Documenta di Kassel del 1997. Ad essa, oltre all'editoriale di Carla Subrizi che ne encomia gli esiti capaci di creare «nessi, intenzioni, ipotesi»[210], è dedicato anche l'intervento di Stefano Chiodi che indaga e riflette criticamente sulle implicazioni del modello di arte "impegnata" proposta dalla manifestazione internazionale[211].

La riflessione su questo aspetto sembra proseguire sul numero successivo, che uscirà ad un anno di distanza dal precedente, e che si apre con un editoriale che è significativamente intitolato *Artisti non fate più mostre*[212]. Un monito che riecheggia il rischio di una nuova forma di chiusura identitaria, di centralizzazione della pratica artistica: «Si ritorna sempre alle stesse *certezze* [cors.vo d.a.], al già in qualche modo sperimentato, preoccupandosi di lasciare ancora qualche traccia, piuttosto che di adoperarsi a cancellarne il più possibile. Dunque, vorrei lanciare un appello: "artisti non fate più mostre, smettete di realizzare le *opere* [cors.vo d.a.]. Organizzate eventi, riprogettate la vita"»[213]. Coerentemente con la riflessione intorno alla pratica artistica e alla sua rinnovata relazione con lo spazio del presente, che aveva inaugurato la rivista, si chiude l'indagine di "Centoerbe", con un numero dedicato proprio ai temi della mediazione dell'arte e del suo progetto[214].

Osservata da una prospettiva storica, la rivista rivela i suoi meriti nella capacità di riflettere il maturare della discussione critica sul presente, un progetto portato avanti non con gli strumenti offerti dalla tempestività dell'informazione giornalistica della recensione, ma tramite l'approfondimento. In altre parole, la complessa cartografia storico-culturale, teorica e finanche emotiva che prende forma nel corso degli anni Novanta in una Roma che si dimostra finalmente sensibile alla ricezione di nuovi paradigmi, non è semplicemente "raccontata" da "Centoerbe", ma pienamente incarnata nel suo progetto teorico mobile e nell'adesione all'attualità delle problematiche critiche

---

[210] *Ibidem*, pag. 6.
[211] «Per assurdo che possa sembrare, il richiamo levatosi a Kassel in favore di un nuovo "impegno" dell'arte si risolve in un circolo vizioso, in una materializzazione burocratica e totalitaria del sociale…», S. Chiodi, *Throught the time softly*, ivi, pag. 13.
[212] C. Subrizi, *Artisti non fate più mostre*, "Centoerbe", n. 8, anno V, primavera - estate 1999, pagg. 5-6.
[213] *Ibidem*.
[214] Si cfr. in particolare l'intervento di G. J. Lishka, *Tutti mediatori*, ivi, pagg. 29-32.

che soggiace ai diversi interventi, sia quelli di natura saggistica che quelli di carattere poetico.

Accanto alla realtà di "Arte e Critica", "La società lunare" e "Centoerbe" - che benché sviluppatisi al limite cronologico di questa tesi sono stati analizzati con ampiezza per la pregnanza del discorso tra arte e critica sotteso al proprio operare - occorre accennare a un altro progetto editoriale che trova il suo sviluppo nella seconda metà degli anni Novanta, con una vita breve e una struttura meno articolata ma che risulta significativo per l'inquadramento del contesto: "Artel".
Diretta e pensata da Ludovico Pratesi[215], attivissima figura del contesto romano soprattutto nel suo rapporto con le istituzioni pubbliche, "Artel" si configura come progetto editoriale totalmente indipendente. Per quanto riguarda questa rivista, che si pone ai margini della definizione di pubblicazione e ne interroga anzi i limiti formali, non sono tanto i contenuti a costituire elementi di valutazione critica, quanto la modalità di diffusione, che intende interpretare le nuove forme e possibilità delle telecomunicazioni. L'idea di partenza è quella di creare una rivista che sia in grado di "viaggiare" tramite la linea telefonica: ogni utente può stamparla a casa tramite il proprio fax. Una scelta che azzera le possibilità espressive della grafica.
Il primo numero esce nel maggio del 1995 con una cadenza quindicinale e sarà prodotta per 85 numeri[216], fino al 1998. Dopo un anno di sospensione, nel 1999 la rivista viene riproposta con una nuova serie in formato cartaceo e con cadenza trimestrale. La rivista presenta principalmente recensioni di mostre e interventi di critici. La giovane generazione dei curatori romani attivi nei secondi anni Novanta è ampiamente rappresentata: Cristiana Perrella, Luca Beatrice, Claudia Colasanti, Augusto Pieroni, Viviana Gravano, oltre a Pratesi.
Le considerazioni sulle modalità di stampa e distribuzione tradizionale a cui questa proposta apre sono molteplici: dalla messa in questione del controllo sulla stampa e sul

[215] Purtroppo non è stato possibile realizzare un'intervista con Ludovico Pratesi, pertanto l'indagine della rivista si fonda sull'analisi dei numeri a disposizione e su una intervista precedente, M. E. Giacomelli, *L'arte correva sul filo*, "Exibart on paper", n. 47, gennaio - febbraio 2008, pag. 82. Tra le altre pubblicazioni di questa seconda metà degli anni Novanta realizzate e dedicate al contesto romano si segnala "RomArte", pubblicata a partire dal 1999 per le edizioni Giuseppe Sorgini.
[216] Secondo quanto riportato da Ludovico Pratesi nell'articolo di Giacomelli, op. cit..

prodotto finale che viene delegato all'utente, all'apertura ad un modello di distribuzione rizomatico, alla riflessione intorno alle nuove possibilità di diffusione immateriale dell'informazione che prelude al boom del world wide web. L'interesse che essa sucita agli occhi del presente si situa nella singolarità dell'espediente distributivo, e per aver attivato un dibattito vivace e non paludato tra i giovani critici. Un modello di comunicazione caratterizzata dall'immediatezza e dalla rapidità dell'informazione che sembra preludere alle forme poi sviluppate dalle riviste online più recenti. Nello stesso 1995 nasce a Milano il progetto «d'arte condivisa»[217] UnDo.net, estensione del progetto della Premiata Ditta S.a.S., fondata nel 1984 da Vincenzo Chiarandà e Anna Stuart Tovini, in cui l'ibridazione tra lo spazio del progetto artistico e di quello editoriale prende la forma di una piattaforma di condivisione - ancora attiva - grazie agli strumenti messi a disposizione dallo sviluppo della rete. Nella seconda metà degli anni Novanta il panorama editoriale dell'arte contemporanea si avvia a muovere passi del tutto differenti con l'estensione spaziale e contenutistica del web.

3.2.7 La trasversalità al sistema: riflessioni conclusive sul ruolo delle riviste

Un primo dato che emerge a fronte dell'analisi delle pubblicazioni appena analizzate, è la loro rilevanza nell'economia generale della produzione culturale romana tra metà anni Ottanta e metà Novanta, specialmente in considerazione del periodo di crisi vissuto dalla città in questa fase della sua vita: il prototipo della rivista appare configurarsi come forma espressiva privilegiata da molte delle realtà impegnate nella sperimentazione di nuove pratiche, artistiche e critiche. La varietà di registri di scrittura, contenuti critici e formati editoriali, così come la differenza nei canali di distribuzione e dunque nei livelli di visibilità che connotano i diversi progetti, mettono in luce elementi di continuità e differenza tra le testate.

In questo panorama "891" e "La società lunare" si distinguono per la loro natura di pubblicazioni indipendenti nate come estensioni della riflessione condivisa di piccoli nuclei di artisti e critici. Questa origine ne rende i caratteri per molti versi più vicini a

[217] M. Anglani, *Da Premiata Ditta a UnDo.Net*, Conversazione con Vincenzo Chiarandà e Anna Stuart Tovini, http://www.undo.net/it/magazines/1276703361. si rimanda a questo articolo per approfondimenti.

quelli del libro d'artista (si pensi soprattutto a "La societò lunare") o al manifesto (alcuni numeri intermedi di "891") piuttosto che a quello della rivista intesa in senso classico. Autoprodotte, la loro diffusione è legata a canali amicali e informali (per "891" il discorso è diverso negli ultimi numeri, che con il cambio di formato vedono una distribuzione più ampia). Una ricaduta più estesa ma principalmente locale è quella di "Centoerbe", molto legata al contesto artistico romano di cui in parte è espressione grazie al legame con La Nuova Pesa. Anche "Arte Argomenti" ha un profilo identitario e canali di distribuzione legati alla città, così come l'esperimento breve di "Sottotraccia". Tranne "La società lunare", tutte hanno un prezzo di copertina che varia nel tempo, e offrono formule e abbonamenti sottoscritti principalmente dalle gallerie.

Diverse le possibilità di distribuzione di riviste come "Opening" e "Arte e critica": la prima (per buona parte della sua decennale storia) è distribuita gratuitamente nella maggior parte delle sedi espositive romane, in continuità del resto con il suo orientamento strettamente legato alla divulgazione degli eventi della città e questo le consente di avere una diffusione molto ampia, mentre "Arte e critica" è un progetto editoriale saldamente strutturato, con una tiratura nazionale, venduto attraverso i canali classici della stampa specializzata.

La difformità di strategie e attitudini critiche adottate dalle singole pubblicazioni sembra rispondere ad un logica legata anche alle variate condizioni culturali in cui esse operano: un'analisi trasversale permette di stabilire un nesso di mutua continuità tra le scelte editoriali e la situazione storico-culturale in corso.

Prima in termini cronologici tra le riviste qui analizzate è "891". Essa sembra operare a partire da una necessità di contrapposizione netta e di consapevole posizionamento di nicchia, nei confronti del contesto di riferimento che è chiaramente percepito come occludente e invalicabile. La scelta di intervenire concentrandosi sulle parole degli artisti, riflette il bisogno di creare dei canali di espressione teorica indipendenti rispetto al circuito gallerista - collezionista - critico - artista. È una posizione dettata in parte dalla personalità delle figure promotrici, quella di due artisti come Jacopo Benci e Silvia Stucky, per l'altra probabilmente la reazione a un momento preciso in cui la Transavanguardia, e il modello culturale di cui essa si fa portatrice, è ancora in ascesa e

nel pieno della sua forza propulsiva[218]: posizioni antagoniste rispetto ad essa - sembra essere il sottotesto - non possono che situarsi criticamente in una condizione di marginalità, di alterità. Non è un caso che proprio "891", che dapprima persegue questa linea rigorosa, cominci a considerare la possibilità di guardare all'attualità della situazione dell'arte (dunque ad aprire i suoi spazi alle recensioni di mostre) proprio intorno al 1986, quando cioè nuove modalità espressive, che avevano operato in modo sotterraneo e a margine del sistema, affiorano in superficie e trovano spazio attraverso gli eventi espositivi. Un'apertura che testimonia di un'atmosfera nel complesso più sensibile ad accogliere esiti espressivi divergenti rispetto alle pratiche dominanti fino a quel momento.

In questo nuovo panorama il posizionamento in una chiave di rivalità non appare più necessario. Le riviste nate in questo arco di anni - si pensi alla prima serie di "Opening" e "Arte Argomenti" - pur identificando il proprio progetto culturale in direzione di un ripensamento degli assunti del lustro precedente, non intendono porsi in posizione di ostracismo rispetto ad esso, né di chiusura nei confronti degli artisti dell'area culturale che ha dominato il panorama precedente. Il rinnovato interesse per il sistema dell'arte e per il panorama espositivo, vanno dunque senz'altro inquadrati dal clima che si potrebbe definire di "distensione" che la fase di "normalizzazione" del modello imperante nei primi anni Ottanta consente ora di avere. La libertà di interrogazione trasversale del campo dell'arte nei suoi diversi esiti espressivi, privata dunque di quella forma pregiudiziale che aveva conformato visceralmente la stagione precedente e senza che questo implichi l'assenza di un linea privilegiata di osservazione, accomuna la prassi di queste due testate, e definisce la portata innovativa del loro operare.

Ancora differente è l'atteggiamento di riviste che nascono intorno al 1993: benché il rapporto con l'attualità dell'arte e le trasformazioni profonde dei suoi paradigmi siano punti di partenza imprescindibili, riviste come "La società lunare", "Arte e Critica", "Opening" seconda serie e "Centoerbe" testimoniamo la volontà di ritrovare uno spazio

---

[218] La mostra che identifica il tentativo di individuare una ricaduta degli esiti pittorici della Transavanguardia sulla generazione successiva e che per certi versi può considerarsi l'inizio di una fase discendente della popolarità delle pratiche pittoriche espressioniste è, come evidenziato nel paragrafo dedicato *Nuove trame dell'arte* nel capitolo 1, mostra realizzata da Bonito Oliva nel 1985. Intorno al 1984, anno della celebrazione del gruppo di San Lorenzo, questo modello culturale è ancora fortemente attivo.

di approfondimento teorico, contro il rischio di una deriva cronachistica dell'ermeneutica.

Per converso è innegabile che ad accomunare la metodologia e le attitudini culturali di tutte le riviste qui elencate sussista la necessità di superare *l'impasse* della fase postmoderna[219] e il modello di interazione tra arte e critica ad essa sotteso: un progetto condiviso da tutte le testate che si propongono di situare di nuovo al centro dell'interrogazione critica l'opera d'arte nella sua specificità, restituendo all'interpretazione la possibilità di entrare in diretto dialogo con l'operare artistico al di là di qualsiasi condizionamento di sistema. Se per tutte, dunque, vale l'intenzione di emancipare il modello di relazione invalso nella prima metà del decennio, incentrato principalmente su un rapporto di "protettorato" e allo stesso tempo di distinzione netta tra il campo operativo della speculazione teorica e dell'arte[220], ad ogni rivista va comunque riconosciuto uno specifico atteggiamento critico nei confronti del passato recente.

Se "891", dopo un tentativo di strutturare un discorso di critica più saldo, operato nei primissimi numeri, risponde restituendo centralità alla parole dell'artista, "Arte Argomenti" sembra sposare la linea tracciata da Filiberto Menna, che fonda nell'idea del progetto la sua possibilità d'esistenza, per attuare una vocazione al rinnovamento della prassi critica. La posizione di "Opening" appare la più sovversiva per la cesura operata nei confronti della generazione precedente ancora largamente influente nel sistema, nei confronti della quale i giovani critici non riconoscono nessun rapporto di mutualità. Il tentativo di "sprovincializzazione" del sistema si attua mediante l'adozione di un profilo anti-istituzionale di presa diretta ("esistenziale", suggerisce Domenico Scudero[221]) sui fatti dell'arte: nella possibilità di un modello comunicativo immediato ma allo stesso tempo ermeneuticamente saldo e svincolato da sudditanze nei confronti dei grandi critici presenti sulla scena romana, "Opening" sembra situare il nucleo della propria identità. Nate a qualche anno di distanza "La società lunare" e "Centoerbe" collocano il dialogo tra arte e critica su un piano di condivisione intima, di micro-

[219] Si cfr. le interviste negli apparati in particolare quella di Jacopo Benci, Domenico Scudero e Massimo Carboni.
[220] Si rimanda al primo paragrafo del capitolo 1 per un approfondimento su questo modello.
[221] Si cfr. l'intervista negli Apparati.

narrazione, mentre la rivista diretta da Roberto Lambarelli, anche in virtù della sua ampia distribuzione, si pone sul piano di un dibattito più esteso, che non trascura l'indagine storiografica e anzi ripensa e interroga proprio i protagonisti e i nodi della vicenda critica più o meno recente.

Altro nucleo problematico che attraversa come un *fil rouge* tutte le pubblicazioni di questi anni è quello che riguarda la riflessione intorno a meccanismi interni al sistema dell'arte, ai suoi protagonisti, alle sue funzioni, ai suoi obiettivi e implicazioni: l'esplorazione di questi temi non investe soltanto le opinioni ospitate occasionalmente nelle riviste, ma viene supportata da un'attenzione costante e crescente che si esplica attraverso interviste ad artisti, galleristi, collezionisti e direttori di musei, nonché con vaste inchieste che mettono in luce nel corso degli anni una situazione di persistente insoddisfazione degli operatori del settore. Come illustrato nei paragrafi precedenti, ognuna della riviste qui analizzate svolge un ruolo cruciale, in definitiva, nell'enucleare dalle sue pagine - con la singolarità del proprio registro espressivo, che sia quello dell'inchiesta d'assalto o dell'intervento poetico, del sondaggio, dell'intervista o del testo programmatico - i temi che attraversano il decennio, come l'amplificarsi della produzione di mostre ed eventi (per quel processo di 'mostrismo' che segnerà tutti gli anni Novanta e ancora quelli recenti) o la carenza endemica di sostegno pubblico alla cultura, specialmente quella del contemporaneo.

Attraverso il dibattito sul funzionamento del sistema dell'arte, sulle possibili ingerenze del mercato nella produzione artistica e sul ruolo delle istituzioni pubbliche, non soltanto si "legge", ma si "struttura" quel processo che porterà alla nascita di nuove importanti realtà culturali: questo processo trova infatti in parte le sue condizioni di possibilità proprio nell'amplificazione mediatica e nella creazione di un'opinione pubblica documentata e consapevole che le pagine delle riviste determinano con la loro generosa attività culturale.

CONCLUSIONI

Come già ipotizzato nell'Introduzione a questo studio, l'esplorazione fin qui effettuata non permette di configurare un panorama omogeneo per quanto riguarda l'interpretazione del decennio compreso tra 1985 e 1995, né favorisce ipotesi di lettura unitarie.

Gli esiti di questo lavoro si configurano nei fatti in una "composizione" che ha preso forma a partire dall'accostamento di testi spesso modulati su registri di scrittura non omogenei: dall'intervento critico in catalogo, al comunicato stampa, alla recensione scientifica o giornalistica, allo scritto teorico, all'opinione, al manifesto o alla dichiarazione d'artista, insieme a quelli verbali tratti dalle interviste e dal racconto diretto. Portatori di istanze temporali, emotive, storiche differenti, essi hanno costituito i punti cardinali per potersi orientare nel paesaggio culturale esaminato.

Il tentativo di ri-cucitura di frammenti operato attraverso le pagine di questa tesi, ha restituito "vicinanza" a situazioni e contesti operativi spesso lontani tra loro in termini di modelli procedurali e organizzativi, così come di riferimenti teorici e metodologici, ma che hanno convissuto in un medesimo territorio non solo geografico, ma anche culturale, sociale e storico, spesso influenzandosi e richiamandosi silentemente l'un l'altro. Lo sforzo di mantenere la complessità di fondo di questo panorama, tentando di rispettare (e restituire) la pregnanza e identità di ogni singola entità attraverso l'adesione documentaria, ma allo stesso tempo di lasciare aperte le maglie della narrazione alla possibilità di far risuonare trasversalmente echi, riverberi, affinità, sembra aver offerto una possibilità di tracciare delle ipotesi di lettura più generali e trasversali della situazione culturale della città. Questi percorsi interpretativi si saldano sul confronto, mantenuto costante lungo tutto il corso dello studio, con quanto avviene a un livello più generale nel sistema dell'arte e nella produzione artistica nazionale e internazionale.

I lineamenti principali che sembrano emergere dal tentativo di dar forma a un ritratto per sommi capi della cultura contemporanea nella città, vedono in primo luogo configurarsi come centrale la preminenza dell'attività privata su quella pubblica, pressoché assente o lacunosa per tutto il corso del decennio qui esaminato. I primi anni Ottanta vedono la formazione di un sistema saldamente proteso nella promozione del

prototipo citazionista, postmoderno, neo-espressionista, di cui la città si fa volano in continuità con quanto proposto nella scena internazionale. A configurare questo panorama concorrono grandi gallerie, come quella di Gian Enzo Sperone, ma anche La Tartaruga e La Salita (benché queste ultime avviate verso una fase di crepuscolo) e ancora, in una forma più indipendente dai condizionamenti del mercato, L'Attico e la rete di gallerie medio-piccole della zona del Tridente. Fanno da contraltare a questo sistema alcune voci autorevoli come la galleria Ugo Ferranti e Primo Piano, che proseguono il percorso di promozione delle ricerche concettuali.

Il modello pervasivo invalso in questa prima metà del decennio, imperniato sulla centralità del critico come coordinatore e promotore di gruppi di artisti e saldamente ancorato sul rapporto con la galleria, il collezionista, il sistema, influenza fortemente il lustro successivo, soprattutto nei termini di una esigenza di slittamento e svincolamento rispetto alle maglie rigide imposte in questa fase. Nei termini di una opposizione e di un conflitto, più o meno esplicitato, si muovono le diverse realtà venute alla luce nel corso del decennio Ottanta. Una nascita "sottotraccia" sembra accomunare la scelta di marginalità assunta da alcune realtà indipendenti promosse da gruppi di artisti - si pensi in particolare a Jartrakor - e progetti editoriali come "891" e "Sottotraccia", appunto. Una medesima volontà di porsi come controparte al modello di galleria che promuove il "gusto corrente", del resto, guida anche la riapertura de La Nuova Pesa di Simona Marchini, mentre solida e coerente si sviluppa l'attività di realtà longeve e para-istituzionali che costituiscono il tessuto connettivo della città, come quella la galleria Pieroni, Sala 1 e le Accademie straniere.

Con l'avvicinarsi della fine del decennio, l'atteggiamento assunto da esperienze svincolate dal rapporto con la tradizione sembra sempre più configurasi nei termini di un possibile diverso tracciato, affrancato dalle dinamiche di sistema e dalle consuetudini consolidate, e portatore libero di nuove istanze operative. È quanto incarnato da progetti sperimentali come quello de Lascala e Alice, ma anche della galleria Paolo Vitolo, così come da Lidia Carrieri, Marco Rossi Lecce, Edicola Notte e altri, nonché da riviste come "Arte Argomenti" e "Opening" che propongono, ognuna a suo modo, una sprovincializzazione del sistema, una elisione dei suoi prototipi comportamentali, delle sue linee teoriche e d'azione. Un portato diverso, poi, avranno gallerie più strutturate come quella di Stefania Miscetti e di Valentina Moncada, la cui nascita prelude al

nuovo modello che si affermerà nei secondi anni Novanta. Intanto, e qui forse va situata proprio la chiave del cambiamento che prenderà corpo nei secondi anni novanta, anche lo spazio delle istituzioni pubbliche va riconfigurandosi e assumendo finalmente quella tanto auspicata centralità che traghetterà la città oltre la fine del Millennio e porrà Roma per alcune stagioni come baricentro del dibattito nazionale e, occasionalmente internazionale.

Nel complesso, dunque, il decennio esaminato sembra definirsi all'interno di confini mobili e iscrivere la propria identità nella metamorfosi, nell'inafferrabilità e nell'inappropriatezza di una descrizione unitaria: sembra configurarsi come un periodo di generale crisi - morale, storica, politica, culturale - che viene però attraversato da ipotesi di nuove progettualità, auspici di ripartenze e moti di rinnovamento, nonché da interrogazioni critiche pregnanti da parte dei protagonisti di questa storia sul proprio agire e sul situarsi nello spazio del presente. Un aspetto, quello della riflessione sul proprio stesso operare, che appare essere uno degli elementi connotanti di questa narrazione.

Se queste sono linee di orientamento generali, l'esplorazione dell'attività degli spazi espositivi e delle riviste offre, per la varietà di campi disciplinari che investe, la possibilità di interpretare i dati emersi da ulteriori punti di vista, che riguardano tanto il campo della ricerca visiva, tanto il ruolo della critica, tanto il sistema dell'arte nel suo complesso.

Una prima prospettiva di lettura delinea la possibilità di abbozzare percorsi di orientamento attraverso la metamorfosi della produzione artistica, sulla base di quanto messo in luce dalla ricognizione sulle mostre. Nodo centrale da cui partire è proprio il passaggio da una situazione dominata dalle pratiche espressioniste e citazioniste agli esiti estetici che dominano gli anni Novanta, in cui si affermano modalità espressive, riferimenti tematici e pratiche comportamentali compiutamente diversi, che prendono forma attraverso dinamiche proteiformi, andamenti differenziati, moti di emersione, devianza, cancellazione.

Un ambito prioritario di questo cambiamento è quello che ridefinisce la posizione dell'artista e del suo campo di operatività. A una dimensione creativa legata all'isolamento nello spazio chiuso dello studio, si sostituisce un atteggiamento di rinnovata apertura al mondo: l'artista torna a dialogare con lo spazio del vissuto e con il

contesto storico e sociale del presente. È insomma implicato, a livello fisico, mentale, emotivo, psicologico, nel mondo che lo circonda secondo una dinamica di natura relazionale[1]. La centralità dell'autorialità creativa e il culto della soggettività che avevano connotato la fase storico-artistica precedente, vengono sostituiti da valori ed enunciati sostanzialmente differenti: il dubbio - su se stessi, sull'opera e sulla possibilità di conoscere il mondo - la possibilità dell'artista di adottare solo un punto di vista parziale e l'affiorare di termini come imperfezione, precarietà, ibridazione, multifocalità, sconfinamento linguistico e disciplinare, accompagnano la pratica artistica degli anni Novanta e i suoi esiti.

Questo nuovo corso identitario attraversa l'esperienza romana di questo decennio prendendo forme e strade diverse, in continuo dialogo tra loro: ora innestandosi in una discorsività già in essere e precipua del contesto della città, come quella pittorica; ora lavorando in opposizione rispetto ad essa, proponendo una contaminazione dell'intervento artistico con altri ambiti disciplinari. È attraverso le esposizioni che questi diversi percorsi vengono alla luce.

Nella prima ipotesi - che trova un riscontro molto ampio a Roma, ponendosi quasi come modo privilegiato si sviluppo del nuovo corso - l'emancipazione dagli esiti estetici dei primi anni Ottanta appare compiersi per una via interna a quella stessa ricerca, attraverso l'intensificarsi della riflessione sui modi e i tempi del fare pittura. La principale linea operativa in questa direzione è quella che definisce un generale "abbassamento di tono" dell'enfasi pittorica, orientamento che è documentato da numerose mostre romane, soprattutto tra il 1983 e il 1990. Ricerche come quelle promosse nei primi anni Ottanta dalla galleria l'Attico di Fabio Sargentini (con quella che Barilli nella sua mostra *AnniOttanta* definirà "Nuova Scuola romana"[2]), con autori quali Limoni, Ragalzi, Luzzi, insieme ad alcuni degli esponenti del futuro Gruppo di San Lorenzo Pizzi Cannella, Tirelli, Nunzio (presentati da Sargentini) e Bianchi, Dessì, Ceccobelli, Gallo (promossi da Ferranti, poi da Sperone), sono portatrici di nuove istanze che emancipano la produzione artistica dal carattere enfatico, citazionista,

[1] Si cfr. la formulazione di N. Bourriaud, *Esthétique relationelle*, Le presses du Réel, 1998; trad. it. *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano 2010.

[2] *AnniOttanta*, mostra a cura di R. Barilli, F. Alinovi, R. Daolio, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna; Chiostri di S. Domenico, Imola; Castel Sismondo, Ravenna, Loggetta Lombardesca, Ravenna, 1985, si cfr. paragrafo *La cesura del 1985 attraverso il confronto di due mostre*, all'interno del cap. 1.

monumentale, edonisticamente eclettico dei primi anni Ottanta. Alla loro ricerca si avvicina la sensibilità lirica dei giovani Fogli, Givani, Zelli, presentati con continuità dalla galleria Ugo Ferranti, e si affianca un'altra esperienza di rilievo, che trova le sue radici alla fine degli anni Settanta nello spazio autogestito di Sant'Agata dei Goti, quella ricondotta da Filiberto Menna sotto la definizione di Astrazione Povera: nell'atteggiamento "riduzionista" di questi autori, si situa la possibilità di una rilettura della pratica pittorica in una direzione nuovamente progettuale. Anche all'interno della pratica scultorea - così come essa si presenta sulla scena romana[3] - è possibile riconoscere il rinnovato atteggiamento di "riduzione". È ascrivibile a quest'ambito la ricerca di una figura indipendente, ma molto presente nel panorama romano, come Alfredo Pirri, che compie un percorso di smaterializzazione delle componenti monumentali e assertive dell'installazione: anche in questo caso la sua esperienza è documentata da diverse esposizioni, si pensi in particolare a quella del 1988 alle gallerie Planita e Alice[4]. Questo processo, tuttavia, non corrisponde al recupero di una rinnovata freddezza mentale, come avviene con più pregnanza nel contesto internazionale, e anzi dà luogo molto spesso al recupero di qualità narrative, di componenti trasformative, di sfaccettature imprevedibili e cangianti, come accade tra l'altro nel lavoro dei tre fiorentini, Catelani, Guaita, De Lorenzo, che sono a più riprese esposti a Roma in questo periodo.

Avvicinandosi agli anni Novanta il percorso di affrancamento dal modello linguistico dei primi Ottanta sembra compiersi attraverso l'ibridazione delle tecniche tradizionali con nuove materie e linguaggi, che includono anche l'uso delle nuove tecnologie "leggere" mutuate dalla rivoluzione informatica e virtuale in corso. L'interrogazione sulle possibilità espressive della pittura al cospetto delle pratiche multimediali e pluri-linguistiche, è uno dei canali mediante cui il nuovo corso prende forma attraverso le mostre. Si pensi in particolare a quanto avviene in quella che può essere considerata la roccaforte della difesa della pittura romana, la galleria La Nuova Pesa. Le esposizioni realizzate qui nei primi anni Novanta, dedicate ad autori quali Impellizzeri, Lodola,

[3] Diverso è il discorso se si guarda alla scultura neo-oggettuale che si va diffondendo nel resto del mondo, ma che non attecchisce particolarmente qui.

[4] Si cfr. per Planita il paragrafo *L'ipotesi territoriale del Tridente* nel cap. 1 e per *Alice Lascala e Alice: progettualità d'avanguardia per una galleria militante* nel cap. 2.

Zaza[5], evidenziano i moti trasformativi che attraversano la pittura, contaminata con nuove sperimentazioni e interrogata nelle sue possibilità di sopravvivenza. Anche Sala 1, da subito impegnata nell'accogliere le nuove modalità operative multi-linguistiche, sembra investigare le possibilità d'esistenza della tecnica che ha dominato il decennio precedente in occasione della mostra dedicata agli artisti dell'Astrazione povera[6], realizzata peraltro proprio in collaborazione con la galleria di Simona Marchini. In modo emblematico, poi, il passaggio alle nuove sperimentazioni si può cogliere nelle rassegne annuali Tridente Arte: nelle gallerie storiche dell'asse tripartito, avamposti della pittura romana, si inseriscono i nuovi temi legati all'alterità, in sostituzione di quelle dedicati agli autori degli anni Cinquanta[7].

Un'altra via di approdo a nuove istanze attraverso percorsi estetici situati a ridosso dei campi disciplinari tradizionali, è quella sperimentata da giovani autori che si confrontano con il nuovo statuto dell'immagine riprodotta, virtuale o postprodotta: si pensi ai romani che, proprio mediante la pratica pittorica, mettono in questione il valore simulacrale dell'immagine nell'epoca massmediale, come Kirchhoff e Colazzo, o alla scena torinese e milanese con Dellavedova e Zanichelli. Di queste esperienze danno conto diverse mostre a Roma, da quelle realizzate da La Nuova Pesa, a quelle di Sperone, dalla torinese galleria Nova così come, in un più ampio contesto di problematizzazione, mostre come *Metessi*[8], alla galleria Lidia Carrieri, e *Medialismo*[9], realizzata da Paolo Vitolo.

Se l'innesto del nuovo corso su una linea di continuità con le modalità espressive della stagione precedente appare essere uno degli elementi di specificità della produzione artistica romana, alcune esperienze si pongono su un versante totalmente oppositivo alle pratiche tradizionali, proponendo una modalità di intervento che sembra oscillare tra il richiamo a modelli di operatività degli anni Settanta, il riferimento all'avanguardia e l'innesto di nuovi prototipi comportamentali.

---

[5] Si cfr. il paragrafo *I primi anni Novanta: dalla pittura ai nuovi media*, nel cap. 2.

[6] *Antonio Capaccio, Mimmo Grillo, Mariano Rossano, Rocco Salvia*, Sala 1 e La Nuova Pesa, Roma, marzo - aprile 1990.

[7] *Tridente otto. Arte e altro, altro è arte*, varie sedi, Roma 1993. Si cfr. paragrafo *L'ipotesi territoriale del Tridente*, nel capitolo 1.

[8] *Metessi*, mostra a cura di G. Perretta, galleria Lidia Carrieri, Roma 1989.

[9] *Medialismo*, mostra a cura di G. Perretta, galleria Paolo Vitolo, Roma, ottobre - novembre 1991. Si cfr. i paragrafi dedicati alle diverse gallerie nei capitoli 1 (Sperone) e 2 (La Nuova Pesa, Paolo Vitolo, Nova).

In questa direzione si pone l'ipotesi sperimentale dell'Eventualismo che, attraverso il suo animatore Sergio Lombardo, tenta di riconnettere la ricerca artistica attuale a quella delle avanguardie storiche e delle neo-avanguardie. I temi dell'errore, del caso, della devianza da comportamenti stereotipati, così come la presa in carico delle reazioni piscologiche dello spettatore, che in parte torneranno nella prassi operativa degli anni Novanta, sono presenti nelle sperimentazioni di via dei Pianellari per tutti gli anni Ottanta. Gli esperimenti qui condotti verranno ripresi, modificati e ampliati dalla pratica subliminale del Gruppo di Piombino. Quest'ultimo si fa portatore, più di ogni altro fenomeno, del ritorno dell'arte al confronto diretto con la sfera del quotidiano, che costituisce il tema centrale del "nuovo corso". Largamente testimoniata dalle attività espositive della galleria Lascala, Lascala c/o Il desiderio preso per la coda e Alice, la proposta dal gruppo di Piombino fa della collocazione dell'intervento artistico nello spazio "comune" il nucleo della propria teoria e prassi, aprendo anche a modalità d'intervento pienamente riconducibili alla sfera dell'estetica relazionale[10]. Proprio la mostra *Storie*[11], ospitata a Roma dalle gallerie Alice e Il Campo, contribuisce a delineare il nuovo panorama operativo in atto, con una proposta in linea, se non in anticipo, con quanto sta avvenendo all'interno della prassi artistica internazionale.

Ma ci sono anche altre espressioni, latenti e sofisticate, che riportano l'attenzione sul dato reale attraverso salti concettuali e simbolici, come nelle proposte di Levini o Ontani che, sulla scia di ricerche influenti a Roma come quelle di De Dominicis o Patella, fanno dimorare il simbolo all'interno di oggetti comuni. La ricerca di questi autori appartenenti a una generazione "di mezzo" che, con operatività differenti, ibridano cultura alta e cultura bassa, sembra saldare la prassi concettuale con quella postmoderna, riattivando peraltro un canale installativo e ambientale che è costitutivo del nuovo corso.

È anche con i modelli di persuasione del mondo massmediale e con il bombardamento delle immagini che il decennio Novanta si relaziona. Questo versante è largamente testimoniato dall'attività espositiva della galleria Paolo Vitolo, che presenta a più

---

[10] Si pensi in particolare a una proposta come *Visite*, realizzata da Cesare Pietroiusti in occasione della mostra *Storie*, si cfr. il paragrafo *Istanze narrative inedite: l'esemplarità della mostra Storie,* all'interno del capitolo 2.

[11] *Storie,* mostra a cura di C. Christov-Bakargiev e D. Nardone, gallerie Alice e Il Campo, Roma; Noire, Torino; Studio Casoli, Milano, 1991.

riprese il lavoro di Formento e Sossella, Viel, Zanazzo: nella loro ricerca l'intervento artistico si incardina sul confronto concettuale e problematizzante con i modelli comunicativi.

La rinnovata attenzione per il piano della realtà prende forma anche attraverso la presa in carico del suo lato carnale, violento, anti-idealizzato. A metà degli anni Novanta esso è testimoniato da alcune mostre ospitate in gallerie romane: Serrano da Ugo Ferranti[12], Moral al Museo Laboratorio d'Arte Contemporanea[13], la collettiva di fotografia americana alla galleria Valentina Moncada[14]. Mostre che mettono in luce anche il ruolo della fotografia e del video nella costruzione di un rapporto diretto con la sfera del quotidiano. Le riflessioni intorno al tema del corpo che investono la produzione artistica nei primi anni Novanta, documentate a livello internazionale dalla mostra *Post-human*[15], sono in parte prese in carico dall'attività di Stefania Miscetti che ospita nei suoi spazi figure quali Abramovic[16] e Orlan[17].

Tra i nuovi lineamenti critici che attraversano il decennio Novanta quello dell'apertura all'*altro* - che fa il suo ingresso definitivo nel sistema di pensiero contemporaneo in coincidenza con la caduta del muro di Berlino e viene celebrato da alcune mostre come *Les Magiciens de la Terre*[18] - è quello su cui Roma sembra dare il contributo più incisivo anche in termini di risonanza internazionale. La mostra *Molteplici culture*[19], realizzata al Museo del Folklore da Carolyn Christov-Bakargiev e Ludovico Pratesi, rappresenta a questo proposito un campo di confronto significativo, che si salda sull'attività lungimirante condotta in questa direzione fin dagli anni Ottanta da Sala 1.

---

[12] *Andreas Serrano. The morgue*, galleria Ugo Ferranti, Roma, maggio 1995. A questa mostra si aggiunge *A History of sex*, galleria Ugo Ferranti, Roma, 1997.

[13] *Sükran Moral*, mostra a cura di D. Cassandro, MLAC - Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 21 febbraio - 12 marzo 1997.

[14] *Shot, una visione americana*, Galleria Valentina Moncada in collaborazione con British School at Rome, aprile - maggio 1996.

[15] *Post Human*, mostra a cura di J. Deitch, FAE Musée d'Art Contemporain, Pully Lausanne, 14 giugno - 13 settembre 1992; Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 1 ottobre - 20 novembre 1992; Deste Foundation for Contemporary Art, Atene, 3 dicembre -14 febbraio 1993; Deichtorhallen Hamburg, Amburgo, 12 marzo - 9 maggio 1993.

[16] *Marina Abramovic*. *Performing Body*, galleria Stefania Miscetti, maggio - settembre 1997

[17] *Orlan a Roma 1964-1996*, a cura di S. Miscetti e M.A. Schroth, Sala 1, Roma, novembre - dicembre 1996

[18] *Les Magiciens de la Terre*, mostra a cura di J. H. Martin, Centre Georges Pompidou, Paris, 18 maggio - 14 agosto 1989.

[19] *Molteplici culture. Itinerari dell'arte contemporanea in un mondo che cambia*, catalogo della mostra a cura di C. Christov-Bakargiev e L. Pratesi, presso Museo del Folklore, convento di S. Egidio, Roma, 19 maggio - 19 giugno 1992.

Un'altra prospettiva da cui osservare il periodo in esame e i suoi moti trasformativi, è quella della metamorfosi della figura del critico. In questo passaggio di anni si compie infatti un cambiamento profondo che investe la sua funzione e il suo posizionamento nei confronti del mondo dell'arte: allo storico e critico "militante", si sostituisce il "curatore". Se per un verso egli rinsalda il rapporto con l'artista e l'opera - dopo la fase di reciproca autonomia, quasi concorrenziale, dei primi anni Ottanta - ora il suo ruolo sembra avvicinarsi sempre più a quello del comunicatore e dell'accompagnatore dell'artista nell'ascesa all'interno del sistema dell'arte. La riflessione sulla necessità di restituire centralità allo statuto della critica e di sviscerare le problematiche connesse alla sua nuova natura, si può cogliere attraverso la produzione delle riviste romane che, pur nella loro differente identità, sembrano tutte rimarcare questa trasformazione in atto: da "Sottotraccia", "Arte Argomenti" e "Opening" (quest'ultima anche con la sperimentazione espositiva di *Teoremi*[20]) che, ancora negli anni Ottanta, tentano di sprovincializzare i meccanismi di comunicazione dell'arte con una proposta editoriale più diretta e non assoggettata ai modelli imperanti; a "891", "La Società lunare" o "Centoerbe", che assumono una posizione di resistenza rispetto al sistema con una scelta di approfondimento critico e alterità rispetto ad esso, ad "Arte e critica" che fa della digressione su questi concetti il nucleo più pregnante del suo operare. Attraverso le pagine delle riviste, si compie anche un'interrogazione serrata del nuovo modello di sistema globale, soggetto ai rischi del "mostrismo" e del dilagare dell'*evento* nella programmazione culturale, nonché quella legato alla lacuna dell'investimento pubblico sul contemporaneo.

Se questi sono i percorsi multiformi compiuti dalla produzione artistica e critica, la programmazione espositiva romana tra anni Ottanta e Novanta invita a riflettere in una prospettiva ancora più ampia sulla trasformazione che investe il sistema dell'arte nel suo complesso.

Un primo elemento da rilevare riguarda la definizione di una nuova geografia della produzione culturale. Esemplare da questo punto di vista la migrazione degli spazi

---

[20] *Teoremi*, mostra a cura di M. Colapietro, M. D'Alesio, A. D'Andrea, N. Gozzano, P. Mania, A. Martegani, L. Meloni, D. Scudero, V. Valentini, galleria Marco Rossi Lecce, Roma, 13 aprile - 11 giugno 1992.

espositivi dal Tridente storico alle nuove centralità produttive di Trastevere e delle periferie della città, una trasformazione che va letta nell'ottica di un generale processo di decentramento in atto in questi anni. A questo spostamento corrisponde la scelta di spazi espositivi dal carattere laboratoriale e dalla connotazione architettonica industriale: un superamento del profilo ora elitario, ora asettico, che la galleria aveva mantenuto nel decennio precedente. Diverse le realtà che operano in questa direzione, soprattutto negli anni centrali del decennio Novanta, ma questo dislocamento si evince in modo emblematico nella proposta di Zerynthia che, nata in senso alla galleria Pieroni, trapianta le sue attività addirittura fuori da Roma, colonizzando nuove territorialità e facendosi carico delle nuove istanze partecipative che investono la produzione artistica.

D'altra parte questo arco di anni vede compiersi il passaggio dal «residuo romanticismo connesso all'idea di oggetto estetico»[21], alla definizione di nuove modalità di promozione e commercializzazione dell'opera guidate da una mentalità imprenditoriale. Il nuovo modello galleristico manageriale sarà accolto a Roma nella seconda metà del decennio e nel nuovo Millennio, con l'avvento di mercanti internazionali come Lorcan O'Neill e Gagosian.

È proprio in relazione all'affermazione del nuovo modello sistemico che sembra possibile delineare un'ipotesi di lettura delle dinamiche di sparizione o persistenza delle diverse realtà attive a Roma in questo arco di anni, e di conseguenza anche delle possibili ragioni alla base dell'inconsistenza di trattazioni ad esse riferibili.

La chiave del cambiamento del sistema romano che segna l'avvio di una fase di rinascita e centralità, sembra essere direttamente proporzionale al rinnovato interesse da parte delle istituzioni pubbliche per il contemporaneo - anche in vista del grande appuntamento giubilare del 2000 fortemente promosso dall'amministrazione capitolina - e dall'innesto di nuovi modelli di gallerie private e Fondazioni, la cui specificità può essere individuata nella capacità di coniugare proficuamente la ricerca sul presente all'adesione alle dinamiche di mercato.

Proprio su questo crinale si situa la differente capacità di sopravvivenza e adattamento tra le realtà sanno reinventarsi e inserirsi proficuamente nel rinnovato panorama, e quelle esperienze sperimentali, pur rilevanti, le quali, forse proprio in virtù del modello

[21] G. Gigliotti, *Gradi di visibilità: Roma anni Ottanta*, in *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, G. Guercio e A. Mattirolo (a cura di), Electa, Milano 2010, pag. 24.

"militante" e sovente "antagonista" adottato, non superano la soglia della metà del decennio. Si pensi all'epilogo di un'esperienza come quella del Gruppo di Piombino, che non oltrepassa lo scoglio dell'ufficializzazione con la mostra *Una scena emergente*[22] proprio perché non aderisce a una logica che vorrebbe svincolare i suoi artisti dall'ipotesi di gruppo, o alla conclusione dell'attività di Paolo Vitolo, il cui tentativo di concepire la galleria come spazio critico di riflessione sul presente si conclude nel giro di pochissimi anni, o alla marginalità mantenuta da situazioni come Jartrakor che, nonostante abbia rappresentato a lungo uno degli spazi formativi più attivi della capitale, non è stata capace di determinare ripercussioni che abbiano toccato il livello nazionale, a differenza di quanto accaduto in ambito milanese, dove realtà nate in contesti non dissimili si sono dimostrate più lungimiranti e smaliziate nei confronti dell'adesione ai meccanismi del sistema e delle sue regole. La debolezza del sistema romano negli anni qui analizzati e l'incapacità di molte delle realtà di sostenere a lungo termine i propri artisti si riverbera con chiarezza nella "sparizione" di un'intera generazione di autori. Da Capaccio a Fogli, da Salvatori a Orsi, da Formento e Sossella a Colazzo, da Zanazzo a Kirchhoff, dagli Eventualisti ai Piombinesi, gli artisti che sono stati protagonisti della scena romana, salvo rare eccezioni e al di là del valore di merito della singola ricerca, pur proseguendo generalmente su un fronte individuale e inserendosi in molti casi nella formazione accademica, sono stati per la maggior parte dimenticati dalla storiografia e dal sistema dell'arte ufficiale.

In un contesto, quello che prende forma dai secondi anni Novanta, in cui termini come "avanguardia", "postmoderno", "militanza", "etica" e "ideologia" sembrano non avere più alcun fascino né significato per la discussione critica, tanto meno per quella che riguarda i progetti espositivi, si situa forse con più chiarezza la fine di un'epoca.

Se le realtà appena menzionate sembrano definirsi, infatti, ancora in relazione - per contrasto - con un modello che trova le sue radici nella stagione degli anni Ottanta, altre esperienze romane nate nello stesso arco di anni sanno proseguire la propria ricerca e reinventarsi. Si pensi galleria Pieroni, poi Zerynthia, con la sua capacità di metamorfosi e adesione ai nuovi prototipi operativi; alla galleria Stefania Miscetti, con l'alto profilo culturale delle sue proposte e a quella di Valentina Moncada, con la gestione

[22] *Una scena emergente*, mostra a cura di E. Grazioli e A. Barzel Museo d'Arte Contemporanea di Prato, 26 gennaio - 29 aprile 1991.

manageriale della galleria internazionale, così come le attività para-istituzionale di luoghi come Sala 1, le Accademie straniere e il Museo Laboratorio di Arte contemporanea. Questo nucleo, insieme ad esperienze che si affermano a partire dalla seconda metà del decennio, come Autori Messa, S.A.L.E.S., cui seguiranno Volume!, Magazzino, Fondazione Olivetti, sanno trovare un punto di equilibrio tra l'adesione al sistema e la promozione culturale sperimentale e progettuale, costituendo così il tessuto connettivo a partire dal quale la Roma "capitale del contemporaneo" può prendere forma, negli anni Duemila.

Occorre arrivare proprio al passato più recente, e oltrepassare la fine del Millennio, per comprendere appieno il portato e il significato del periodo qui analizzato.

Quando questa ricerca comincia ad essere immaginata, intorno al 2010, la situazione dell'arte contemporanea a Roma vive uno dei suoi momenti di massima luminosità. Nel periodo compreso tra la seconda metà degli anni Novanta e l'inizio del nuovo Millennio - con un'acme proprio nel 2010 - la città sembra risvegliare le sue energie di promozione culturale: Roma torna a costituire un campo si sperimentazione e di attivazione di energie vive e viene consacrata "capitale" dell'arte contemporanea in Italia[23]. L'interesse suscitato dall'arte del presente sembra finalmente implicare una fruizione pubblica più ampia[24], una condizione che proietta la città al di fuori della consuetudine che vuole il grande pubblico legato solo all'archeologia e all'arte moderna. Il tentativo di attivare un percorso di "democratizzazione culturale" per quanto riguarda il contemporaneo, benché arrivi con un ritardo di oltre trent'anni rispetto alle altre realtà europee[25], appare come una possibilità di affrancamento che porta la città di Roma al centro, finalmente, del dibattito internazionale.

L'apice di questo processo di affermazione si compie nel 2010 con l'inaugurazione di due grandi musei pubblici di arte contemporanea, i cui progetti vengono conclusi nel maggio del 2010[26]. L'uno è il Museo d'Arte Contemporanea di Roma, gestito dal

---

[23] Si confronti, a puro titolo esemplificativo, l'articolo di P. Pierotti, *Con il nuovo Macro, Roma capitale dell'arte contemporanea*, Domenicale de "Il Sole 24 ore", 3 dicembre 2010.

[24] Migliaia di persone visitano il MAXXI il giorno della sua inaugurazione il 28 maggio 2010.

[25] Solo per fare un esempio il Centre George Pompidou di Parigi avvia questo percorso alla sua nascita, nel 1977.

[26] Il MACRO – Museo d'Arte Contemporanea di Roma, in questa occasione inaugura gli spazi architettonici progettati da Odil Decq, mentre le mostre vengono presentate alcuni mesi dopo. Il MAXXI,

Comune, l'altro il Museo nazionale delle Arti del XXI secolo (il primo in Italia ad occuparsi a un tempo di arte e architettura e rivolgersi al contemporaneo a livello nazionale): entrambi sono realizzati da due star dell'architettura mondiale, rispettivamente la francese Odil Decq e l'anglo-irachena Zaha Hadid. Le condizioni di possibilità alla base dello sviluppo di questi due progetti vanno rintracciate nel decennio precedente, quando essi cominciano ad essere immaginati, sulla scia di un generale rilancio dell'arte contemporanea nell'ambito delle istituzioni culturali pubbliche: il progetto per il MACRO viene avviato nel 2001, subito dopo la constatazione dell'inadeguatezza degli spazi restaurati dell'ex Fabbrica Peroni per ospitare le opere della collezione del museo arricchite dall'acquisizione realizzata tramite il progetto *Arte contemporanea Lavori in corso*[27]; quello del MAXXI nel 1997, dopo che il Ministero della Difesa dona l'area della caserma Montello al Ministero dei Beni e delle Attività Culturali. Quest'ultimo bandisce dunque un concorso internazionale per la realizzazione del Centro per le Arti Contemporanee, guidato dall'intenzione, mutuata da esempi internazionali come il Guggenheim di Bilbao, di rilanciare un'area della città attraverso un progetto affidato a un grande nome dell'architettura contemporanea e, allo stesso tempo, colmare la lacuna istituzionale sul contemporaneo che pesa sull'attività del Ministero. L'istituzione della DARC - Direzione generale per l'Arte e l'Architettura contemporanee e l'attuazione del Piano per l'arte contemporanea, permettono di portare a compimento il progetto esecutivo del Museo di via Guido Reni.

Risulta inevitabile chiedersi, alla luce di quanto sopra esposto, se e in quale misura l'attività culturale del periodo compreso tra 1985 e 1995 abbia contribuito alla definizione della stagione di rilancio per l'arte contemporanea che Roma vive all'inizio degli anni Duemila. Benchè questa domanda meriterebbe uno studio e una trattazione specifica, che chi scrive auspica di poter intraprendere in futuro, non si può non rilevare in prima battuta l'influenza e il contributo dato dalle riviste, attraverso il dibattito critico serrato sulla necessità di ridisegnare l'impegno pubblico nel contemporaneo, un dibattito che dagli anni Ottanta attraversa i Novanta e persiste anche nel nuovo

---

che aveva già presentato gli spazi vuoti nel novembre 2009, inaugura ufficialmente il 28 maggio 2010 con diverse mostre di arte e architettura.

[27] *Arte Contemporanea Lavori in Corso: dieci mostre collettive di artisti contemporanei*, rassegna in dieci edizioni, a cura di G. Bonasegale, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea - Ex stabilimento Birra Peroni, Roma 1997-2000. Si cfr. il paragrafo *Il rilancio dell'attività pubblica*, nel cap. 2.

Millennio. Al contempo, dal punto di vista più generale del sistema dell'arte, le condizioni di possibilità affinché si costruisca per la città un ruolo di rinnovata centralità, sembrano potersi situare nella solida rete di piccole e grandi gallerie private, Fondazioni, Accademie e Istituti stranieri, spazi di natura sperimentale e studi d'artista, realtà indipendenti e - in misura crescente - istituzioni pubbliche dedicate al contemporaneo, che prendono forma soprattutto nella seconda metà degli anni Novanta, ma che in alcuni casi si saldano su esperienze che hanno saputo mantenere una continuità d'azione a partire proprio dalla metà degli anni Ottanta: esperienze di cui questo studio ha in parte tracciato la storia.

Alla luce di quanto analizzato finora, sembra possibile poter formulare un'ipotesi conclusiva sul periodo in esame. È innegabile che l'arco di anni compreso tra il 1985 e il 1995 si configuri come una fase di passaggio, attraversata da numerosi moti trasformativi che, nel complesso, traghettano la città verso un modello che corrisponde ai nuovi assunti estetici, critici, tematici, sistemici degli anni Novanta. Si tratta di una metamorfosi più faticosa e lenta di quella avvenuta in altre città, proprio per l'imperatività del sistema che ha informato i primi anni Ottanta e che influenza tutto il decennio. Lo sviluppo di ipotesi che, pur per via di opposizione, si confrontano proprio con la stagione precedente e con quelle discorsività (la persistenza di temi critici quali il postmoderno, l'avanguardia, ecc.), non fa che ribadire la pervasività di un prototipo che rimane a lungo sotteso alla vita culturale della città. L'attardamento nell'introiettare i nuovi paradigmi estetici e di sistema che questo "legame" determina, incide anche a lungo termine sulla marginalità critica di Roma rispetto al contesto nazionale e internazionale. Tuttavia il processo di affrancamento compiuto in questo arco di anni attraverso l'attività espositiva e quella delle riviste appare propedeutico alla possibilità di accogliere il nuovo modello e imprescindibile per lo sviluppo di un tessuto connettivo che, a lungo termine, ha dato nuova vita alla città: un moto di rilancio di cui in parte riscontriamo gli effetti ancora oggi.

La comprensione di questo delicato passaggio - cui questo studio ha tentato di dare un contributo preliminare - sembra propedeutica, dunque, ad una più piena e consapevole riflessione sul presente, sulle sue radici, sulle sue condizioni di possibilità, ma anche sui suoi possibili sviluppi.

APPARATI

Intervista ad Alberto Vannetti

Artista e direttore della rivista "Opening"[1]

"Opening" è stata una delle prime pubblicazioni romane a tentare un aggiornamento del modello editoriale della rivista d'arte nella seconda metà degli anni Ottanta, in una chiave divulgativa capace di avere una presa diretta sul presente e allo stesso tempo aderente a un modello di critica nuovo, distinto da quel invalso nel lustro precedente.

Vuol raccontarmi in che modo la rivista è nata e come lei considera alla luce dell'oggi questa esperienza?

Quella di "Opening" è stata un'esperienza molto interessante sotto diversi punti di vista, e credo che molti dei miei coetanei, artisti e critici, la ricordino in modo positivo.

"Opening" nasce come supplemento del trimestrale "Sottotraccia", diretto da Marco Jannuzzi, per poi diventare autonoma. La linea editoriale di "Opening", fondata da me e da Marina Dvojkovic, si chiarisce fin dal suo formato, che inizialmente era quello del quotidiano. Era un po' ingombrante ma rispecchiava una presa di posizione ben precisa: si opponeva infatti al formato standard, che trovavi nelle librerie, voleva comunicare l'idea di una informazione di qualità anche se aderente al dato attuale.

Era un momento in cui c'erano moltissime gallerie a Roma, con cui eravamo in contatto e aiutavano a sostenerci perché "Opening" era distribuito gratuitamente. Non c'erano musei, come adesso. Abbiamo tentato di coinvolgere tutte le energie di quell'epoca, ma non è stato facile confrontarsi con il sistema, a volte ne siamo stati esclusi.

[1]Intervista realizzata tramite Skype il 09.03.2013 e rivista dall'artista nel luglio 2015.

“Opening” nasce con un’idea di collaborazione paritaria tra artisti, critici, storici dell'arte, a volte collezionisti, una forma sperimentale più aperta e interattiva. Il nome “Opening” non richiamava solo il vernissage ma anche questa impostazione culturale.
Con zero finanziamenti abbiamo mantenuto la rivista fino agli anni Duemila aggiungendo un modesto prezzo di copertina, ma con il passaggio all’euro non siamo riusciti a proseguire, e forse era anche giunta la fine di un ciclo durato più di dieci anni.

Le gallerie vi sostenevano con le pubblicità?

Sì, per i primi anni. Anche se abbiamo ben presto avvertito il pericolo di questo “scambio” tra recensione e pubblicità. Questo ci creava delle difficoltà perché noi volevamo fare articoli su quello che ci interessava. Non abbiamo mai parlato del mondo dell’arte da “telemarket”, dell’arte eccessivamente commerciale insomma.

Poi con il doppio numero “Opening Austerity” avvenne una svolta, cambiò il formato e prese avvio la Nuova serie.

Sì, a partire da “Austerity” rifiutammo la pubblicità, facendo una scelta eroica. Però questo è stato utile a inventare la serie di mostre *Artisti per Opening*. Iniziò la fase in cui la rivista era finanziata attraverso il lavoro degli artisti che mettevano a disposizione le loro opere. Una presa di posizione e una resa di indipendenza rispetto alla pubblicità: volevamo fare quello che volevamo. Gli artisti erano al 99% più che felici di partecipare a questa iniziativa. In occasione di queste mostre abbiamo esposto tutti: dall’Arte povera, alla Pittura colta. In quel momento, però, questo è stato controproducente nei confronti delle gallerie, che si trovavano il lavoro dell’artista, anche se quasi sempre di piccole dimensioni, in esposizione da noi una volta l’anno a un prezzo politico, a un prezzo molto inferiore rispetto a quello che potevano vendere in galleria. Erano tutti terrorizzati.

Come funzionavano questi eventi?

Abbiamo cominciato nella sede di Ponte Milvio presentando multipli, che sono stati la prima cosa che abbiamo esposto (tra gli autori c’erano Pirri, Pellegrin, Levini, Kirchhoff, Kaufmann, Arienti…) e abbiamo fatto poi una mostra alla galleria Eralov che era a Trastevere, in uno spazio bellissimo. Lì abbiamo presentato la prima o seconda edizione di multipli, che ha avuto un enorme successo. Da lì, però, molti artisti hanno scelto di produrre un’opera unica invece dei multipli, il che ci aiutava in effetti a sostenere meglio i costi della rivista, ma inaspriva i rapporti con le gallerie.

Il lavoro di relazione con gli artisti mi sembra fosse iniziato già sulle pagine della rivista, che ospitava le opere nella rubrica "Artisti in vetrina". Mi sembra questa fosse l'anticipazione di un atteggiamento che intendeva superare il ruolo meramente documentativo e informativo del periodico, per aprire a funzioni culturali altre, che riguardavano anche l'attivazione di progetti specifici.

Già, "Artisti in Vetrina" era una rubrica importante. Invitavamo gli artisti a produrre un lavoro appositamente per la pagina di "Opening". Anche il livello di interazione tra artisti e critici era molto alto, questa è un'altra specificità di "Opening" fin da principio. Una dimensione di collaborazione interdisciplinare che li ha sempre visti lavorare fianco a fianco in modo paritario.

La possibilità di promuovere il lavoro degli artisti mi sembra molto importante per definire l'identità di "Opening", ma la rivista è aperta in realtà a tutto il mondo dell'arte, da quello dei collezionisti, a quello delle gallerie, alle istituzioni, oltre agli artisti.

Interagivamo in realtà con tutto il mondo dell'arte: nella seconda fase della rivista, che prende una forma più legata all'approfondimento, abbiamo pubblicato molti progetti di artisti italiani e internazionali. Ricordo che Shirin Neshat, che non ci conosceva, ci mandò le opere per posta. Per due o tre anni abbiamo fatto anche l'edizione napoletana, intervistando , Lia Rumma e soprattutto Lucio Amelio, una delle ultime interviste poco prima della sua scomparsa.

"Opening", poi, ha sempre manifestato un particolare interesse per l'arte emergente e le esperienze di ricerca…

Sì, abbiamo provato a registrare esperienze diverse, abbiamo seguito subito Domenico Nardone con Alice, così come la galleria Vitolo. Furono tra i primi a portare gli artisti della scena milanese e anzi grazie a queste collaborazioni abbiamo coinvolto artisti come Stefano Arienti, che ha realizzato anche un progetto per noi. Anche in quel caso abbiamo, come dire, contribuito a certificare, a documentare queste esperienze che non erano assolutamente divulgate a Roma.

"Opening" è stata probabilmente la principale pubblicazione romana della seconda metà degli anni Ottanta, poi all'inizio degli anni Novanta sorgono diverse riviste.

Nella seconda metà degli anni Ottanta “Opening” era quasi sola sulla scena. Poi arrivano diversi progetti editoriali. Ricordo “Arte e critica” che era fatta piuttosto bene, “Centoerbe” era un’altra rivista importante ma legata a una galleria, La Nuova Pesa, poi venne prodotta “Artel”, che era inviata via fax, ma più che una rivista era un foglio. Poi c’era “Artguide” che era un foglio informativo. Devo dire che alcune di esse si rifacevano - proprio a livello grafico - all’impaginato di “Opening”... Tutto sommato credo che la rivista abbia contribuito ad aprire la strada a un nuovo corso, anche nelle pubblicazioni d’arte.

Intervista a Domenico Scudero

Critico, curatole e redattore di "Opening"[2]

Quale era il panorama culturale in quel momento, in particolare a Roma, e qual era il progetto culturale di Opening rispetto ad esso?

Roma alla metà degli anni Ottanta sembrava un paesino sperduto, artisticamente parlando. Il sistema delle gallerie era minuscolo, tutto compresso nella zona del Tritone, fra piazza del Popolo e piazza di Pietra. Si respirava un'aria pesante, o almeno, rispetto alle attese di una "generazione giovane" come ci si chiamava allora, davvero ostile. C'erano Bonito Oliva e la sua Transavanguardia, poi una pletora di accademici che non concedevano nulla a nessuno. Un giovane di allora non aveva alcuna possibilità d'esistere, se non era disposto a fare un lunghissimo mortificante praticantato. Con alcuni coetanei ci siamo ritrovati sulla linea d'onda dell'arroganza: la nostra arroganza in quegli anni era di poterci dire critici, artisti, storici, curatori, senza dover pensare che qualcuno di onnipotente ci concedesse il permesso. Senza eminenza grigia alle spalle. Un atto di volontà nato nel buio di quella Roma e che ci gettò improvvisamente in un contesto internazionale e con una rapidità inaspettata. Col senno di poi dovrei dire che eravamo il frutto della nascente società digitale. Con una colletta comprammo un Mac, il Classic, e una stampante. E' così che costruimmo le prime riviste.

Le nostre aspettative erano vagamente complesse: volevamo sprovincializzare il nostro mondo, sentivamo di essere alla pari con un contesto più ampio e osservavamo con uno sguardo un po' sprezzante il "generone romano" che abitava stancamente l'arte di quegli anni.

Avevate dei riferimenti in riviste coeve o anteriori?

In realtà non c'era un punto di vista univoco: la richiesta era diversificata, soprattutto fra gli artisti, Marco Jannuzzi e Alberto Vannetti da una parte, e i critici, Stefano Chiodi fra i primi, poi Lucilla Meloni, Patrizia Mania. Dopo un primo momento d'isolamento c'eravamo accorti che in Europa stavano nascendo altre riviste con le quali andavamo in

[2] Intervista realizzata tramite email il 13.03.2013.

sintonia. “Document”, “Purple Prose”, “Below Paper”, “Bloc Notes”, poi “Frieze” e “Virus”, erano questi i nostri interlocutori. Tenendo presente che con l’intervento di nuovi collaboratori le tensioni fra artisti e critici si erano complicate. Con l’arrivo di Luigi Billi e Ludovico Pratesi a mio avviso si era snaturato il senso originario della ricerca di “Sottotraccia”. Con la drammatica morte di Marco Jannuzzi, che era il grande inventore dei giochi, stavamo cercando di ricostruire un’identità più veloce, distinta, meno “fanzine”. Il passato ci interessava, ma lo guardavamo con uno sguardo atipico, cercando ispirazioni nelle modalità non conformiste delle riviste e dei movimenti. Ludovico Pratesi in questo periodo era diventato un riferimento importante, che naturalmente interessava più gli artisti, per il suo movimentismo, e non i critici e i curatori.

“Opening” è stata, insieme ad “Arte Argomenti”, “Next”, - che aveva comunque un ventaglio di interessi differente - e “Sottotraccia” naturalmente, una delle poche riviste nate a Roma e dedicate all’arte contemporanea avviata nei difficili anni Ottanta. Poi all’inizio degli anni Novanta nascono “Arte e critica” (1993), “Centerbe” e “Artel” (1995). Quale crede sia stata il contributo di “Opening” nella nascita di queste riviste?

Sicuramente il contributo di “Opening” è stato quello di aver fatto capire che non c’era bisogno di padri fondatori e numi tutelari. “Opening” era formata da un gruppo autarchico, una galassia di individui in moto continuo, e che dall’esterno non era facile etichettare. Credo che la cosa più bella che si sia riusciti a fare, e che era nel nostro DNA, sia stato trasformare il cosiddetto *vernissage* in *opening*, ovvero un evento che aveva in sé alcune caratteristiche divertenti, forse più vicine al mondo delle discoteche e dei party che non a quello dei paludati saloni d’arte. E poi avevamo inventato un modo grafico: chiunque può vedere che le riviste di aria romana qui citate hanno lo stesso tratto distintivo e che io attribuisco alla sobrietà visiva di Marco Jannuzzi e alla levità grafica di Alberto Vannetti. Per il resto eravamo diversi. Noi lavoravamo partendo dalle mostre: le mostre servivano a finanziare la rivista e la rivista a sostenere gli artisti che ci aiutavano.

La linea editoriale di Opening, nella sua evoluzione, si è caratterizzata per una forte attenzione alle dinamiche del sistema dell’arte, come dimostrano le sue rubriche: “Collezionismo”, “Gallerie”, e i numerosi spunti offerti dagli interventi

ospitati nella pagina "Opinioni e interviste". Da questo punto di vista "Opening" non è stata solo testimone di un processo di trasformazione, ma protagonista. Da cosa nasce questa esigenza, in che modo si è sviluppata e quale valore ha assunto il dibattito attivato da "Opening" in quegli anni sul sistema dell'arte?

Dalla nostra prospettiva ci sentivamo fortemente consapevoli di svolgere un ruolo importante. Il dibattito in Italia ci sembrava monopolizzato dai capricci di Politi - "Flash Art" e dalla sua voracità. Le altre riviste, come "Tema Celeste", producevano solo pagine patinate. Noi uscivamo con una riciclata in B/N e già in questo c'era un messaggio molto forte. Il sistema dell'arte ci interessava, ma era sempre un mondo che dovevamo vivere personalmente. Direi che la posizione reale di "Opening" sia stata sempre esistenzialista, a noi non interessava mai qualcosa che non potevamo valutare davvero. Da ciò nasceva la curiosità per i vari attori presenti nel sistema. I galleristi, soprattutto quei pochi coraggiosi, i collezionisti, anche quelli meno noti, i movimenti dei decenni appena trascorsi e già caduti nel dimenticatoio, ma che avevano prodotto alcune novità. Le nostre riunioni erano sempre vissute sul dibattito di ciò che ci sembrava snobbato, vuoi per ignoranza o per intralci. Alcuni numeri tracciano già problematiche che sono ancora attuali; la comunicazione dell'arte, la musealizzazione, il modello creativo. Probabilmente l'atteggiamento di "Opening", che è sempre stato un atteggiamento poco compassato, ha fatto sì che questi messaggi non fossero pienamente compresi, soprattutto dalla critica. Alcuni grandi artisti ci capivano, eccome. Fabio Mauri con decine di copie di "Opening" con la copertina da lui stesso progettata aveva fatto un'installazione nella sua grande personale alla GNAM.

In realtà "Opening" viveva soprattutto di questi eventi e a noi importava mixare l'arte con la vita anche con atteggiamenti dadaisti. "Opera Stabile" del '93, uno degli eventi più dinamici organizzati da "Opening", terminava con una baraonda orchestrata all'interno di una discoteca e nella quale era assiepato un vasto pubblico che non sapeva nulla di ciò che stava succedendo. Erano per lo più avventori occasionali. A noi questo divertiva molto. Durante le performance la gente guardava la scena con gli occhi sgranati, increduli e a volte anche scocciati.

La situazione del sistema dell'arte a Roma oggi, il rinnovato fermento culturale dovuto anche alla nascita di quelle istituzioni pubbliche che dalle pagine di "Opening" spesso sono state auspicate (penso al MACRO o al MAXXI), è secondo

lei una risposta al fermento di quegli anni? Oppure crede sia ancora un sistema carente e/o chiuso a ricerche davvero innovative?

Da quanto vedo la situazione dell'arte in Italia è esattamente quella che si poteva prevedere al peggio negli anni di "Opening". Da quelle pagine avevamo sempre parlato delle istituzioni come strumento creativo e non veicolo pubblicitario della classe politica. MAXXI e MACRO sono invece esattamente questo, coacervi di tensioni politiche e di scontri di potere per di più perennemente in mano a chi di arte non ne ha mai capito nulla, e non parlo dei vari direttori o curatori, ma di chi concretamente gestisce, elargisce finanziamenti e impone nomine. Per di più mi fa orrore pensare che due archistar, per quanto brave e illustri, abbiano fatto incetta dei milioni pubblici mentre gli artisti, i critici e i curatori a Roma fanno una vita da fame e senza alcuna speranza. Per me il MAXXI non è diverso dalla follia che nel nostro mondo conduce all'arricchimento di un singolo e all'impoverimento della maggior parte degli altri. Il MAXXI avrebbero dovuto chiamarlo Opera MAXXI; è l'unica opera d'arte commissionata per la città di Roma, costata una follia e usata impropriamente come contenitore. Di fatto sia MAXXI sia MACRO fanno fatica a contenere alcunché. E spesso non si ha nemmeno idea di cosa metterci dentro.

Attraverso le pagine di "Opening" si legge il passaggio importante che ha segnato l'emancipazione dal carattere fortemente autoreferenziale e manifestamente legato al mercato dell'arte della Transavanguardia e delle ricerche pittoriche coeve, verso una modalità rinnovata di concepire l'intervento artistico che torna a dialogare con il contesto, si confronta con l'attualità del reale e trova il suo campo di ispirazione e di indagine nel vivere quotidiano.

Quali sono stati secondo lei i passaggi fondamentali di questa trasformazione?

In realtà anche nei più "sporchi" anni Ottanta italiani, segnati da un ritorno pittorico che in alcuni casi era terribilmente pittoresco e in altri addirittura dilettantesco, c'è sempre stata la resistenza di caratteri fondamentali per il concetto di modernità. La resistenza che era offerta da talune ricerche di ambito optical, concreto, oppure quelle di stampo minimale e concettuale. Secondo me, e in quegli anni lavoravo proprio sulla puntualizzazione di questi processi, il quoziente tecnologico dell'arte era un tratto molto importante e disconosciuto soprattutto nella "periferia" che abitavamo, quella Roma che impazziva per delle macchie di colore date alla rinfusa. Che poi a me piaceva anche

l'idea romantica del pittore, ero tutt'altro che indifferente al fascino dello studio intriso di odore dei colori, ma bisognava pure comprendere che non era esattamente la nostra realtà. Sicuramente le cose sono andate in questo modo anche dopo i primi anni Novanta e solo la rete ha sconvolto tutto, ma di questo ce ne siamo accorti solo dopo un decennio. In quegli anni era come se qualcuno avesse volontariamente tenuto un tappo sui canali d'informazione. La chiara semplicità del messaggio di "Opening", talmente evidente da sembrare superficiale, stava proprio in questo rendere palese una diversificazione epistemologica. Non tutte le tracce conducevano alla pittura, si diceva all'inizio, e dopo un poco era evidente che "solo" alcune tracce portavano lì. Il resto era oggettualità, tecnologia, ma anche processi empirici di conoscenza guidati da artisti consapevoli.

Quali le esperienze di rinnovamento che si svolgevano a Roma? E a quali ambiti non romani si guardava per cercarlo?

I luoghi che frequentavo e che sentivo vicini a "Opening" erano sostanzialmente tre. La galleria Jartrakor dove lavorava Sergio Lombardo con i suoi allievi, la Galleria Alice di Domenico Nardone e la Galleria Paolo Vitolo. Da Jartrakor uscivano alcune idee sulle forme stocastiche, colori scientificamente elaborati, emozioni codificate simultaneamente fra spettatore e ideatore. Nella Galleria Alice esponevano i cosiddetti Piombinesi, nel cui gruppo veniva inserito Pietroiusti, in quegli anni molto inviso. Dalla Galleria Paolo Vitolo passava la creatività di stampo concettuale, Viel, Vitone, Zanazzo, Formento e Sossella. Penso alle liti furibonde che legavano e separavano questi ambiti, credo succeda così quando si è molto presi da sé. Alcuni di questi nomi sono adesso "arte italiana contemporanea", altri invece sono spariti.

Vivevo molto del mio tempo a Parigi, dove erano i miei contatti di quegli anni. A Parigi c'era il centro propositivo, è stato lì che si è cominciato a parlare di curatore piuttosto che di critico. Si è trattato di pochi anni, due al massimo, dalla prima uscita di "Document", accompagnata dallo stupore per la sua genialità - ma era opera di Nicolas Bourriaud - sino al successo di "Frieze" che spostava tutta l'attenzione su Londra.

"Opening" cercava di essere su questa linea d'onda ma bisognava vincere la resistenza degli artisti che vi partecipavano e che pretendevano di farne il proprio megafono.

Un altro dato che emerge nella linea editoriale di "Opening" è la presa di posizione critica rispetto a una ricerca artistica spesso stagnante, la denuncia del rischio di ridurre l'arte a un fenomeno di valore visivo e formalistico, come sottolinea in un suo testo pubblicato in "Opinioni e interventi": «L'arte ha un suo peso […] quando si interpreta come necessità sociale attraverso le interazioni logico-conoscitive […] Occorre, al contrario, qualificare il ruolo sociale dell'artista non come semplice artigiano di preziosi oggetti usati come merce di scambio ma come uomo di cultura, che prenda posizione come "avanguardia nel presente"»[3]. Qual è il ruolo della critica nel cogliere, ma anche nell'attivare, questo cambiamento e quale l'evoluzione del suo statuto?

Il riconoscimento del ruolo sociale dell'artista era uno dei capisaldi dei contenuti critici. Ed è quello che ancora oggi necessitiamo. Il riconoscimento dell'importanza sociale dell'azione artistica, ma soprattutto della critica, poiché una società come quella attuale che non tollera la critica è una società acefala, prigioniera dei suoi dogmi. Adesso la società si è talmente imbarbarita nella sua ignorante convinzione che la cultura sia solo un passatempo per signore dell'alta borghesia che tra breve bisognerà cambiare per forza. Sin dagli anni di "Opening" il problema della critica era il punto centrale: e lo era anche nei confronti dell'arte e degli artisti. Chi potrebbe dire con assoluta sincerità e consapevolezza che l'artista non sia anche un bravo critico? Se penso a un artista che nella visione pop ha contaminato la percezione di massa dell'arte, Andy Warhol, non posso fare a meno di pensare che nella sua apparente levità sapesse benissimo indicare fenomeni e tendenze, valore e qualità. Basquiat, i Velvet Underground. Voglio dire che l'arte o è critica o non è altro che creatività e come tale votata all'oblio. Adesso i critici hanno deposto le armi, semplicemente non ce ne sono più, quei pochi che resistono sono censurati, emarginati. Le semplicistiche cronache sull'arte, che in realtà hanno un *aplomb* più da pubblicità dal vago sentore prezzolato, dimostrano una vitalità "acritica". La critica reale si è trasformata in curatela, la cura critica consapevole, priva di parole. Per anni ha avuto un suo ruolo, una sua identità. Adesso anche il sistema curatoriale è in crisi, poiché non si può ignorare che tutto il meccanismo sia nelle mani di un mercato sempre più vorace e presuntuoso.

---

[3] D. Scudero, *Tendenze Inesplicabili*, "Opening", n. 10, anno III, aprile-maggio 1990.

Intervista a Roberto Lambarelli

Critico e direttore della rivista "Arte e critica"[4]

Lei è direttore della rivista "Arte e Critica", nata nel 1993 e - unico caso tra i periodici di quegli anni a Roma - ancora attiva. Come era organizzato il periodico all'inizio, anche sotto il profilo del finanziamento?

Il gruppo di lavoro iniziale è in parte uguale a quello attuale. Abbiamo avuto vari redattoriche si sono avvicendatati, ma lo zoccolo duro è rappresentato dall'interazione tra me e Daniela Bigi. Devo aggiungere, però, che moltissime persone alle quali sono davvero molto riconoscente hanno collaborato con noi nel corso degli anni. Senza di loro non saremmo potuti arrivare fin qui.

Quando uscì il primo numero di "Arte e Critica" ci furono diverse reazioni. Mi ricordo, per esempio, che Maurizio Calvesi, con il numero zero in mano, disse: «Bellissima, e poi senza quella fastidiosa pubblicità». In realtà, la quarta di copertina era un'immagine del mio studio: sul fondo una libreria, davanti uno sgabello e una poltrona, e poi una scritta in basso: pubblicità. Voleva essere un invito a quanti volessero farne, naturalmente.

Cominciammo a diffondere questo primo fascicolo, al quale seguì il primo numero. Facemmo anche delle presentazioni, ovviamente, e a Bologna, all'Archiginnasio, venne a presentarla proprio Calvesi (insieme a Pier Giovanni Castagnoli, allora direttore della GAM di Bologna). Forse fu per questo, ma anche per il rapporto di stima che mi univa a lui, che cominciò a girare la voce che la rivista fosse sostenuta, intendo dire economicamente, proprio da Maurizio Calvesi.

In realtà la pubblicazione era interamente autofinanziata. Poi, con il tempo, abbiamo cominciato a raccogliere pubblicità, a vendere copie e abbonamenti, però coprivamo appena le spese, navigavamo a vista.

Fin dal primo editoriale con cui si apre l'attività di "Arte e Critica" lei delinea un progetto assai specifico, quello di «soffermarsi sul senso del fare artistico. Come? Attraverso un esame critico dei mezzi e dei materiali che diffondono l'arte: libri,

[4]Intervista realizzata presso la sede della rivista, Roma 20.11.2013.

cataloghi, grafica, video, ma anche attraverso il rapporto con altri specifici: letteratura, poesia, architettura»[5]. In realtà già nell'articolo *Tre pensieri critici* denunciava «la totale mancanza di riflessione critica sugli avvenimenti di attualità»[6]. Si coglie qui una polemica contro riviste d'arte di taglio più "superficiale", legate soprattutto alla recensione di eventi, e più in generale contro una sorta di modello di "consumismo rapido" tanto delle pubblicazioni d'arte, tanto delle mostre. Vuol ricostruire da quale esigenza nasce il progetto editoriale di "Arte e Critica", anche alla luce delle trasformazioni che in quegli anni stavano avvenendo sotto il profilo culturale e politico?

Quando è nata "Arte e Critica", nel 1993, Roma non aveva più il ruolo centrale che aveva avuto nel panorama artistico italiano dal dopoguerra agli anni ottanta. Dall'inizio degli anni novanta, tutto stava passando a Milano. L'ho scritto anche di recente nel testo per i vent'anni della rivista[7], celebrati proprio in questi giorni: dal mio punto di vista Milano rappresentava un passaggio problematico ad un nuovo modello che nell'immediato si dimostrerà vincente, quello della "Milano da bere". Il '93 è lo stesso anno in cui Silvio Berlusconi "scende in campo". È l'inizio di un ventennio impostato in una direzione precisa, la stessa che ha portato all'affermazione del globalismo, del neo-liberismo economico, al predominio simbolico del valore-merce. Cambiamenti radicali, che hanno trasformato il volto della stessa città meneghina, già predisposta, in verità, ad accogliere il nuovo modello. Milano era la città del design, della moda, era una città produttiva, che sembrava pronta a gestire il cambiamento, a cavalcare quello che possiamo definire il nuovo sistema dominante: il passaggio dalla produzione alla finanza, a quella forma nuova che oggi si identifica con una fase nuova del capitalismo, l'ultracapitalismo.

Roma *decadeva*, ma non era solo un fatto di alternanza *logistica*, diciamo così. Cambiava il modello politico, sociale ed economico. Roma rappresentava quella politica contro cui si erano appuntati gli strali degli estremisti: "Roma magnona", ecc., era la città della memoria, del *genius loci*, mentre Milano si prestava a rappresentare

---

[5] R. Lambarelli, *Editoriale*, "Arte e critica", n. 0, anno I, primavera 1993.
[6] R. Lambarelli, *Tre pensieri critici*, "Opening" n. 16, 1991, pag. 29.
[7] R. Lambarelli, *1993. L'arte, la critica e la storia dell'arte. 20 anni fa il primo numero di "Arte e critica"*, " Arte e critica", n. 75-76, anno XX, luglio - dicembre 2013.

l'immagine nuova, fresca e produttiva. Berlusconi ci ha messo il carico da undici lanciando, sulla scorta di quanto avvenuto con la Thatcher e con Reagan, un liberismo sfrenato, oltre ogni regola.

A questo fenomeno abbiamo risposto con una forma di resistenza, di impegno e di riflessione storica, che indicavamo già nella scelta del titolo, nel binomio composto da Arte e Critica, ovvero nella restituzione di una dialettica implicita nel ruolo stesso della critica, che verrà meno, poi, con la figura del curatore e con l'evoluzione del sistema dell'arte, che lo piegherà alle sue ragioni di mercato.

Questa "frenesia" mi fa venire in mente una trasformazione che "Arte e Critica" ha dalle sue pagine messo ben in evidenza, quella del "mostrismo".

Esatto. Ciò che stava avvenendo era la progressiva centralità dell'evento mostra. Di tutto il sistema, così come si è andato delineando negli anni, la mostra è diventato l'elemento cruciale. Non che prima non gli si desse importanza, ma da un certo momento in poi si eleva a elemento portante di tutto il sistema. Se non passi attraverso la mostra, cioè attraverso l'apparire, non esisti, il sistema non ti vede. Si potrebbe rileggere in questa chiave il libro di Fromm, *Essere o avere*[8] insieme alla *Società dello spettacolo*[9] di Debord ed arrivare a delineare una società dell'apparire. E dunque, si può dire che in una mostra l'apparire sia molto più importante di ciò che si mostra.

Mi sembra che "Arte e Critica" nasca come linea di resistenza rispetto a questa deriva, un modello culturale legato all'iperproduzione di eventi.

Chi ha cavalcato il nuovo sistema ha prodotto delle conseguenze che sono davanti agli occhi di tutti, e che sono alla base della attuale crisi.

Il "mostrismo" non è nato con gli anni Novanta, è nato alla fine degli anni Settanta, con l'"Estate romana" di Nicolini, nel senso che lui dette nuova vita all'Assessorato alla Cultura. Fino a quel momento, quell'Assessorato era di scarso valore, non lo voleva nessuno. Poi apparve chiaro che da lì si poteva fare una politica capace anche di richiamare l'attenzione del grande pubblico. Il sistema dell'arte ha imparato subito la lezione, e così ci fu una crescita esponenziale nella produzione di mostre. Così è nato il

---

[8] Erich Fromm, *To have or to be?*, Continuum Publishing Company, 1976; trad. it *Essere o avere*, Mondadori, Milano 1977.

[9] G. Debord, *La Société du spectacle*, Buchet/Chastelm, Paris 1967; Guy Debord, trad. it. G. Debord, *La società dello spettacolo*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2001.

"mostrismo" in Italia. Subito dopo, sulla scia di esperienze di altri paesi, sono nati tanti spazi espositivi pubblici legati agli enti locali, comuni, provincia e regioni.

In questi vent'anni molte cose sono cambiate proprio in seno alle geografie artistiche e di dinamiche di sistema…

Sì, è successo tutto in questi vent'anni. Lo dico avendo avuto modo di rifletterci scrivendo il testo per i vent'anni della rivista: 1993-2013. Riprendendo in mano i primi numeri, ho avuto l'occasione di riflettere su quanto il mondo dell'arte è cambiato.

E proprio le riviste hanno avuto un ruolo determinante nel contribuire a registrare il rinnovato panorama culturale. Qual è la sua lettura del passaggio tra anni Ottanta e Novanta, guardando poi a partire dai modelli culturali che si sono prodotti oggi?

Difficile dare un giudizio, soprattutto alla luce della crisi attuale. Verrebbe da dire che è tutto da rifare, ma se vogliamo invece capire storicamente da dove nascono quei comportamenti che hanno portato ai risultati odierni, allora bisogna guardare al delicato passaggio avvenuto tra gli anni Settanta e gli Ottanta, anche se le prime avvisaglie si possono ravvisare nelle conseguenze determinate dal Sessantotto. Pensando ad"Arte e Critica": quando siamo partiti, nel '93, non potevamo non tener conto di tutto quello che personalmente avevo vissuto negli anni precedenti, il dibattito critico e l'attività delle gallerie di punta. Pure le prime grandi mostre organizzate dagli Incontri internazionali, che recavano con sé le grandi contraddizioni degli ultimi episodi dell'avanguardia, che si autodefiniva ancora avanguardia ma che in realtà andava cercando disperatamente una ufficialità. La stessa definizione d'avanguardia doveva porli in maniera antagonista o quanto meno dialettica e, invece, sul finire degli anni Settanta,gli artisti d'avanguardia sono stati i primi a desiderare l'ufficialità, a ricercare il consenso del grande pubblico.

Successivamente, la generazione degli anni Ottanta ha fatto consapevolmente la scelte di tornare a modelli precedenti, fuori da quella avanguardia, legati all'idea di tornare ad essere artisti con le mani sporche di colore, di lavorare chiusi nel loro atelier, insomma tornare ad essere artisti forse meno esposti socialmente, meno impegnati nella politica attiva, ma sicuramente sprofondati nel proprio *mestiere* d'artista dentro una certa tradizione. Tutto questo sembrava potesse sottrarre l'arte a quello che alla fine dei settanta si intravedeva essere una possibile conseguenza: cadere nel meccanismo

globale, nella omologazione. Ma non è stato così, il meccanismo era già avviato e ben oliato e alimentato da eventi globali.

E in merito all'avvento dei nuovi musei romani, la cui esigenza viene evidenziata proprio dal dibattito nato sulle pagine delle riviste nel corso degli anni Ottanta e Novanta, quali considerazioni si sente di fare?

Già Argan, a suo tempo, parlava del museo del XX secolo. La sua idea era che la GNAM fosse il museo del XIX secolo, e infatti essa ha una bellissima collezione di quegli anni che oggi più che in passato varrebbe la pena di valorizzare, per restituire una centralità culturale al troppo poco considerato Ottocento. Nell'idea di Argan c'era poi la visione di un museo del XX secolo, che raccogliesse la modernità, insomma tutta l'avanguardia. Bisogna dire che allora, certo, non ci si aspettava l'epilogo che il secolo ha poi avuto.

La GNAM è rimasta, invece, sulle sue posizioni, mentre il MAXXI sta facendo il tentativo di portare avanti un discorso che non mi sembra tuttavia all'altezza di un contesto internazionale. L'Italia è marginale rispetto ad esso, dovrebbe fare un'altra politica. Ma d'altra parte a chi spetterebbe tale compito? Allo Stato, al Governo o alla politica? Impegnati come sono nella propria sopravvivenza di fronte all'aggressione dell'economia mondiale, che ha pervaso capillarmente il sistema dell'arte, non hanno né il tempo né la testa.

In merito alla ricerca artistica negli anni Novanta, in che modo la rivista registrava la situazione dei giovani e della scena romana in particolare?

Come già detto, la rivista si è posta fin dal suo nascere su una linea di resistenza forte rispetto a quanto andava accadendo. Almeno fino al Duemila non ci siamo occupati, se non sporadicamente, di artisti giovani. Poi, esattamente nel '99, è intervenuto un cambiamento di rotta. Come "Arte e Critica" organizzammo un convegno a San Casciano Bagni (Siena). Invitammo una ventina di artisti attivi nel decennio ormai alla fine a dibattere sullo stato delle cose. E nel numero 21 della rivista raccogliemmo i risultati di quell'incontro più una serie di interventi fatti ad hoc per la pubblicazione. Ne venne fuori uno spaccato piuttosto significativo di quel che erano stati gli anni Novanta e di come ci si preparava ad affrontare il passaggio al nuovo secolo. Da quel momento abbiamo cominciato a seguire sistematicamente la cosiddetta scena emergente. L'anno successivo, per esempio, abbiamo realizzato uno speciale sugli artisti torinesi. Per

l'occasione scrissi un editoriale nel quale affermavo che Torino era stata per anni assoggettata dall'Arte povera e che i giovani negli anni Novanta si erano finalmente liberati da quella cappa e potevano diventare i protagonisti di una nuova scena cittadina. Tale affermazione provocò la reazione di Michelangelo Pistoletto, che scrisse una lettera piccata, nella quale in sostanza si domandava se quei giovani potessero essere considerati una avanguardia. La mia risposta non tardò ad arrivare, ma produsse una forte inimicizia.

Per quanto riguarda la scena romana nei primi anni Novanta, con Daniela Bigi curammo una mostra con relativo catalogo, *Antologia romana*[10], in cui raccogliemmo gli artisti più in vista attivi in quel periodo a Roma. Ma effettivamente quegli anni non sono romani, la città aveva perso molto della sua attrattiva, non è riuscita a trasformarsi, a seguire il nuovo corso. Un fatto questo che oggi può tornare a suo vantaggio.

Ma negli anni Novanta la situazione a Roma non era del tutto silente.

Non del tutto, naturalmente c'era qualche realtà attiva che faceva un buon lavoro. Non tutti però hanno resistito nel tempo. Inoltre, la mia esperienza personale mi portava a guardare le cose in maniera più complessiva. Uscivo da quella che negli anni ottanta veniva ancora chiamata critica militante, indicando con tale appellativo l'ipotesi di partecipazione del critico, del suo sostegno teorico e organizzativo, alle istanze di un gruppo artisti. Nel mio caso per gli artisti di San Lorenzo. Appartenevamo alla stessa generazione, tra l'altro avevo organizzato la loro prima apparizione fuori Roma, a Perugia e Umbertide in una mostra pubblica. Insomma mi sentivo legato a loro, poi, passata la metà del decennio posi fine a quella esperienza in modo forse anche drammatico, e iniziai una collaborazione con Palazzo Forti a Verona e con Giorgio Cortenova che è durata fino alla metà degli anni Novanta, imperniata su un'attività espositiva tesa alla rilettura storica del Novecento.

Cortenova è stato un punto di riferimento importante in quegli anni, mi sembra.

Giorgio proponeva un modello di mostra concepita come occasione di indagine storica. Sembrava una formula importante negli anni Ottanta, con il catalogo concepito come uno strumento di studio e di approfondimento. Un modello che fece scuola, ma che purtroppo fu piegato più che ad una esigenza di cultura storica e artistica allo scopo di

[10] Antologia romana, mostra a cura di R. Lambarelli e D. Bigi, Galleria Alessandro Bagnai, Siena 2002.

fare *cassetta*. Questo divenne l'unico obiettivo di svariate società nate per l'organizzazione di eventi espositivi. I nomi si conoscono.

Parla di "critica militante". Il sintomo della sua scomparsa è che si tratta di un termine ormai in disuso, sembra una definizione deseuta…

Certo, perché corrispondeva ad una militanza all'interno delle posizioni d'avanguardia. Poi, a un certo punto, l'avanguardia è finita e con essa la critica militante. Potremmo anche scegliere una data per la fine dell'avanguardia, e cioè quella in cui Nicolini diventa assessore alla cultura, nella misura in cui egli porta la cultura *underground* alla luce del giorno, all'ufficialità.

Gli anni Ottanta rappresentano l'ultimo strascico di una resistenza, dunque?

Negli anni Settanta l'artista era molto esposto "socialmente", era l'elemento sul quale si concentravano tutti i discorsi, una sorta di cuneo che doveva entrare nell'ufficialità del *regime* e scardinarlo, metterne in evidenza le contraddizioni.

A un certo punto, però, con il mostrismo, è arrivato il consenso: gli anni Ottanta si rendono conto che la sovraesposizione dell'artista era eccessiva, fanno un passo indietro, si chiudono nello studio. Mi rendo conto che questa è una visione quasi romantica, che richiama pure certi atteggiamenti degli "irascibili" newyorchesi. Di fatto, gli artisti degli anni ottanta si sottraggono a quella sovraesposizione, si ritraggono nello studio, tornano alla pratica della pittura. Ma quello che ottengono in cambio è, però, un considerevole riscontro commerciale. Gli stessi protagonisti della Transavanguardia vengono risucchiati da quel fenomeno, credono che quella sia la risposta giusta, mentre in realtà è lo svuotamento di qualsiasi motivo interno della cultura di quella generazione.

Nel frattempo gli artisti dell'avanguardia degli anni Settanta, che avevano faticosamente attraversato l'*austerity*, dopo lo sconcerto iniziale si sono riorganizzati cavalcando alla grande la nuova situazione e offrendosi come un modello, ormai inautentico, agli artisti degli anni novanta.

Intervista a Jacopo Benci

Artista, critico e direttore di "891"[11]

"891" ha una vocazione internazionale e allo stesso tempo si pone in opposizione alla visione dell'arte proposta dalla Transavanguardia, allora imperante non solo a Roma. Quali sono le motivazioni alla base della nascita della rivista, anche in rapporto al panorama culturale di quel momento?

Inizialmente non c'era un'idea di "vocazione internazionale", eccetto che nel sottotitolo, "International Artists' Magazine". Che peraltro era un modo per affermare qualcosa in una dimensione prettamente "nazionale": cioè che volevamo fare una rivista "di artisti", e non una rivista "d'arte" secondo il modello che "Flash Art" aveva già consolidato, ossia quello della rivista commerciale, la cui funzione era di prendere atto dell'esistenza di valori consolidati, sanciti da quelli che oggi si chiamerebbero i "poteri forti" del mondo dell'arte. A nostro parere le riviste "d'arte", essendo finanziate dalle pubblicità delle gallerie private, non potevano - né intendevano - avere alcuna reale autonomia di giudizio, limitandosi a qualche distinzione di gusto che in realtà era fortemente dipendente dalla gerarchia che si era già creata all'interno dei sottogeneri dell'arte degli anni Ottanta: in prima posizione la Transavanguardia, seguita dal gruppo di via degli Ausoni ("Pastificio"), dalla pittura colta altrimenti detta Anacronismo, e a distanza da fenomeni di minor rilevanza come i cosiddetti "Nuovi Nuovi" (è significativo che nemmeno un uomo intelligente come Renato Barilli fu capace di trovare un nome intelligente per questo pseudo-gruppo che non riuscì mai a diventare un'alternativa agli artisti "romani"). L'elenco delle cose che ci stimolarono a fare una rivista sarebbe lungo, ma si possono citare il nostro interesse per il Dada, il Surrealismo e il Situazionismo (che per quanto mi riguardava personalmente era nato fin dal mio primo contatto con l'arte nel 1976 ed era continuato sfogliando ripetutamente - nella Libreria Centro Di di Via di San Giacomo - le raccolte delle riviste pubblicate negli anni

[11] Intervista realizzata tramite email, frutto di diverse conversazioni con l'artista. Elaborazione finale da parte dell'artista 22 dicembre 2013. Il titolo della rivista per esteso è "891 International Artists' Magazine".

Settanta[12]), ma anche per riviste molto più recenti come "Art-Rite" di Edit DeAk e Walter Robinson (di cui Edith Schloss possedeva diversi numeri, che poi ci regalò) e "Aut. Trib. 17139" di Maurizio Benveduti e Tullio Catalano, cui aveva partecipato fra gli altri Fabio Mauri. Alla "vocazione internazionale" fummo spinti dall'aria asfittica romana, dalla nostra curiosità e da circostanze fortuite, che ci portarono a incontrare prima Edith Schloss (nel 1984), poi Andrew Forge (nel 1985), quindi Mel Bochner, Howard Hodgkin (nel 1986), e Noël Dolla (nel 1987). Quando ci rendemmo conto che l'idea di creare un gruppetto non aveva funzionato (né con Claudio Givani e Alfredo Zelli né poi con Stefano Chiodi e Andrea Fogli), ci parve molto più interessante invitare per ogni numero persone diverse a motivo dei loro lavori e delle loro idee, che per un verso o per l'altro non rientravano in quello che allora sembrava essere, specie a Roma, il canone.

Il progetto editoriale e il funzionamento "891" è una rivista prodotta da artisti e dedicata ad essi. Come era organizzato il lavoro della redazione? Come funzionava (anche in termini di finanziamento) e come è cambiata nel tempo la sua impostazione, anche in relazione alle trasformazioni del contesto e a eventuali nuove esigenze e forme divulgative?

Dall'inizio alla fine, la rivista fu fatta per intero - redazione, grafica, amministrazione, diffusione, abbonamenti, pubblicità - da Silvia Stucky e me, anche se la nostra compagna di avventura Alisa Giani, a Verona, si occupò personalmente, ad esempio, di portarla in conto deposito alla locale libreria Feltrinelli e a quella di Milano. Dopo i primi due numeri, come ho già detto, abbandonammo l'idea che la rivista fosse espressione di un gruppo, e ci dedicammo invece a cercare di presentare approcci al fare alternativi a quello, allora predominante, del cosiddetto neoespressionismo e del 'postmoderno' all'italiana che era per molti versi un ritorno all'ordine, organico a quanto stava contemporaneamente accadendo nella politica e nella società. Per darci più tempo per organizzare questo cambiamento facemmo uscire - anche per non far decadere l'autorizzazione alla stampa - due numeri di un solo foglio, per poi realizzare tre numeri semestrali (nn. 5, 6, 7), più o meno con la stessa struttura: una prima parte

[12] La Révolution Surréaliste (Paris: Editions Jean-Michel Place, 1975), Internationale Situationniste (Paris: Editions Champ Libre, 1975), Le Surréalisme au service de la révolution (Paris: Editions Jean-Michel Place, 1976). Nota inserita dall'artista.

con ‘progetti’ di artisti e nostre interviste ad artisti, e una seconda parte con recensioni di libri o cataloghi, e qualche breve articolo redazionale. Con il numero 6 portammo la rivista all’ExpoArte di Bari e con il numero 7 all’Arte Fiera di Bologna. A quell’epoca gli stand per le riviste erano gratuiti, altrimenti non ci saremmo mai potuti permettere una cosa del genere. La ricerca della pubblicità era ardua, certamente perché eravamo inesperti, ma anche perché chiedevamo in sostanza un sostegno per un progetto che voleva essere non commerciale, e non offrivamo - apertamente o sottobanco - recensioni positive in cambio di pagine di pubblicità, come era pratica corrente per le altre riviste. Fu soprattutto Giorgio Cortenova a sostenerci con pagine di pubblicità della Galleria d’Arte Moderna di Palazzo Forti a Verona, che allora dirigeva. Per il numero 7 avemmo anche la pubblicità della Galleria d’Arte Moderna di Palazzo delle Albere a Trento, grazie al contatto che Cortenova creò per noi con Gabriella Belli allora direttrice lì. Riuscimmo ad avere alcune pagine di pubblicità di ditte e gallerie, ma il finanziamento della rivista fu sempre la parte più difficile e quello che non riuscivamo a coprire con la pubblicità, gli abbonamenti (anche da musei e biblioteche stranieri) e le vendite, dovevamo metterlo quotandoci di tasca nostra.

Il contesto, durante i sei anni di vita della rivista, cambiò molto poco a Roma. Lo slittamento dei tardi anni Ottanta verso forme d’arte più ‘fredde’ e le avvisaglie di tendenze neo-concettuali non spostarono significativamente il panorama romano. In sostanza fra il 1979 e la fine degli anni Ottanta gran parte delle principali gallerie romane - Sargentini, la Salita, la nuova Tartaruga, Mario Diacono, AAM - continuarono a esporre, oltre ai transavanguardisti e a pittori come Schnabel, la cosiddetta “Nuova scuola romana” (che nessuno ha mai chiamato così a Roma, tutti parlavano del “Pastificio”) e la Pittura colta. Anche gli spazi più legati al concettuale e all’Arte povera (Ugo Ferranti aveva tra i suoi artisti LeWitt, Paolini, Buren, Tuttle, Robert Barry; la galleria Pieroni aveva Fabro, Merz, Pistoletto, Pisani) esponevano artisti o opere che andavano nella stessa direzione generale. Dopo altri numeri di un solo foglio, e uno di quattro pagine a “giornale”, alla fine degli anni Ottanta decidemmo di fare un numero conclusivo - che chiamammo “Numero 1 nuova serie” - quasi tutto dedicato alla pittura cosiddetta analitica, con interviste a Noël Dolla e a Cotani e Verna, proprio per dire che per noi la pittura era stata e poteva essere altro rispetto a Cucchi, Chia, Ceccobelli, Levini, Dessì, Pizzi Cannella e così via.

“891”rappresenta quasi un unicum nel panorama romano degli anni Ottanta per quanto riguarda la realizzazione di riviste di cultura/arte contemporanea, che troveranno invece un maggiore slancio all’inizio degli anni Novanta. Dopo “891” verranno fondate “Sottotraccia”, “Opening” e poi ancora “Arte e Critica”, i “Quaderni della società lunare”, “Centerbe” e “Artel”. Quali erano i riferimenti nelle riviste anteriori e coeve e come si colloca “891” nei loro confronti?

Il nome della rivista viene da “391” di Picabia, ma non nel senso che quello che facevamo avesse un rapporto diretto col dadaismo (anche se avevamo molta simpatia per Picabia e Tzara, simpatia che personalmente continuo ad avere oggi, molto più che per Duchamp). All’inizio degli anni Ottanta, leggendo la monografia di William Camfield, notai che Picabia aveva realizzato per una sua retrospettiva, nel 1949, un catalogo/rivista intitolato “491. 50 ans de plaisir”, e nel 1952 un’edizione intitolata “591. Dessins et textes de Picabia”. Nel 1959, poi, alcuni suoi amici (Arp, Duchamp, Tzara) parteciparono ad un’altra edizione in suo onore, intitolata “691”. Si poteva così dire, con un po’ di approssimazione, che “491” era uscito negli anni Quaranta, “591” negli anni Cinquanta e “691” negli anni Sessanta.

Immagini inserite su indicazione dell’intervistato

Da lì il passo fu breve all’idea che una rivista che voleva assumere una posizione ‘contraria’ sugli anni Ottanta si potesse chiamare “891”, cioè il decennio letto alla rovescia. A parte questo, che era un gioco (ma non del tutto), il riferimento era in genere alle riviste fatte da artisti, da quelle dada e surrealiste a quelle che ho citato prima, come “Art-Rite” o “Aut. Trib. 17139”. Ma come ho già detto, dopo i primi due numeri le cose cambiarono molto, ci rendemmo conto che potevamo usare la rivista in modi diversi, come un luogo dove rileggere il lavoro di artisti del passato che ci interessavano come Bonnard o Morandi, discutere con artisti del presente che ritenevamo significativi come Bochner o Hodgkin, o ancora

invitare artisti il cui lavoro ci sembrava degno di nota a fare dei "progetti". Quest'ultima idea venne dagli "artists' projects" che "Artforum" ospitava sulle sue pagine (ero stato abbonato ad "Artforum "fra 1980 e 1982).

E quale secondo voi l'influenza di questa rivista su quelle nate successivamente?

Per quanto riguarda "Sottotraccia" e "Opening", una volta Patrizia Mania (co-fondatrice di "Opening" e credo anche di "Sottotraccia") mi disse che l'idea della loro rivista gli era venuta dalla nostra. Su "Sottotraccia", inoltre, mi pare scrivessero anche Stefano Chiodi e Andrea Fogli, che avevano partecipato ai primi due numeri di "891"; una decina di anni dopo Andrea e Stefano pubblicarono i "Quaderni della società lunare", che erano, credo, un po' quello che Andrea avrebbe voluto fosse "891". Per il resto non so, ma non direi ci sia stato nessun tipo d'influenza. Il mondo dell'arte romano, dagli anni Ottanta in poi, ha sempre evitato accuratamente di interessarsi e occuparsi di molte delle cose che a noi interessavano, tanto all'epoca della rivista che dopo.

Analizzando le riviste e seguendo il dibattito del periodo a cavallo tra anni Ottanta e Novanta, emerge la centralità delle riflessioni sul sistema dell'arte, sul rapporto tra produzione artistica, collezionismo e critica, sul ruolo delle istituzioni (anzi l'assenza di esso) nella valorizzazione dell'arte contemporanea, tutto questo nel momento dell'avviarsi del "mostrismo" e del culto dell'evento-mostra.

Quali erano i termini di quel dibattito e come, a vostro avviso, questo ha influenzato la definizione del panorama odierno (ad esempio la nascita a Roma di grandi istituzioni come MACRO e MAXXI)? E, guardando la situazione attuale del panorama romano, quel dibattito ha raggiunto i risultati sperati o è stato fallimentare rispetto al tentativo di cambiamento auspicato?

Se parliamo di "891", bisogna dire che a noi non interessava assolutamente il "sistema dell'arte", un mondo separato la cui agenda già negli anni Ottanta era dettata dal mercato. E poi, chi erano i collezionisti all'inizio degli anni Ottanta a Roma, e cosa compravano? C'era chi continuava a seguire artisti affermatisi alla fine degli anni Sessanta e negli anni Settanta, perché riteneva di cattivo gusto la Transavanguardia, e chi viceversa aveva adottato entusiasticamente l'arte che allora veniva chiamata postmoderna. Io non direi proprio che ci fosse un "dibattito". Il conformarsi all'ideologia vincente (qualunque essa sia), commiserando come patetico e obsoleto - o semplicemente ignorando - tutto ciò non vi rientra, è un abito mentale che si affermò

negli anni Ottanta ed è tuttora vigente. C'erano critici che cercarono di opporsi al nuovo trionfante, o di proporre possibilità alternative, come Filiberto Menna, ma furono spazzati via.

Veniamo infine al panorama artistico di quegli anni. Tra fine anni Ottanta e inizio Novanta si compie un passaggio importante che ha segnato l'emancipazione dal carattere fortemente autoreferenziale e legato al mercato della Transavanguardia e delle ricerche pittoriche coeve, anche se forse in ritardo rispetto a quanto avvenuto in contesti diversi. In quanto testimoni ma soprattutto attori attivi di quegli anni potete raccontarmi come si è compiuto secondo voi questo passaggio: quali le esperienze di rinnovamento, le situazioni di ricerca che animavano il contesto romano a cavallo tra Ottanta e Novanta?

Io non direi che ci sia stata "emancipazione" dell'arte dal carattere autoreferenziale e legato al mercato che si affermò all'epoca della Transavanguardia. È mutato formalmente il tipo di arte, ma non l'atteggiamento. Bonito Oliva, che in questo senso è un interprete acutissimo del cambio di paradigma avvenuto con la fine degli anni Settanta, pubblicò nel 1988 un libro che si chiamava *Superarte*. È un altro suo tipico termine che, alla stessa stregua di "Transavanguardia', non vuol dire praticamente niente in termini artistici, ma - come ha mostrato egregiamente Alessia Ricciardi nel suo recente libro *After 'La Dolce Vita'. A cultural prehistory of Berlusconi'sItaly*[13]2 - ha un senso molto preciso in termini ideologici. Secondo Bonito Oliva, artisti come Steinbach, Levine, Bulatov o Kabakov non citano la storia, hanno abbandonato il recupero della pittura e degli stili. Preferiscono una nuova forma di "ready made", che trova la materia dell'opera nella produzione industriale, nei segni tecnologici, nell'immagine computerizzata. La "superarte" secondo lui non segnava affatto la fine dalla Transavanguardia, anzi, era "Transavanguardia fredda". Il che faceva ridere, ma vengono invece i brividi se ci rende conto di come pseudo-teorie come le sue servissero egregiamente a dare una legittimazione culturale in pillole - pronte per l'uso da parte di riviste di moda, glamour e vita moderna, pagine "cultura & spettacolo" dei quotidiani, tramissioni televisive e così via - a logiche di mercato.

---

[13] A. Ricciardi, *After "La Dolce Vita". A cultural prehistory of Berlusconi's Italy*, Stanford University Press 2012, pp. 211-40.

In che modo quell'attenzione al marginale, alla poetica e pratica del quotidiano, alla parzialità e della precarietà dell'esperienza ha potuto lentamente prendere forma in un contesto in cui imperava il segno forte, autoritario della Transavanguardia?

Non bisogna dimenticarsi che gli anni Ottanta sono anche il decennio della mostra *Magiciens de la terr* al Beaubourg, che non contava fra i suoi partecipanti solo artisti del cosiddetto Terzo Mondo: quasi metà dei partecipanti erano i "soliti noti" occidentali, inclusi concettualisti, poveristi e transavanguardisti. Questo è un esempio egregio dell'ipocrisia non accidentale, ma sostanziale del mondo dell'arte. Nella stragrande maggioranza dei casi, chi nell'arte si occupa di marginalità, di quotidianità, di precarietà non vive affatto in prima persona quelle condizioni. È un po' l'equivalente contemporaneo di quei pittori del tardo Ottocento che mandavano ai Salon quadri di contadini sfruttati o vecchietti negli ospizi di mendicità, che toccavano le corde del compassionevole umanitarismo della borghesia urbana.

Nella vostra esperienza come era possibile e cosa significava tentare di non sottostare alle imposizioni di quel sistema?

Posso rispondere con due frasi mi sono sempre state molto care fin dall'epoca in cui facevamo "891". La prima è il noto aforisma di Jacques Lacan, "Les non dupes errent", "i non ingannati errano", che mi piace leggere così: chi non vuole credere all'ideologia del "mondo dell'arte" erra, cioè va alla ventura (oppure - dal punto di vista di chi vuol stare confortevolmente sotto il tetto di quello stesso "mondo dell'arte" - erra, cioè sbaglia). L'altra frase è quella che Benjamin Péret volle scritta sulla sua pietra tombale: "Je ne mangepas de ce pain-là".

Intervista ad Andrea Fogli

Artista e fondatore de "La società lunare"[14]

Lei è uno dei più attivi animatori nel contesto romano tra gli anni Ottanta e Novanta. La sua figura attraversa le principali esperienze del decennio: dalle prime mostre con Ugo Ferranti agli interventi in "Sottotraccia", "891", "Opening", e poi il fonda con Stefano Chiodi "La società lunare". Come si evolve la sua esperienza a Roma?

In effetti ho partecipato alle principali esperienze alternative al sistema dell'arte di quegli anni, compresa "La Società Lunare" che ho ideato e diretto tra il 1993 e il 1995. Nella mia ricerca come artista il momento di svolta è l'ottobre del 1985 con la mostra alla galleria di Ugo Ferranti con cui ho lavorato sino alla sua morte, nel 2008: un lungo sodalizio che è potuto durare così tanto perché Ferranti, pur se gallerista, non è mai diventato come tanti un "commerciante" ed ha avuto sempre un approccio aristocratico e indipendente rispetto al sistema dell'arte. Non è mai stato uno di quei galleristi che ti dicono cosa fare, cosa si vende o no, ma ha sempre dato a tutti la massima libertà, innanzitutto non preoccupandosi se un suo giovane artista riusciva a vendere o no: ti diceva che dovevi solo lavorare e non pensare a strategie varie, a stare dietro a critici ecc., insomma ti insegnava ad essere libero e indipendente come lui. Anche le mie "stranezze", ovvero la mia necessità di intervenire e scrivere (di norma gli artisti devono dire e scrivere il meno possibile) o di partecipare a progetti alternativi al sistema dell'arte, erano da lui non contrastate, ma anzi ben comprese. E di buon occhio vedeva la mia attitudine, assai rara tra gli artisti, di segnalare altri artisti o persone alla sua attenzione: gli presentai Givani e Zelli e fu colpo di fulmine a prima vista, come quando gli presentai Stefano Chiodi in qualità di possibile assistente (allora era un perfetto geniale sconosciuto) o agli inizi degli anni 2000 Andrea Aquilanti, che non conosceva bene e poi divenne uno dei suoi artisti più amati. Non dimentichiamo che stiamo parlando di una delle più importanti e internazionali gallerie d'arte italiane: oggi è tutta

[14] L'intervista è stata realizzata nello studio dell'artista il 18.02.2014. Revisionata e in parte riscritta dall'artista nell'agosto 2015.

un'altra aria, le gallerie cosiddette "leader" hanno una mentalità cinica e commerciale, un approccio tutt'altro che aperto e libero verso gli artisti…quel clima, queste persone particolari, oggi sono molto molto rare.

Al di là di questo considero la seconda metà degli anni Ottanta la mia adolescenza artistica. Quello che io considero invece il vero momento di passaggio nel mio percorso è rappresentato dall'inizio della pratica installativa nell'estate del 1990 con l'installazione *La voce di Methoni* all'aperto a Creta e poi con quella per Edicola Notte ad ottobre. È un passaggio importante perché segna per me l'apertura a diverse modalità operative, e quindi la scoperta di una maggiore libertà. Edicola notte poi, all'interno sia del contesto romano che mio personale, ha rappresentato l'inizio di un "movimentismo", ha dato ovvero il via alle tante esperienze e mostre autogestite dagli artisti che hanno caratterizzato tutto il decennio.

Come è nata questa esperienza?

Mentre stavo preparando la mia installazione all'aperto a Creta ho incontrato H. H. Lim che mi ha mostrato lo spazio che voleva prendere a Trastevere per continuare l'esperienza che già aveva iniziato a via del Moro ospitando mostre e interventi di artisti, per lo più stranieri e per lo più sconosciuti (e non certo eccellenti, anzi!)… Data la configurazione dello spazio (un corridoio di 7x1 metri affacciato su strada) ho capito subito che poteva essere qualcosa di ben diverso da quello un po' amatoriale e provinciale che lui aveva diretto precedentemente e, al di là di ideare il mio intervento che ha inaugurato lo spazio, ho voluto dare forma a qualcosa che potesse essere veramente significativo e durare nel tempo: così scrissi il comunicato di presentazione del nuovo spazio e chiamai a raccolta i primi artisti che pensavo sarebbero stati adatti per creare degli interventi secchi ed efficaci: Felice Levini, Alfredo Pirri e Vittorio Messina per incominciare. Dopo questi primi 4 interventi Edicola Notte era ben nata e formata, con opening su strada pieni di persone e soprattutto di artisti, e tutti in città non parlavano d'altro… Fatto questo lasciai tutto nelle buone mani di Lim che ha saputo portare avanti questo spazio alla grande per 25 anni!

Intanto aveva cominciato ad intervenire su diverse riviste…

Sì, avevo già scritto su "Sottotraccia" un lungo testo (non ortodosso) su Lucio Fontana (firmato con lo pseudonimo di Sebastiano Miskin, come altri su Vasco Bendini e Nanni Valentini usciti poi su "Opening"). Prima, ancor prima di iniziare ad esporre con

Ferranti, avevo collaborato con "891", dove ebbi il piacere di diventare amico con un giovanissimo oblomoviano Stefano Chiodi con cui qualche anno più tardi ho condiviso l'esperienza de "La società lunare".

Sono interessata in particolare a questa esperienza. Era uno spazio espositivo e al contempo una proposta editoriale. Anche se la pubblicazione per la sua preziosità ricordava un libro d'artista piuttosto che una rivista…

In effetti era una pubblicazione molto preziosa, anche se le pagine erano semplici fotocopie. Era stampata su una carta vergata, stampavo e confezionavo personalmente i numeri piegando fogli e fogli di carta ed attaccando le etichette stile quaderno in copertina, mentre Stefano Chiodi, che aveva il computer, le editava. Ogni numero presentava poesie, disegni e testi scritti. Abbiamo realizzato solo 3 numeri della rivista, ma il suo eco a Roma è stato importante e innovativo.

Quando e come è nata?

È nata nel marzo 1993 ed è durata fino all'inizio del 1995. Il gruppo iniziale che radunai per dare vita al progetto che avevo ideato era composto da Stefano Chiodi, da Marilù Eustachio, una pittrice, una persona di grande rigore, che stimo molto, e da Luciano Trina, l'incisore che era anche il proprietario dello spazio, e che con il suo spirito insurrezionale ci ricordava che la Santa protettrice degli stampatori era la stessa degli artificieri e dei bombaroli… Con la società Lunare sono stati coinvolti artisti, filosofi, poeti. Nel piccolo spazio a vicolo della Pallacorda abbiamo fatto diverse mostre e presentato anche libri d'artista, realizzato eventi fuori, nonché le piccole edizioni.

Tra gli artisti che hanno partecipato alla rivista o alle tante mostre che abbiamo fatto, oltre a quelli che avevo già chiamato per Edicola Notte (Levini, Pirri e Messina) coinvolsi G. Gallo, L. Stoisa, M. Eustachio, S. Mirri, M. Kaufmann, G. Dessì, G. Salvatori, P. Fortuna, O. Rainaldi, B. Bassiri, F. Sambuy, Lim, C. Boutin (segnalato da Chiodi), i giovanissimi Canevari e Tranquilli e vari altri giovani delle Accademie straniere a Roma, oltre a star come Thomas Ruff, Thomas Shutte (attraverso Pirri) e Giuseppe Penone (andai a convincerlo a Torino, non esponeva a Roma da tempo e non aveva intenzione di farlo, poi mi diede in mano vari suoi lavori che portai in treno a Roma…non mi chiese neanche una ricevuta!).

Tra gli autori dei testi pubblicati nella rivista (e in 2 piccoli libri da noi pubblicati) coinvolsi subito Giorgio Agamben e Valerio Magrelli che frequentavo dagli inizi degli

anni Ottanta, più altri che furono segnalati durante le nostre riunioni: Emanuele Trevi, Erri de Luca, Marco di Capua, Giovan Battista Salerno, Antonella Anedda, Valentina Valentini, Societas Raffaello Sanzio, Andrea Zanzotto, Mario Perniola, Beppe Sebaste, Bruno Corà, Gianluca Manzi…una bella e eterogenea compagnia!

Uno dei caratteri portanti de "La società lunare" è quello di costituire una proposta alternativa a quella delle gallerie. Qual era la vostra posizione?

L'idea era quella di mescolare vecchi e giovani autori, dando spazio ai libri d'artista e di poesia e non solo alle "opere d'arte, era il sogno di un'arte collegata alla filosofia, alla lettura, non al consumo. La prima cosa che misi nel piccolo spazio furono un divano, una poltrona e una libreria, e chi entrava si accorgeva subito che era un luogo diverso da tutti gli altri, un luogo un po' segreto ed anarchico, uno spazio più intimo e originale di incontro rispetto a quello standard della galleria. Per anni, dopo la sua chiusura, mi hanno chiesto che fine avesse fatto la "Società Lunare", tutti ne sentivano la mancanza, la mancanza di uno spazio così... Ma era tutto troppo faticoso per me perché poi mi ritrovavo a far tutto da solo, soprattutto i lavoretti meno nobili come spazzare per terra e riordinare il caos post inaugurazioni!

Nella seconda metà degli anni '90, l'esperienza de "La società lunare" è per fortuna in parte proseguita con la rivista "Centoerbe" e con una serie di mostre che ho ideato con altri artisti (ad incominciare da Levini e Salvatori, onnipresenti): *Atti* al MLAC (1996), la *Città sentimentale*, con istallazioni e performance nell'underground Teatro degli Artisti di Simone Carella (1997), *Oro la Prima* con istallazioni nelle vetrine del foyer liberty della Sala Umbero e proiezione di *Dodici pomeriggi* (e ritratti d'artista) girati appositamente da Daniele Luchetti (1999). Esperienze che sono poi continuate all'inizio del nuovo Millennio con la bellissima *Teche* all'antica Biblioteca Casanatense («una delle mostre più belle degli ultimi anni» secondo Graziella Lonardi degli Incontri Internazionali d'Arte) e confluite infine in una serie di mostre in spazi pubblici che ho curato tra il 2007 e il 2011, da *Mitografie* allestita al Museo Carlo Bilotti nel 2009 ad *Altre Narrazioni*, mostra/workshop/happening andato "in scena" nel 2011 al MLAC alla Sapienza (con tanti giovani artisti ed autori internazionali). Lo spirito con cui ho dato vita ad Edicola Notte e alla Società Lunare di certo è stato vivo e presente in tutte queste varie iniziative artistiche indipendenti che si sono poi succedute a Roma.

A proposito dell'arte come luogo intimo, di alterità e protezione rispetto al mondo: mi sembra che questo rispecchi la sua poetica anche se, al contempo, lei ha saputo costruire intorno a se' uno spazio di relazione ampio, capace di dialogare con lo spazio sociale e, in tempi più recenti, anche con quello politico. Qual è dunque il posizionamento dell'artista secondo lei?

Credo ci sia un grande ambiguità intorno al ruolo dell'artista.

A mio avviso l'artista non può essere una macchina che sta lì a produrre delle opere per il mercato, e non cambia nulla se arrivi al top e là non è più una prigione ma una gabbia dorata: l'importante è sempre agire in totale libertà ed indipendenza intellettuale, e l'indifferenza al successo economico e mondano è parte integrante di questa auspicata libertà; poi per alcuni come me è importante anche interagire con gli altri, creare riviste, scrivere, discutere, agire in contesti non ortodossi… Dopo aver curato varie mostre pubbliche ed happening coinvolgendo come sempre artisti e scrittori ho ideato workshop per giovani artisti con la mia Springacademy, negli ultimi anni ho scritto oltre cinquanta articoli di varia natura per il settimanale libertario "Gli Altri " diretto da Piero Sansonetti, ho ideato e condotto workshop per i dipendenti di una azienda, avviato una ricerca antropologica e culturale a 360° su Trastevere che culminerà nell'inverno 2016/17 in una grande mostra…. Insomma sono sceso realmente "in piazza", tra le persone "vere"… anche se poi il mio lavoro artistico si è evoluto come sempre secondo le sue leggi interne ed al di là di queste altre esperienze esistenziali. Chi si vanta di fare arte sociologica o concettuale vuole farci credere che va incontro alle persone, alla realtà, ma spesso non è così, è solo un atteggiamento di moda utile a chi vuole lasciar perdere l'arduo "antico" lavoro d'artista chiuso e nudo nel suo studio. Oltre a ciò bisogna capire che l'arte è un modello di comunicazione complessa, a più livelli, che comprende anche quello emotivo, cosa che i sociologi-concettuali spesso dimenticano: l'importante è portare qualcosa che le persone, come noi stessi, hanno bisogno di sentire, a fare un'arte emozionale.

Io sono molto affascinato da chi ha un contatto diretto con la realtà, come i fotografi e i fotoreporter, ho stima di chi attraverso l'arte affronta duramente delle tematiche sociali, però in linea generale credo che tutto ciò non possa sostituire la dimensione antica e spirituale dell'arte che da sempre vuole andare oltre la dimensione mondana e sociale dell'esistenza *tout court*.

Voglio dire che senz'altro è importante aprire i confini dell'arte, ma poi in un mondo così spettacolarizzato è fondamentale anche tenere ferme alcune cose, anche perché sotto sotto, e non per paura, tutti noi ne sentiamo l'esigenza. Gli artisti degli anni Settanta infatti sono tornati tutti al "quadro", hanno detto - con Fabro - "arte torna arte", e non credo sia un caso.

Detto questo, è vero anche che dovremmo tutti essere meno convenzionali: la mia opinione è che l'arte italiana, l'arte romana, sia troppo educata, stretta da una sorta di classicismo-formalismo onni-pervasivo. All'estero, dove sono stato spesso per lavoro, oltre ad aver insegnato alla prestigiosa International Summer Academy di Salisburgo, la situazione per fortuna è diversa. Da noi vige ancora il veto, di stampo crociano, verso tutto ciò che può essere "letterario" in arte. Da noi non sono accettati elementi di stravaganza feroce o estrema: da noi i fratelli Chapman li avrebbero uccisi da piccoli, o ben rinchiusi nei galatei dell'Accademie e delle Università che sono strutturate secondo regole istituite nel ventennio autarchico e fascista.

Qual è il rapporto dell'artista con il sistema, dunque?

Penso che l'artista non debba essere conformista nei confronti del "paese dei balocchi" che lo circonda, deve essere libero. Quando un artista non mette in atto un atteggiamento ruffiano nei confronti della critica e delle gallerie, quando l'artista si prende delle libertà, dice quello che pensa, segue il suo percorso, quello è già un posizionamento. D'altra parte, però, quelli che si illudono di poter fare del tutto a meno del sistema sbagliano.

Io non sono mai stato un artista commerciale. Negli anni Ottanta io ero considerato un artista un po' "strano" perché non ero solo un pittore, ma scrivevo anche. Negli ultimi anni, come ho accennato poco fa, ho iniziato a scrivere su una settimanale che si occupa di politica e società, una serie di interventi a volte molto duri. Tutto ciò è totalmente estraneo allo spirito del 99% degli artisti che ci circondano che non scriverebbero o farebberomai nulla di "compromettente". L'atto più irriverente che ho fatto è stata la lunga dettagliata stroncatura dell'opera e dell'approccio cultural-ruffiano di Michelangelo Pistoletto, pubblicata sulla rivista "Gli altri" e distribuita proprio durante l'inaugurazione della sua grande mostra al MAXXI da due"militanti" del settimanale con pettorine disegnate da Dan Perjovschi e Felice Levini , che avevo precedentemente coinvolto, con Vettor Pisani, Myriam Laplante ed altri artisti, nella realizzazione di

graffianti manifesti d'artista per "Gli Altri". Dopo quel giorno è aumentato il numero di galleristi, critici e collezionisti rampanti che mi guarda storto, ma certo ciò non mi porta dispiacere, e li lascio volentieri spumeggiare nei loro salottini romani molto *cool* di cui però ignorano il vero nome….TITANIC….

Intervista a Carla Subrizi

Critica e d irettrice di "Centoerbe"[15]

Sono diverse le iniziative editoriali che vedono la luce intorno alla metà degli anni Novanta: "Arte e critica", "Artel", "La società lunare" (che sembra quella più affine all'approccio di "Centoerbe"). "Centoerbe" si distingue per l'intenzione di far interagire interventi di artisti e di critici, di creare uno spazio di dialogo svincolato da influenze di mercato e anche libero di sviluppare un discorso approfondito sul pensiero attuale. **Come nasce e come funziona "Centoerbe?**

Quando è nato il progetto di "Centoerbe", insieme a Giuseppe Salvatori e ad artisti come H. H. Lim, Felice Levini e Vittorio Messina abbiamo impiegato molto tempo per capire come avremmo impostato la rivista, anche rispetto alla grafica. La avevamo immaginata come una sorta di "punto zero": l'impostazione era essenziale, tutta in bianco e nero tranne l'inserto - un progetto d'artista - e le copertine, che avevano colori differenti. Questa scelta era un modo per contrastare la facile seduzione di quelle riviste che avevano una parvenza alternativa, bella, facilmente attuale.

L'impostazione grafica, dunque, era uno strumento per prendere posizione rispetto al modello comunicativo vigente.

Sì. Ricordo che uno dei miei primi editoriali si apriva con la frase «artisti non fate più mostre»[16], che era naturalmente una sorta di provocazione, per dire, in sintesi, «non fate più le *solite* mostre»o «fate l'arte ma non le mostre» intese come corsa al sistema dell'arte, all'esposizione come vetrina.

Un aspetto che mi sembra molto importante in relazione a quel momento, è la grande necessità di scrivere. Scrivere secondo modalità un po' anomale rispetto alla scrittura della critica. Nel nostro caso, si trattava di scrivere a volte forse in maniera un po' poetica, per riflettere scrivendo, aprendosi a considerazioni che forse ricordavano più

[15] Intervista realizzata presso la sede della Fondazione Baruchello, Roma, il 25.03.2015.
[16] Cfr. C. Subrizi, *Artisti non fate più mostre*, "Centoerbe", n. 8, anno V, primavera-estate 1999, pagg. 5-6.

una scrittura diaristica che un testo critico: non so se questa era una provocazione comunque era un modo di aprire uno spazio parallelo, un po' appartato della scrittura.

Un gesto di resistenza…

Sì, anche di resistenza. Da questo punto di vista "Centoerbe" è stata certamente una bella palestra, e anche uno spazio molto indipendente dal punto di vista del rapporto con le cose che "funzionavano", delle proposte più "sicure" in termini di successo nel sistema, ecco. L'idea era quella di fare una cosa fuori dal coro. Il progetto di "Centoerbe" voleva essere molto appartato, una voce non esplicitamente combattiva.

Non era facile mantenere un profilo di indipendenza immagino.

La questione dell'"indipendente" è tutta relativa, perché puoi essere indipendente ma subordinato alla logica di un sistema, nel senso che sei sempre dai musei e dalle gallerie più importanti. Quello in cui nasce "Centoerbe" è un periodo che ha visto l'uscita di diverse riviste. Perché allora fondarne un'altra? Perché quelle che esistevano erano per lo più pubblicazioni con molte pubblicità, che andavano a supportare un sistema già legittimato. Invece "Centoerbe" nasce senza inserti pubblicitari. Molto diversa in questo senso la strada percorsa da molte riviste nate allora ma anche qualche anno dopo. Per noi la scelta di non cercare pubblicità per sostenerci era un gesto di indipendenza, forse un po' estrema.

Il rapporto con la galleria La Nuova Pesa ha creato dei problemi?

La galleria non ha mai interferito nelle scelte editoriali, eravamo molto indipendenti. Ricordo però che, anche se quello di "Centoerbe" era un progetto piccolo, c'erano molte pressioni esterne. Una volta feci un'intervista a Carla Accardi. La incontrai più volte per concludere il pezzo, ma ci fu il divieto "dall'alto" - da parte delle sue gallerie di riferimento - di non pubblicare un'intervista su una rivista che afferiva ad una galleria come La Nuova Pesa. Una cosa pazzesca se si pensa che si trattava solo di un'intervista, in un contesto così semplice come era "Centoerbe". Questo per sottolineare quanto ciò che nasceva dentro a quel periodico veniva spesso visto come afferente alla galleria, come se poi dovesse nascerne una mostra. Il che fa luce sulla situazione di quel momento o comunque su alcune dinamiche ricorrenti del sistema dell'arte.

"Centoerbe" si configura come campo libero in termini di organizzazione dei contenuti interni, che opera secondo una strategia di comunicazione ponderata, di approfondimento e in stretto rapporto con la voce degli artisti.

Quando imposti un progetto di questo tipo è molto importante capire come e con cosa ti vuoi sintonizzare. Generalmente fai delle strategie, cercando di capire con chi vuoi allinearti, a chi andrai contro se assumi una determinata posizione, chi vuoi assecondare, ecc. Ecco: "Centoerbe" nasceva senza strategie, senza fare queste considerazioni. Si trattava di lasciare un campo libero di espressione all'artista che era invitato a lasciare un suo contributo. Ci piaceva portare sulle pagine una sorta di istantanea di quello che era il suo "studio", di quello su cui stava lavorando o su cui stava riflettendo: appunti, pensieri in forma di brevi fasi, disegni, talvolta schizzi di progetti diventavano così l'intervento sulla rivista in una forma molto aperta, quasi come se volessimo cogliere nel vivo il farsi di un progetto. Nelle due pagine interne inserivamo dei progetti d'artista veri e propri, ma non ci bastava quello, eravamo interessati anche ad un contributo in forma di "parola". Volevamo che ci fosse sempre una piccola forma di riflessione, anche se molto stringata, solo con un pensiero, come faceva ad esempio Lim con le sue piccole poesie/pensieri quasi in diretta.

Alla luce dell'oggi, in che modo interpreta l'esperienza di Centoerbe?

Questo progetto per me è stato molto importante. Rivedendo oggi quello che abbiamo fatto riconosco cose che mi sembrano anticipatrici: ad esempio abbiamo ospitato Emilio Villa, in tempi in cui di lui ancora non si parlava; abbiamo pubblicato Suzanne Santoro, anche lei un'artista non molto presente nei libri o nelle mostre.

Ci sono due aspetti in particolare che ritengo rilevanti nell'impostazione della rivista, due aspetti strettamente correlati tra di loro: da una parte il tema della ri-scrittura, dall'altra quello della rivolta intima.

Il primo all'inizio degli anni Novanta è un tema centrale: questi sono infatti gli anni che vengono dopo la guerra fredda, il postcolonialismo, l'entrata nell'era globale. Negli anni Novanta emerge chiaramente il fatto che c'è bisogno riscrivere tutta la storia dell'arte. È un processo che non riguarda solo i macro-temi, ma è anche occasione per riflettere sul proprio operare: ci si chiede di cosa parliamo, di che scriviamo, a chi ci rivolgiamo. Quello della ri-scrittura è un tema che io ho affrontato spesso, anche nei miei corsi universitari. Sono molti i libri che si interrogano su questo nel corso degli anni Novanta: *Rewriting conceptual art*[17], ad esempio, ma penso anche a mostre sulla

[17] M. Newman, J. Bird, *Rewriting Conceptual Art*, Reaktion, London 1999.

ri-scrittura dell'arte concettuale, che ne ampliano i confini includendo esperienze dell'America Latina, della Colombia, l'Africa… Questo processo coincide con la necessità di aprire i confini a popolazioni e paesi che erano stati completamente dimenticati da un'arte che era stata identificata quasi esclusivamente con quella del mondo occidentale, europeo e americano.

Allo stesso tempo la reazione a questi macro-cambiamenti in atto avviene in quegli anni su un piano "intimo": faccio riferimento in particolare all'interpretazione di Julia Kristeva in *La revolte intime*[18], del 1996.

A mio avviso anche "Centoerbe" è stata una "rivolta intima". Non era la rivolta aggressiva, urlante, al grido di: «facciamo un altro movimento (artistico)», come negli anni Settanta, ma volevamo che la parola e il discorso costituissero una presenza privata, quasi segreta, come aprire la porta su un qualcosa ancora non detto: per questo facevamo una rivista in bianco e nero, semplice con un profilo grafico essenziale. Volevamo mantenere questa dimensione. Non me ne rendevo conto allora, ma questo taglio, oggi, lo trovo perfettamente calzante rispetto a quel decennio: un decennio che, anche se è stato politico, se ha lanciato le sue provocazioni lo ha fatto in un modo diverso da quanto era potuto avvenire negli anni Settanta. Non è un caso che quello che può essere definito il manifesto di "Centoerbe" si intitoli *La città sentimentale*[19]. Non si trattava di un carattere sentimentale in senso romantico o retorico, ma rimandava ad una specie di città degli affetti, dei sentimenti, una città che si basava su qualcosa di affettivo, sulla memoria, immateriali.

Il tentativo di creare uno spazio altro, intimo, mantenendo un profilo basso come risposta al bombardamento mediatico, mi sembra una modalità di interazione con il mondo espresso anche dall'arte. Prendiamo ad esempio Arienti: la scelta di lavorare sulle pagine di Topolino, fare un lavoro minuzioso, discreto, mi sembra corrisponda proprio a questo stesso sentire…

Sì in parte è anche così. La questione dell'intimo può essere tuttavia molto ambigua: qualcuno vede la questione dell'intimo come un modo per entrare nella sfera del personale, della vita privata, mentre io la metto in relazione con la semiotica delle

---

[18]J. Kristeva, *La rèvolte intime*, Fayard, Paris 1996. Il volume riprende il seminario tenuto da Julia Kristeva all'Université Paris VII Denis Diderot durante l'anno accademico 1995-96 .

[19]*La città sentimentale*, Teatro degli Artisti, Roma, marzo 1997.

passioni che si sviluppa proprio degli anni Novanta. L'intimo fa parte di questa necessità che c'è proprio in quel decennio, che delinea forse una terza componente rispetto a quello che abbiamo detto finora, che va a congiungersi alle altre, vale a dire quella di lavorare sul gioco delle differenze: è un decennio in cui si dà molta importanza al dialetto, alla dimensione locale, ma questo aspetto non va inteso solo ad un livello macroscopico. Anche l'intimo è una voce della differenza. Al suo interno, poi, c'è anche la questione della memoria, altro tema portante del decennio: gli anni Novanta sono il decennio in cui l'ottanta percento degli artisti lavora sulla memoria, sulla cultura materiale e immateriale, su come essa si inscrive nel linguaggio, nelle cose. La memoria la puoi far anche emergere attraverso il sogno, attraverso il ricordo, attraverso qualcosa anche di molto piccolo: quelle cose - che prima erano state sacrificate perché troppo personali rispetto a un mondo che andava in direzione di una sorta di omologazione di linguaggi - danno spazio ora a queste molteplici sfaccettature.

Tutto ciò si riflette in "Centoerbe": vuole dare testimonianza di questo, come una sorta di diario. Questa dimensione quasi privata della rivista, che nasce dal tipografo, che non ha distribuzione importante, che registra situazioni personali, diaristiche, spesso intime: ecco, questa è secondo me l'intuizione più grande che ha avuto "Centoerbe". Quella di far parlare tutto questo. Quando si sono inserite pressioni e tentativi di sradicare questo aspetto, si proponeva un prodotto più bello ma anche più retorico. Il numero blu, uno degli ultimi, che segue questa tendenza, è più "carino", ma non ha la forza dei primi numeri.

A questo proposito: come si è conclusa l'esperienza di "Centoerbe"?

Verso l'ottavo numero sono iniziate una serie di interferenze: critici che parlavano con Simona Marchini, dicendo che avrebbero fatto "Centoerbe" meglio, peggio, diversamente. Inizia dunque un tentativo, operato da diversi fronti, di volersi appropriare della rivista, e questo ci ha bloccato. In realtà era proprio quello che non si doveva fare. Perché poteva esserci un'altra voce, diversa. Invece questa interferenza sotterranea ha fatto chiudere "Centoerbe". Probabilmente anche alcuni artisti si erano lasciati sedurre da proposte più seducenti.

Inoltre tutti si aspettavano che, trattandosi di una rivista che nasceva in seno a una galleria come La nuova Pesa, ci fossero denari, che invece non c'erano affatto. Negli ultimi tempi, intorno all'ottavo o nono numero, si trova un riflesso di ciò nella veste più

accattivante che assume la rivista. Ma trasformarla voleva dire uniformarsi ad altri periodici e snaturare il suo progetto originario. Salvatori è stato molto importante, era molto dentro a questo progetto e a La Nuova Pesa, insieme a Lim, a Fortuna, a Levini, Messina, ma poi questa situazione si è completamente spaccata. Anche per loro. All'inizio questo era un gruppo che funzionava, era affiatato. Si lavorava insieme bene, finché ognuno poi ha cominciato ad agire per se stesso, difendendo un proprio spazio a discapito degli altri. Fino al progetto de *La città sentimentale*[20] era ancora una situazione di collaborazione quasi anomala. Ciò che aveva dato forza al progetto della rivista era la condivisione, il rapporto, il dialogo tra gli artisti, cioè ciò che ha sempre fondato il suo progetto editoriale.

[20]*La città sentimentale*, Teatro degli Artisti, Roma, marzo 1997.

Intervista a Stefano Chiodi

Critico e fondatore della rivista "La società lunare"[21]

Nella sua attività di critico lei si è occupato con particolare attenzione dell'arte italiana degli ultimi decenni. Vuol raccontarmi, dalla prospettiva di studioso ma anche di chi quegli anni li ha vissuti non solo come osservatore, ma come promotore di iniziative come "La società lunare", cosa è accaduto dal suo punto di vista nella scena romana tra anni Ottanta e Novanta?

Ho iniziato a scrivere d'arte, dopo essere stato un assiduo visitatore di mostre sin dagli anni liceali, entrando in contatto con Andrea Fogli nel 1983: erano gli anni in cui a Roma dominava ancora la Transvanguardia e intanto erano apparsi da qualche anno gli artisti del cosiddetto gruppo di San Lorenzo. Ben prima de "La società lunare", all'inizio del 1984, abbiamo fondato insieme a Jacopo Benci e Silvia Stucky una rivista, "891", collaborando ai primi due numeri.

E poi?

Ci fu una rottura, con Benci e Stucky c'erano differenze di visione, di aspettative. Noi non volevamo fare un "gruppo", volevamo occuparci delle cose che ci piacevano, di filosofia, di arte, di letteratura e così via.

Qual era la sua relazione con la Roma dell'epoca?

Conoscevo abbastanza bene gli artisti del "Pastificio" di San Lorenzo, i primi di cui sono stato a vedere gli studi, Nunzio, Ceccobelli, Gallo, Dessì, Pizzi Cannella e Bianchi, dunque quelli che avevano lavorato con Ugo Ferranti nella primissima fase. Intanto frequentavo l'università, dove l'arte contemporanea era trattata come disciplina. In seguito, sono andato a studiare a Parigi e, tra il 1986 e il 1989, sono stato quasi sempre lì. Diciamo che biograficamente in quel periodo mi trovavo da un'altra parte rispetto a dove "succedevano le cose": in un primo momento, quando cominciavano a formarsi

[21]Intervista realizzata presso il DAMS, Università di Roma Tre, Roma, il 26.03.2015.

nuovi gruppi a Milano, quello che si era costituito intorno a Fabro, in particolare. Nel '90, dopo il servizio militare, ho ripreso subito i contatti - che del resto non avevo mai interrotto - con Andrea Fogli ed altri. A Milano, alla Casa degli Artisti, incontrai per un'intervista proprio Luciano Fabro con il gruppo dei suoi allievi, artisti allora "emergenti" come Airò, Rüdiger, Arienti, Moro. L'anno dopo ho visto a Prato *Una scena emergente*[22], curata da Amnon Barzel ed Elio Grazioli, che tentava una ricognizione proprio su questa generazione.

Come si lega questo contesto con la nascita de "La società lunare"?

Dopo aver visto le novità a Milano, a Roma in confronto non succedeva niente. Bisogna considerare anche il fatto che a Roma si viveva un'atmosfera strana in quegli anni: per un verso quello che era avvenuto - Transavanguardia e gruppo di San Lorenzo - era ancora molto vivo, almeno nel mercato; d'altra parte, tuttavia, quel tipo di ricerca non piaceva più da tempo. Veniva considerata affascinante ma troppo romantica, si intuiva che era una stagione già finita. Non c'erano ancora il ritorno a un tipo di sensibilità fredda, concettuale: gli artisti che emergevano all'epoca erano tutto sommato tutti legati al passato recente e d'altro canto molto poco in rapporto con quello che accadeva in altre parti d'Italia e d'Europa, come si vide in una vera mostra-shock come *Molteplici culture*[23]. Ci sentivamo piuttosto accerchiati: da una parte il mondo milanese, le riviste, gallerie come De Carlo, Guenzani, ecc. già affermate all'epoca, dall'altra l'assenza a Roma di situazioni e spazi lontanamente comparabili. Quando Andrea Fogli mi propose nell'autunno del 1992 di prendere uno spazio e di aprirlo al pubblico, accettai subito.

Pensavate ad una galleria?

Pensavamo a un *artist'sspace*. Non avevamo in mente una galleria commerciale, anche perché nessuno di noi due lo avrebbe saputo fare; l'idea era quella avere uno spazio in cui fare qualcosa senza badare alle mode, alle questioni commerciali e, nello stesso tempo, di mescolare un po' le carte sul piano generazionale. Esponevamo contemporaneamente artisti di generazioni differenti: in una delle prime mostre che facemmo c'erano i disegni di Paolo Canevari, che all'epoca aveva appena finito l'Accademia, insieme a un lavoro di Giuseppe Penone.

---

[22] *Una scena emergente*…., op. cit.
[23] *Molteplici culture*…., op. cit..

"La società lunare" è stata una realtà ibrida proprio per la sua natura di spazio espositivo indipendente che operava anche come libreria e come sorta di piccola casa editrice. I "Quaderni", anche attraverso un'impaginazione che li fa assomigliare più a pubblicazioni d'artista che a una rivista d'attualità, rivelano l'intenzione di assumere una posizione antitetica rispetto alle modalità comunicative delle pubblicazioni di arte contemporanea di ampia diffusione. Anche il titolo, poi, sembra voler indicare la necessità di uno spazio altro, di un'esperienza privata dell'arte…

Il titolo "La società lunare" era una mia invenzione. Ero appena stato a una mostra dedicata al pittore inglese Wright of Derby[24], il quale aveva fondato con un gruppo di amici scienziati dilettanti, artisti, poeti, *The Lunar Society*. Nel primo numero della nostra rivista c'è un'illustrazione che rappresenta una scala che conduce alla luna: rimanda a questo. La luna era un riferimento importante anche per Andrea. Proposi questo titolo e gli piacque subito. Quanto all'esperienza "provata", no, direi che è vero il contrario, a noi interessava, un po' idealisticamente forse, proporre accostamenti inediti, figure poco note, testi e mostre "stravaganti" proprio per uscire dal cliché della galleria-salotto, dello spazio "alto" allora ancora molto diffuso. Eravamo a ridosso della *Biennale* del '93[25], quella clamorosa delle "mucche tagliate" di Damien Hirst, dello spazio di Cattelan affittato alla pubblicità, di Matthew Barney e di tutta la generazione di inizio anni novanta. A Roma queste novità non erano ancora arrivate.

La galleria Paolo Vitolo sembrava accogliere un po' queste istanze…

Sì, Vitolo faceva mostre diverse perché era l'unico a conoscere bene quel che succedeva nella scena milanese.

Dell'attività della galleria Alice cosa pensa?

Non mi interessava molto. A parte il lavoro di Pietroiusti, per il resto mi sono sempre sembrata ricerche un po' pretestuosa. Trovavo una mancanza di freschezza nelle loro scelte.

A proposito di gallerie, qual era la situazione a Roma in quegli anni?

---

[24] Probabilmente *Wright of Derby*, mostra presso la Tate Gallery, Londra 1990.

[25] *XLV Esposizione Internationale d'Arte 1993: La Biennale di Venezia - Punti cardinali dell'arte*, mostra a cura di A. Bonito Oliva, Venezia 1993.

Uno degli spazi più importanti di quegli anni era Primo Piano, da dove passavano i grandi nomi dell'arte concettuale e minimalista. La gallerista, Maria Colao, gestiva anche una libreria con volumi magnifici. Nello stesso edificio c'era la galleria Pieroni, che rappresentava la memoria storica delle gallerie romane. Poi c'erano Sperone, Ferranti, piccoli spazi spesso di vita breve.

C'era anche la galleria di Lidia Carrieri.

Sì, lavorava con molto gusto ma, come dire, con spirito da dilettante. Qui si scorge probabilmente la differenza rispetto alla situazione milanese: a Milano, ci si confrontava con spazi piccoli magari ma con un'aria di efficienza internazionale. A Roma, invece, era raro se non impossibile trovare quel tipo di atmosfera.

Per riprendere la storia che avevamo iniziato: cosa è accaduto poi con "La società lunare"?

Andrea e io facevamo all'inizio insieme le scelte importanti, gli artisti e gli autori che invitavamo a scrivere, Pirri, Casorati, Zanazzo, e altri di area romana ad esempio. Ma eravamo andati a cercarci anche Kaufmann e altri autori di area milanese. In seguito i miei interessi e quelli di Andrea sono andati un po' differenziandosi. Andrea lavorava come artista, e "La società lunare" per lui era una sorta di meta-opera, io volevo invece fare un po' più di critica, e un po' più di scrittura, e la rivista era un compromesso perfetto.

Cercavate dunque di creare una connessione con l'ambiente milanese, perché il sistema dell'arte romano era stantio?

Il problema era che gli artisti romani non circolavano nelle gallerie milanesi e viceversa, non c'era più quello scambio che c'era stato negli anni Sessanta e Settanta, quando da Sargentini o a La Salita vedevi tutti gli artisti del mondo. A parte Sperone, le altre gallerie, comprese quelle storiche come La Gregoriana, La Tartaruga ecc., non erano all'altezza dei tempi. La sensazione era di una desertificazione. Certo erano anni di crisi acuta, con la stagione delle stragi mafiose tra il 1992 e il 1993. Quando noi abbiamo aperto, a inizio '93, era appena finita la Prima Repubblica ed eravamo nel pieno di una crisi profonda da un punto di vista economico e politico. La situazione era molto pesante per tutto il Paese, ma mentre a Milano in qualche modo la crisi venne assorbita, a Roma fu devastante. Una situazione amplificata dalla cattiva politica romana. Il

Comune fu di nuovo in mano ai democristiani dopo l'epoca dei sindaci di sinistra, fino all'arrivo di Rutelli.

Non crede che questo momento di crisi possa aver al contrario generato un maggiore senso civico, una rinnovata volontà di intervenire nel proprio tempo?

Questo tipo di sensibilità a Roma c'è stata per poco tempo, solo intorno ai primi anni Settanta. In realtà, credo che gli artisti negli anni Novanta fossero più impegnati ad andarsene da Roma che a rimanerci…

E "La società lunare"?

Diciamo che fondamentalmente "La società lunare" poteva essere - e non lo è stato per motivi anche diversi (Andrea si è stancato prima ancor di me), uno spazio "amichevole" in cui gli artisti potevamo entrare in contatto tra di loro, senza essere obbligati ad avere strategie di gallerie, eccetera. Ha funzionato ma relativamente, nel senso che la nostra operazione non ha portato quella rigenerazione che ci auguravamo. Io stesso ho rimosso a lungo questa vicenda, ho ricominciato a pensarci solo in anni recenti. Il "Quaderno" a rileggerlo oggi mi pare goffo, manchevole, evasivo…

Però quello de "La società lunare" mi sembra possa essere letto come uno spazio di "resistenza". Proprio negli stessi anni nascono anche "Centoerbe" e "Arte e critica": mi sembra si possa individuare in tutti e tre questi progetti editoriali un comune tentativo di opporsi a un sistema strutturato e codificato.

"Centoerbe" poteva essere una cosa un po' più importante. "La società lunare" era in fondo il "quaderno" di due amici che scrivevano i testi di notte. "Centoerbe" era più strutturata, c'era una galleria alle spalle, c'erano Pino Salvatori, Lim, Messina. Il problema è che non è stata capace di diventare una rivista generazionale, cioè gli artisti che prendevano parte a quel gruppo erano preoccupati soprattutto della propria marginalizzazione, mi sembra. E poi c'era il fattore anagrafico: a differenza degli artisti milanesi, allora tutti più o meno intorno ai trent'anni, quelli romani erano già attivi da almeno dieci anni, avevano un altro atteggiamento. Roma aveva un grande problema: non c'erano strutture pubbliche, non c'era dialettica in questo senso. L'unico curatore che faceva mostre nelle istituzioni era sostanzialmente Ludovico Pratesi. A Milano c'erano soldi, luoghi, intelligenze più vive, più pronte, più disponibili.

A proposito del tema che ha appena toccato, quello delle carenze delle strutture pubbliche romane. Proprio alla fine degli anni Novanta prende avvio la

pianificazione di MACRO e MAXXI, il cui progetto nasce anche a seguito del dibattito sull'assenza di sostegno istituzionale all'arte contemporanea. Guardandole dal punto di vista dell'oggi, considerando anche che con entrambe le istituzioni lei ha ampiamente collaborato, ritiene che queste due realtà abbiano soddisfatto le aspettative o che gli esiti attuali siano fallimentari?

Sono stati costruiti e già questo non era scontato. Il MAXXI è stato la scommessa di funzionari, di ministri, di direttori generali, di storici dell'arte, che hanno pensato che in Italia ci volesse un museo di arte contemporanea. Questo è venuto fuori ovviamente dopo Bilbao, dopo il successo di quella operazione dal punto di vista comunicativo. Gli ingredienti erano quelli che all'epoca sembravano inevitabili: archistar, progetto clamoroso, grande investimento pubblico, recupero di una porzione della città con l'idea di generare ricadute economiche positive. Ma purtroppo il MAXXI ha subìto l'ostilità di quell'*establishment* culturale che in Italia è costituito dai giornali conservatori, dalla critica d'arte più tradizionalista, anche dall'Università, che in qualche modo ha sempre manifestato la sua diffidenza. La vocazione a grande museo internazionale non si è realizzata fino agli ultimi anni, anche per la cronica mancanza di finanziamenti; solo col nuovo direttore, Hou Hanru pare arrivata la svolta che in molti attendevamo.

Dunque un problema culturale ed economico allo stesso tempo..

Il problema di fondo è che un museo così non vive senza un grande investimento pubblico. Non è certo il direttore che può modificare da solo la situazione: ci vuole un cambiamento nella coscienza pubblica. Un museo d'arte contemporanea non è un buco nel quale si infilano soldi, ma un bene comune su cui va la collettività deve investire. Finché in Italia non cambia questo atteggiamento il MAXXI non funzionerà. Nelle istituzioni ci sono due cose: l'autonomia e la programmazione. Se non c'è programmazione il museo non ha immagine internazionale, d'altra parte se non c'è continuità di finanziamento non può esserci programmazione.

Crede il MAXXI abbia fallito la sua missione e le aspettative sulle quali è sorto?

Io non parlerei di fallimento, ma di un problema politico grave nei confronti di tutto ciò che è la contemporaneità. Del resto la cultura mediocre della classe dirigente italiana, educata a televisione, a cattiva televisione, no fa ben sperare.

E l'altro Museo il cui progetto si delinea alla fine degli anni Novanta, il MACRO?

Il MACRO ha un'altra storia, ha sofferto la sua mancanza di autonomia dall'istituzione locale. Il Comune non è in grado di gestire, soprattutto a Roma, un'istituzione culturale: quando il sindaco nomina il Direttore non può farne una questione politica, deve farne una questione di competenza. Abbiamo avuto un MACRO gestito da un professionista come Eccher. In quel momento il MACRO era una istituzione nata dal nulla, localista; poi c'è stata la *hybris* di voler costruire da zero un museo comunale nello stesso momento in cui veniva fatto un grande museo nazionale… Insomma questo museo ha una struttura costosa, scomoda, complessa, e tutto questo perdurando la mancanza di autonomia e di programmazione. Nel caso del MAXXI abbiamo un problema che riguarda tutta Italia, nel caso del MACRO è un problema che riguarda Roma ed è questo: il turismo legato all'arte contemporanea deve essere considerato un investimento o no? Il visitatore ha diritto di vedere mostre di qualità o le mostre di arte contemporanea hanno solo il valore di tappabuchi? Nel momento in cui la nuova amministrazione ha deciso di mandare via Bartolomeo Pietromarchi, non aveva nessun progetto alternativo. E la situazione, ormai due anni dopo, non appare cambiata.

Intervista a Massimo Carboni

Critico e redattore rivista "Arte Argomenti"[26]

Lei è stato nel gruppo di lavoro che ha realizzato, nella seconda metà degli anni Ottanta, la rivista "Arte Argomenti". Vuol raccontarmi in che modo nasce il periodico e qual è la sua storia a grandi linee?

Il *deus ex machina* di "Arte Argomenti", colei che si occupava in parte anche del suo finanziamento, è Cinzia Piccioni. È intorno a lei che confluiscono Enrico Cocuccioni, giornalista, Enrico Castelli Gattinara, epistemologo, ma anche figure come quella della filosofa Donatella Di Cesare, ad esempio, che ha collaborato per un po' con la rivista. Si tratta insomma di autori che non si interessavano solo di arte e che spesso non se ne occupano più.

Un po' come sempre accade in questo tipo di esperienze, la rivista si reggeva sulla conoscenza tra pensatori e intellettuali, su una trama del quotidiano insomma. Ricordo che le riunioni erano piuttosto animate. Ci interrogavamo su come avremmo potuto porci con uno stile diverso, con una nuova forma di "leggerezza", intesa nel senso nietzschiano del termine.

Per quanto riguarda la cornice formale del periodico, l'impostazione grafica è chiaramente imprestata da "Alfabeta": questo riferimento si coglie sia nelle scelte iconografiche che nei caratteri grafici.

Dopo alcuni anni, che hanno visto un progressivo allargamento delle collaborazioni, la rivista si è conclusa per un naturale esaurimento, visto che si reggeva sul contributo gratuito degli autori.

Qual è il contesto di riferimento in cui la rivista si muove?

Siamo allo scadere degli anni Ottanta. Il discorso era quello della rivalutazione del mercato che non viene più demonizzato. Si era nella piena maturità della Transavanguardia: ciò significava rivalutazione delle figure del pittore, della "puzza di

[26] Intervista realizzata nello studio di Massimo Carboni il 16.06.2015.

trementina", e via dicendo. A livello più ampiamente culturale, si trattava quindi del postmodernismo con tutte le ricadute culturali che esso poteva avere.

Rispetto a questa linea, "Arte Argomenti" si riprometteva in parte di ricostruire un discorso sul moderno: ecco allora la presenza di Filiberto Menna e il riferimento alla ricerca artistica come astrazione-costruzione. Ci sono interviste a Lucia Romualdi, a Mariano Rossano, a Gianni Asdrubali e c'è una parte della rivista dedicata proprio alla morte di Menna, con diversi pezzi teorici. Questo conferma la tendenza di ricerca sul moderno.

C'era anche, tuttavia, una presa di distanza dal mercato. Perché un'altra rivista d'arte? Perché era necessario un progetto che avesse come suo connotato specifico una distanza dall'impostazione di quel sistema incentrato sulla relazione tra le gallerie e la critica in qualche modo prezzolata, accondiscendente insomma rispetto agli schieramenti precostituiti.

Che prendesse le distanze da tutto il turbine dei primi anni Ottanta e dal suo sistema di "etichette", insomma…

Certo, si trattava un po' di scompaginare questa impostazione, naturalmente però dichiarando da dove venivamo. Vale a dire dal ripensamento del moderno, dalla critica al postmodernismo e diciamo dal riferimento alla teoria critica di Filiberto Menna.

Dunque la proposta di un progetto per la critica che si opponesse all'ipotesi nichilista del periodo precedente.

Esatto, l'idea era questa. Inoltre "Arte Argomenti" voleva rivalutare il pensiero teorico sull'arte: ribadire l'idea che essa non è solo una questione di gusto, di piacere, di mercato, di collezionismo, ma anche un'esperienza che pone dei problemi alla riflessione critica.

Riguardandola oggi, quali considerazioni farebbe rispetto all'identità della rivista e ai suoi caratteri connotanti?

Riprendendo in mano oggi i numeri di "Arte Argomenti" mi colpisce soprattutto l'approccio interdisciplinare. Ad esempio c'è un'intervista a Carlo Sini, di cui si stanno ripubblicando proprio ora tutti gli scritti. La presenza di un filosofo all'interno di una rivista d'arte contemporanea si spiega con la volontà di adottare un profilo interdisciplinare, così come la scelta di proporre delle recensioni multiple, in cui un libro, un film, una mostra venivano analizzate insieme.

Ancora in questa chiave va letta l'importanza data alla fotografia, un'attenzione dovuta in particolare alla presenza di Giuseppe Cannilla, sia come autore di fotografie che di testi. Poi "Arte Argomenti" si connota per la presenza di pezzi "liberi": si pensi gli aforismi di Fabio Sargentini. Tutto questo conferma la dilazione rispetto alla rivista d'arte in senso stretto. Insomma è una rivista nata nell'ambito dell'arte e della critica d'arte, ma non si può ridurre a questo.

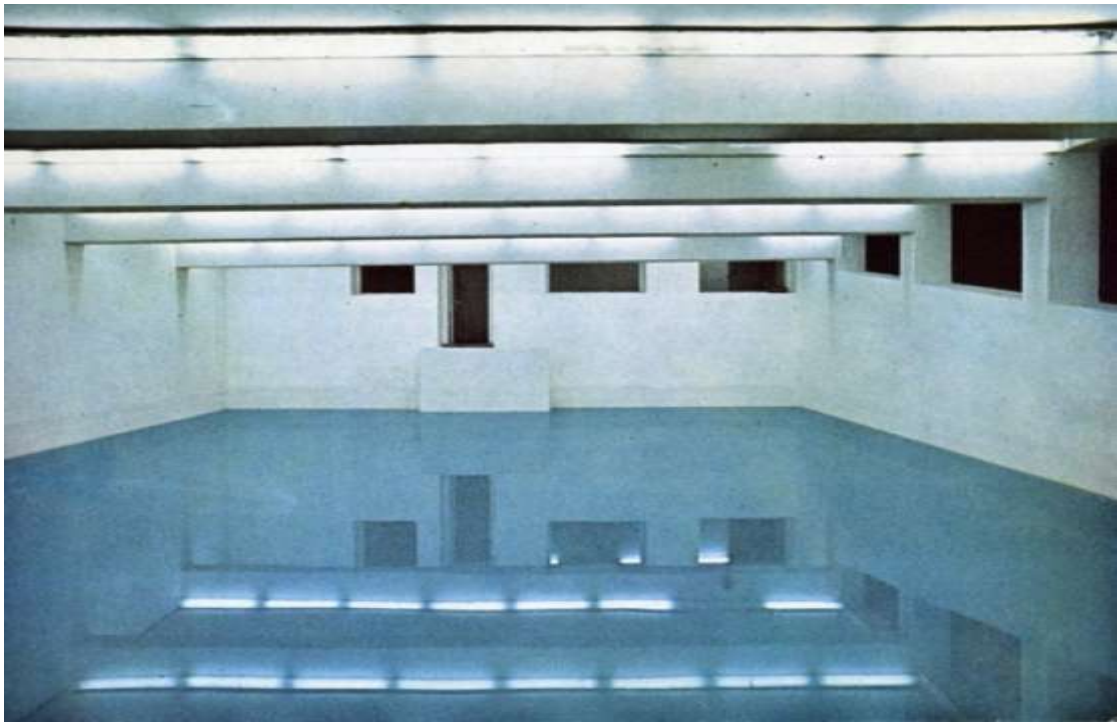
Un'altra cosa che ho notato è la scelta di un linguaggio più ampliamente comprensibile ma non banale, in cui la chiave sottilmente ironica gioca un ruolo importante. Serviva in parte a decantare, ad alleggerire il modello critico paludato della stagione precedente.

Mi sembra che "Arte Argomenti" confermi l'intenzione comune ai diversi progetti editoriali sorte nella seconda metà degli anni Ottanta, di creare uno spazio critico di distinzione rispetto all'ipotesi "Flash Art" e all'informazione legata strettamente al supporto del sistema. Da "891" a "Opening", a "La società lunare" o "Arte e critica" fino a "Centoerbe", lo spazio della rivista è riconosciuto come quello in cui far incontrare in modo fecondo artisti e critici, uno spazio comune per superare il blocco dei primi anni Ottanta. È d'accordo?

È vero. Credo si possa finalmente, senza acrimonia, tornare a parlare di quegli anni. È oggettivamente vero che la Transavangurdia nel '900 ha rappresentato la seconda uscita internazionale dell'arte italiana dopo il Futurismo. Questo ha voluto dire molte cose, in positivo e in negativo. In negativo naturalmente ha avuto una ricaduta in termini di saturazione del panorama ed è chiaro che coloro - critici, galleristi, artisti - che non si sentivano pienamente rappresentati in quel modello culturale, avevano in qualche modo la percezione di esserne schiacciati. Per questo, quando quel modello culturale si è un po' allentato (anche per ragioni storiche) c'è stato ovviamente più spazio per quelle che si potevano considerare "marginalità". Ma voglio specificare che queste esperienze nel periodo in esame (parlo di me ma credo il discorso sia estendibile ad altri) si sono poste in una situazione non di contrapposizione - secondo un modello antagonistico - ma con un atteggiamento di apertura, una volontà insomma di interessarsi da una parte ad altri temi, e dall'altra agli stessi temi, ma da un punto di vista diverso. Infatti, la stessa "Arte Argomenti" fa una bella recensione di una mostra dedicata ad Enzo Cucchi: quella assunta da "Arte Argomenti" è una posizione non partigiana nel senso deteriore del termine. Insomma, a rivederla oggi, una posizione, abbastanza intelligente.

IMMAGINI

Veduta della mostra *Lo studiolo di Francesco I Dei Medici e il suo Doppio*, galleria Apollodoro, Roma, 1987



Allagamento del garage di via Beccaria, con cui si conclude l'attività espositiva de L'Attico, Roma 1976

Piero Pizzi Cannella, veduta della mostra, galleria L'Attico, Roma, 1991

Duane Michals, *Natural and Unnatural Love*, invito della mostra, galleria Ugo Ferranti, Roma, gennaio 1988

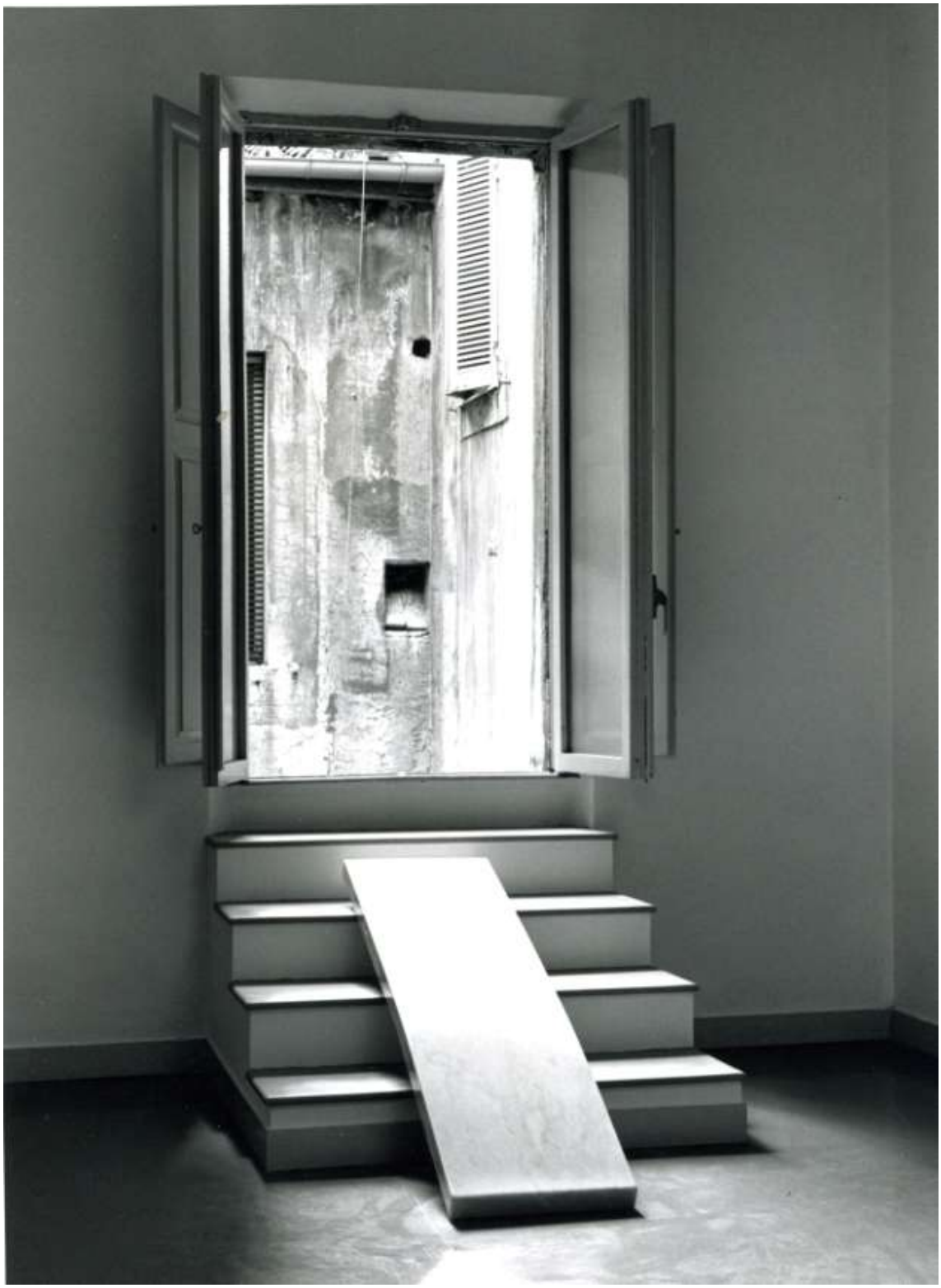
Andrea Fogli, *Aurora occidentale*, veduta dell'installazione, galleria Ugo Ferranti, Roma 1992-93

Luca Vitone, veduta della mostra, galleria Primo Piano, 2002

Marco Bagnoli, *La macchina stanca. Tre tentativi di fermare il tempo*, galleria Pieroni, Roma 1983 (Courtesy Galleria Pieroni)

Giglbert&George, in occasione della mostra *Live's. Opere nuove di Gilbert&George*, galleria Pieroni, Roma 1981, © Enrica Scalfari (Courtesy Galleria Pieroni)

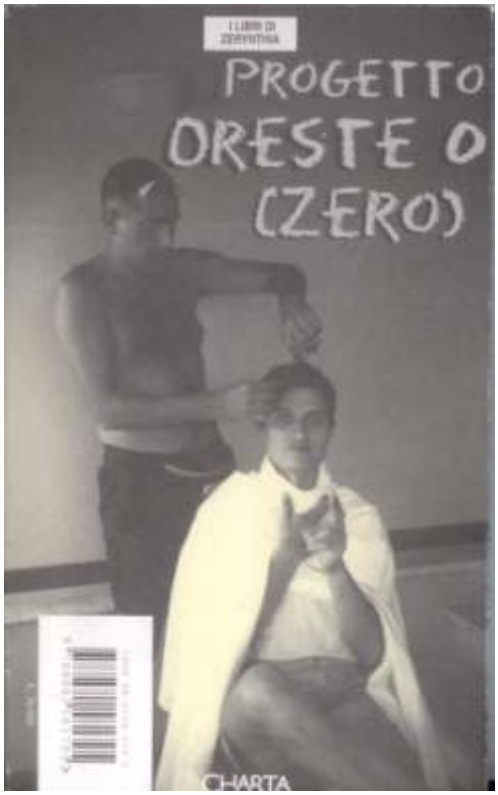
Isa Genzken e Gerhard Richter, in occasione della mostra *Sculture e pitture*, galleria Pieroni, Roma 1987
© Attilio Maranzano (Courtesy Galleria Pieroni)



Luciano Fabro, *Tre nudi che scendono le scale*, veduta dell'installazione, galleria Pieroni, Roma 1988, © Attilio Maranzano (Courtesy Galleria Pieroni)

Dan Graham, veduta dell'installazione, galleria Pieroni, Roma 1991, © Attilio Maranzano (Courtesy Galleria Pieroni)

Manifestazione *Uccelli-Birds* organizzata da Zerynthia, Paliano1996 © Luca Vitone (Courtesy Galleria Pieroni)



Progetto Oreste 0 (zero), copertina del volume pubblicato da Zerynthia nel 1997

Jannis Kounellis, veduta dell'installazione nell'ambito della mostra *Ateliers del Bosco*, Accademia di Francia di Villa Medici, Roma 1998 © Claudio Abate (Courtesy Galleria Pieroni)

Alfredo Pirri, veduta dell'installazione, La Nuova Pesa, Roma 1994. © Fabio Cirifino (Studio Azzurro)

Veduta della mostra *Mosca Terza Roma*, Sala 1, Roma 1988-89

Sergio Lombardo, *Pittura stocastica*, vinilici su tela, 1986 (collezione Pocchiari e Parisi)

Sergio Lombardo, *Specchio Tachistoscopico con stimolazione a sognare*, specchio semitrasparente montato su scatola in legno, 1979

Salvatore Falci, Stefano Fontana, Pino Modica, *Sosta Quindici Minuti*, veduta della mostra alla galleria Lascala, 1984

Pino Modica, *Rilevatore estetico*, intervento urbano, Pisa 1985

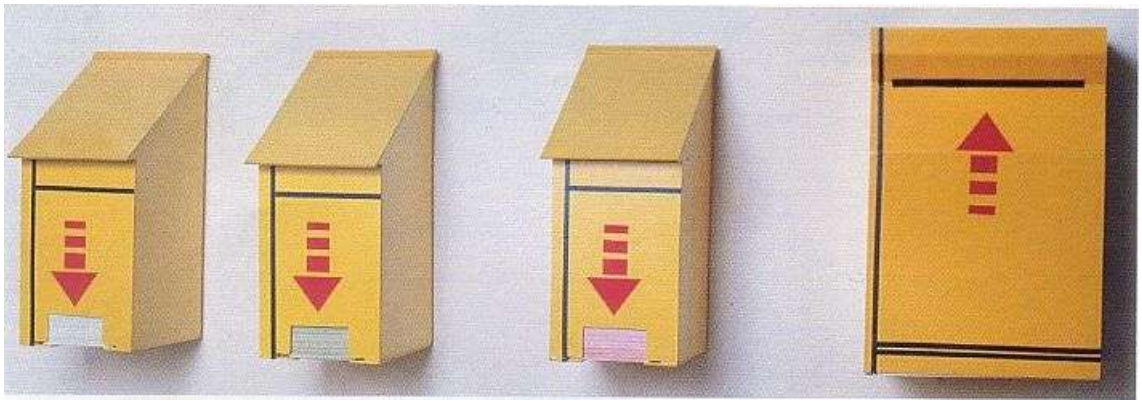
Salvatore Falci, *Pavimento A.T.M. Piombino*, masonite con cera e smalti stratificati posizionata sotto la pensilina di un autobus, Piombino 1987

Cesare Pietroiusti, *N-Titoli*, intervento a Lascala c\o Il desiderio preso per la coda, Roma 1987

Pino Modica, *Bar Giuliani*, galleria Il Campo per *Storie*

Stefano Fontana, *Aula di scienze*, veduta nell'installazione, galleria Alice, Roma 1988

Stefano Fontana, *Fusioni*, veduta nell'installazione, galleria Alice, Roma 1989



Stefano Fontana, *40.518*, galleria Vivita 1, Firenze 1990

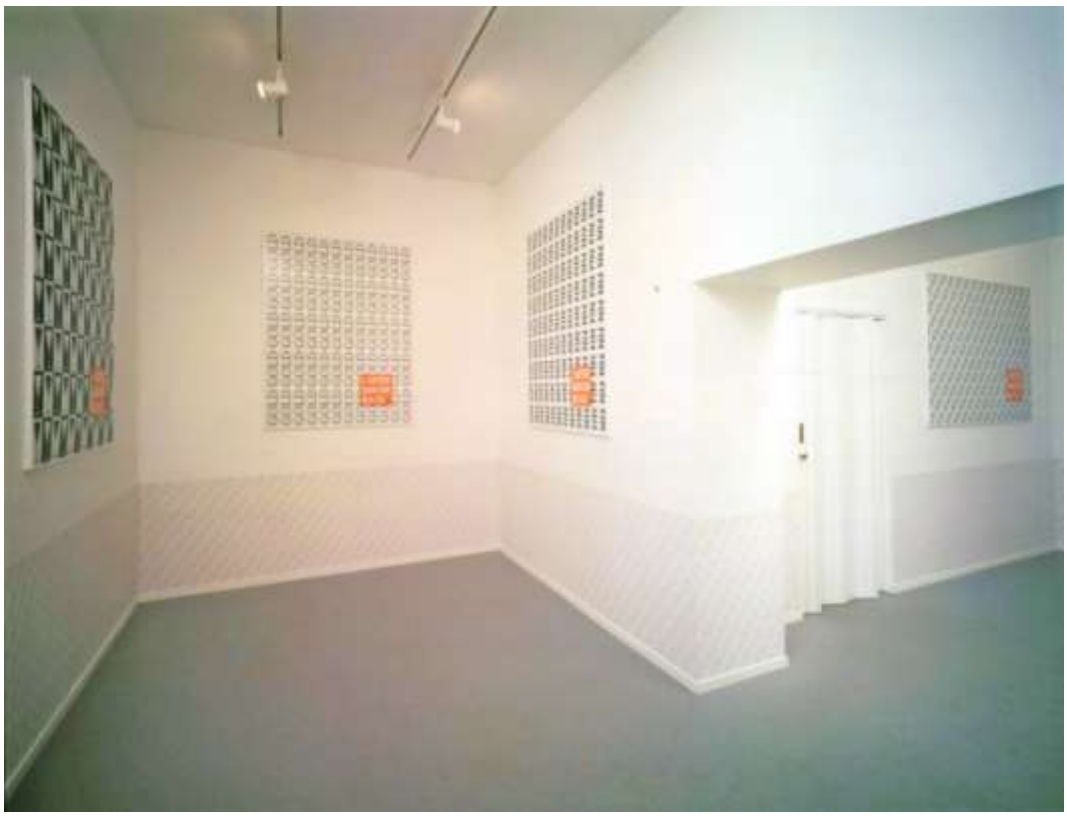
Stefano Fontana, *Messaggi*, 1991

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

Cesare Pietroiusti, *Quaranta persone scelgono dove mettersi nello Studio Casoli, Milano*, sagome corrispondenti alle posizioni scelte dei 40 visitatori, Studio Casoli, Milano 1991

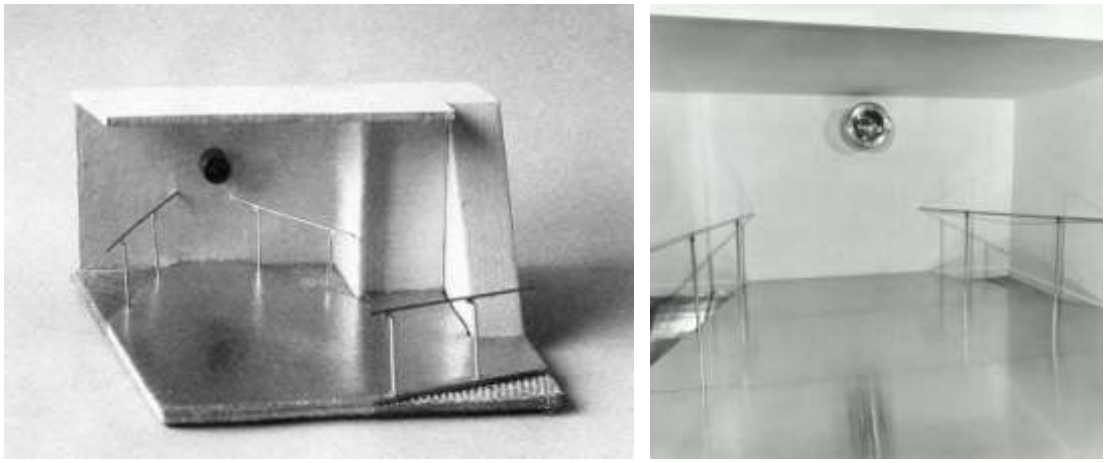
Cesare Pietroiusti, *Visite*, performance realizzata in occasione della mostra *Storie*, galleria Il Campo, Roma 1991

Christian Marclay, *80 East 11th street*, mostra *Storie*, galleria Alice, Roma 1991



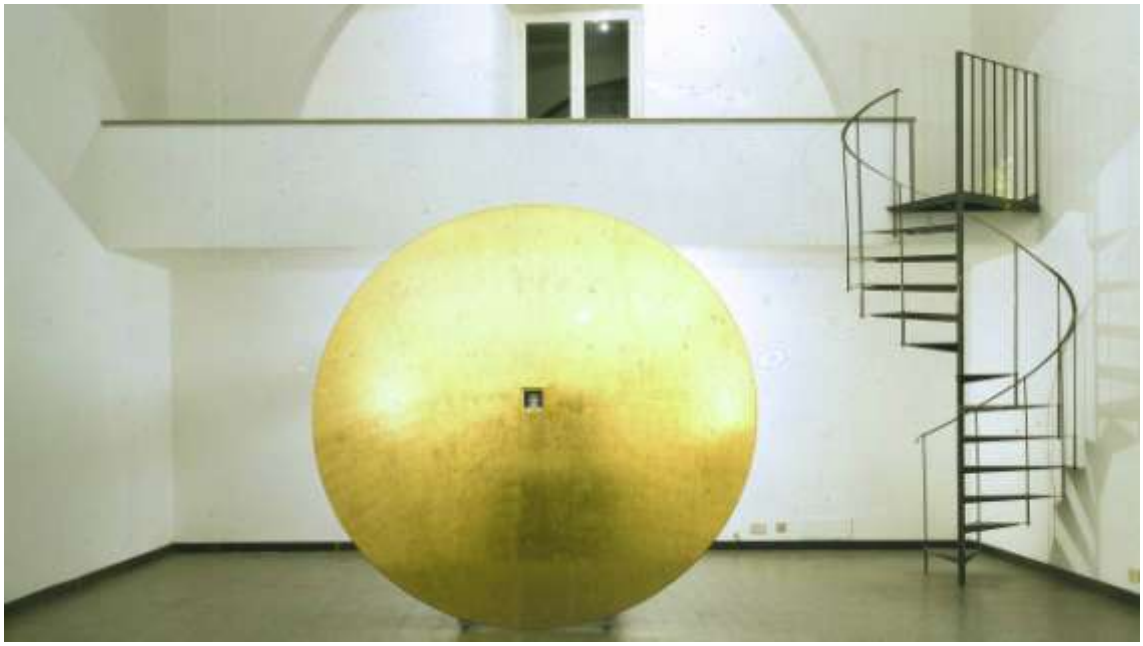
Philippe Cazal, veduta della mostra, galleria Paolo Vitolo, Roma 1991

Formento e Sossella, veduta della vetrina in occasione della mostra *Medialismo* galleria Paolo Vitolo, Roma 1992



Maurizio Colantuoni, modello del progetto per la mostra nella Galleria Nova e veduta dell'installazione realizzata, Roma 1990

Stefano Arienti, Antonio Catelani, Maurizio Colantuoni, Annie Ratti, Maurizio Vetrugno, veduta della mostra inaugurale della galleria Nova, Roma 1989



Anne e Patrick Poirier, *Memoria Mundi*, galleria Velentina Moncada, Roma 1990

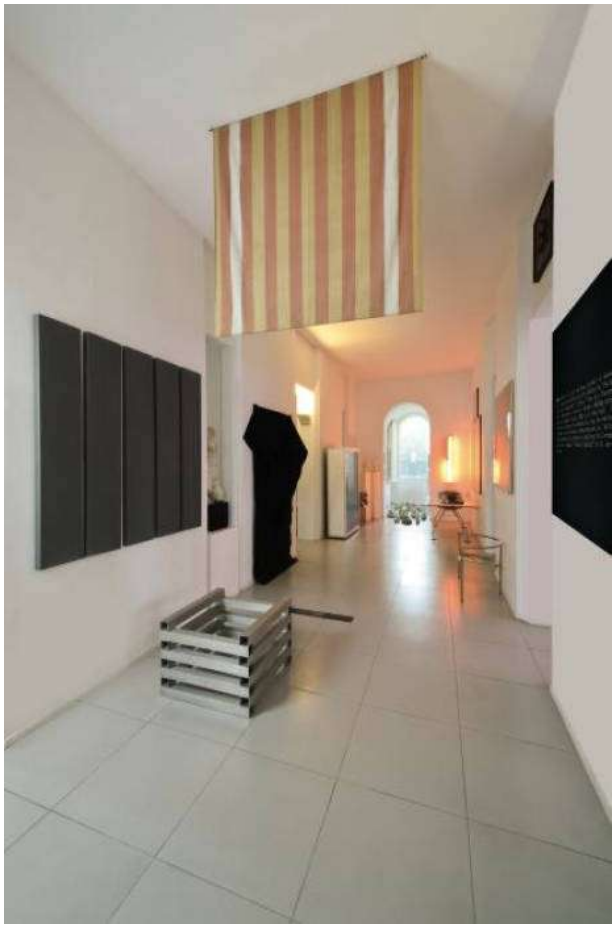
Tony Cragg a lavoro in occasione dell'installazione di *Aeroplane*, galleria Valentina Moncada, Roma 1990

Chen Zhen, *La leggerezza/La pesantezza*, galleria Valentina Moncada, Roma 1991

Hermann Nitsch, veduta dell'Installazione, galleria Valentina Moncada, Roma 1991

Nancy Spero, *Sky Goddess Egyptian Acrobat*, galleria Stefania Miscetti, Roma, ottobre 1991

Maria Lai, *La leggenda di Maria Pietra*, veduta dell'installazione-performance, 1991



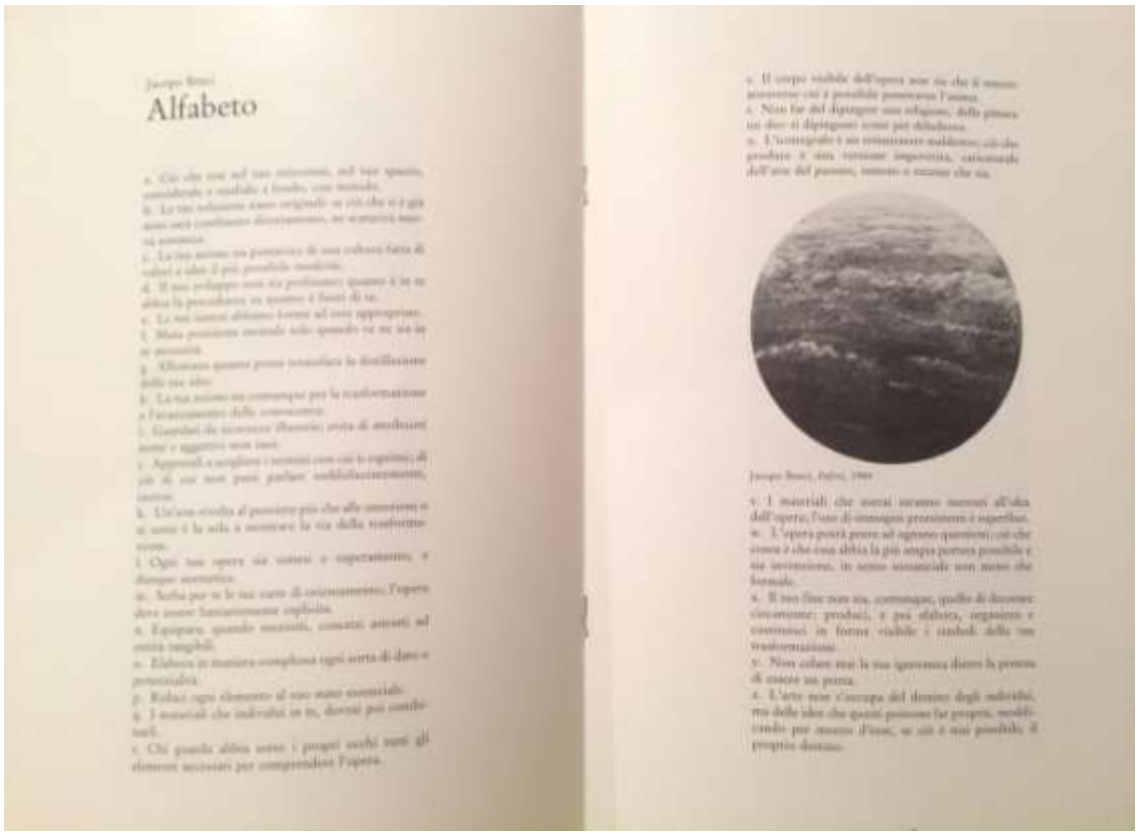
Un ambiente dell'abitazione di Pino Casagrande, courtesy Sotheby's

Galleria Bonomo, veduta dello spazio espositivo

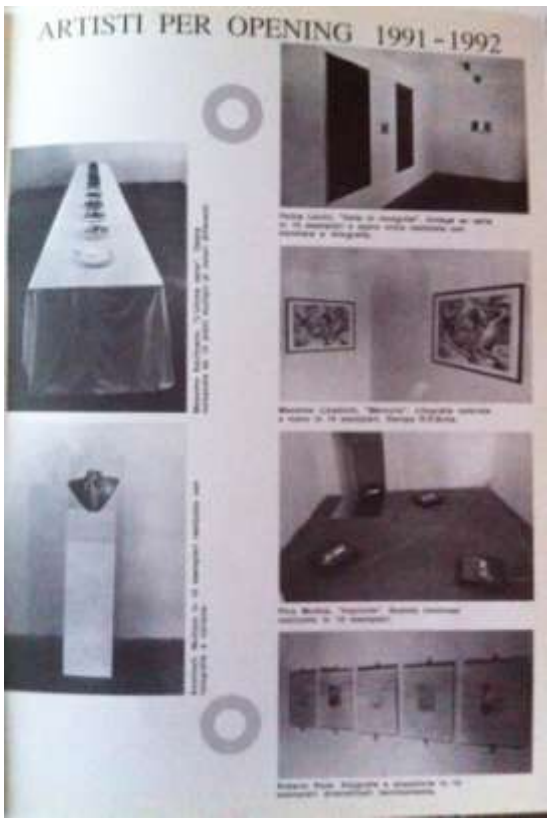
Gianni Dessì, *Camera Picta*, Edicola Notte, Roma 1991

Elio Franceschelli, inaugurazione della mostra *Estensione*, galleria Eralov, Roma 1991

Copertina e impaginato interno della rivista “891”

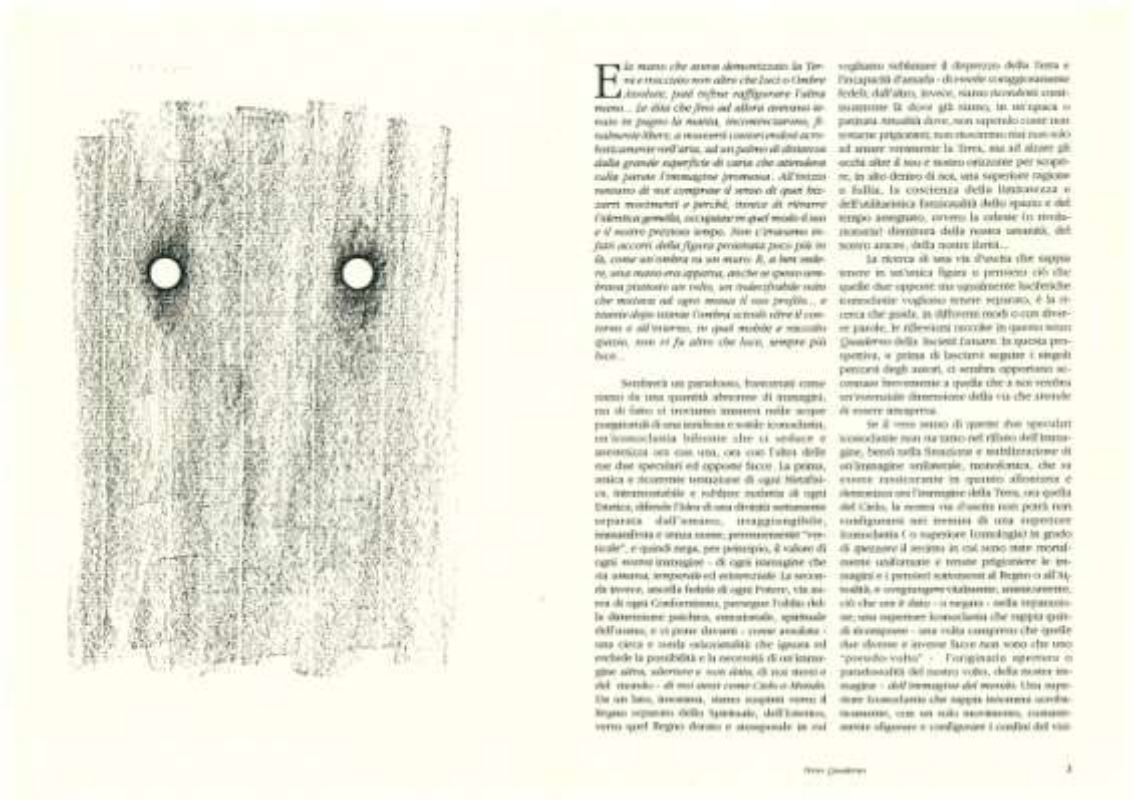


Alcuni numeri della rivista “Opening”, Prima e Seconda serie



Imopaginato interno della rivista “Opening”, Prima e Seconda serie

Le riviste “Arte Argomenti” e “Arte e Critica”



Copertina e impaginato interno della rivista “La società lunare”

Alcuni numeri della rivista “Centoerbe”

BIBLIOGRAFIA GENERALE

1970 Argan G. C. , *L'arte moderna 1770-1970*, Sansoni, Firenze

1972 Alloway L., *Network: the art world described as a system*, in "Artforum", n. 11

1972 Bourdieu P., Darbel A., *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Édition de Minuit, Paris 1966; trad. it. *L' amore dell'arte: le leggi della diffusione culturale. I musei d'arte europei e il loro pubblico*, Guaraldi, Rimini

1972 Migliorini E., *Conceptual Art*, Il Fiorino, Firenze

1976 Kubler G., *The shape of time*, Yale University Press, 1972; trad. it, *La forma del tempo*, Einaudi, Torino

1980 Menna F., *Critica alla critica*, Feltrinelli, Milano

1981 Baudrillard J., *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris

1981 Derrida J., *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris 1978; trad. it. *La verità in pittura*, Newton Compton, Roma

1982 Le Goff J., *Intervista sulla storia*, Laterza, Bari

1984 Clair J., *Considération sur l'etat des Beaux-Arts:critique de la modernité, Gallimard, Paris 1984 ;* trad. it. *Critica della modernità*. *Considerazioni sullo stato delle belle arti*, Allemandi, Torino

1984 *Il pensiero debole*, G. Vattimo e P. A. Rovatti (a cura di), Feltrinelli, Milano

1985 Vattimo G., *La fine della modernità*, Garzanti, Milano

1988 Barthes R., *La mort de l'auteur*, 1968; in *Le bruissement de la Langue*, Seuil, Paris 1984; trad. it. *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988

1988 Baudrillard J., *La sparizione dell'arte*, Giancarlo Politi Ed., Milano

1988 Mazzoni G., *Il postmoderno e la critica*, ed. Guerini e associati, Milano

1988 Celant G., *Inespressionisimo. L'arte oltre il contemporaneao*, Costa & Nolan, Genova

1989 Ginsborg P. , *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, 2 voll., Einaudi, Torino

1989 Lyotard J. F., *La condition postmoderne*, Paris 1979, trad. it. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano

1990 Belting H., *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Dt. Kunstverlag, München 1983; trad. it. *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Einaudi, Torino

1990 Derrida J., *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris 1979; trad. it. *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino (1971)

1992 Febvre L., *Problemi di metodo storico*, Einaudi, Torino

1994 *La pittura in Italia. Il novecento 3 - Le ultime ricerche*, N. Pirovano (a cura di), Electa, Milano

1996 Foucault M., *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969; trad. it., *L'Archeologia del sapere*, G. Bogliolo (a cura di), Rizzoli, Milano

1996 Vergine L., *L'arte in trincea: lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Skira, Milano

1997 Cestelli Guidi A., *La "documenta" di Kassel. Percorsi nell'arte contemporanea*, Costa&Nolan, Milano

1997 Crane D., *The production of Culture*, Newbury Parl, CA, USA, 1992; trad. it. *La produzione culturale*, Il Mulino, Bologna

1997 Deleuze G., *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris 1968, trad. it. *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina Ed., Milano

1998 Brandi C., *Teoria generale della critica*, M. Carboni (a cura di), Editori riuniti, Roma 1998

1998 Foucault M. , *Il faut défendre la societé. Cours au Collège de France 1975-1976*, Gallimard, Paris 1997; trad. it. *Bisogna difendere la società*, M. Bertani e A. Fontana (a cura di), Feltrinelli, Milano

1998 Ginsborg P. , *L'Italia del tempo presente. Famiglia, società civile, Stato 1980-1996*, Einaudi, Torino

1999 Chiurazzi G., *Il postmoderno. Il pensiero nella società della comunicazione*, Paravia, Torino

2000 *Espresso. Arte oggi in Italia*, L. Cerizza, S. Chiodi, G. Marianello, S. Risaliti (a cura di), Electa, Milano

2000 Meloni L., *L'arte partecipata. L'osservatore tra contemplazione e azione, Rubbettino*, Perugia

2000 Scudero D., *Avanguardia nel presente*, Lithos, Roma

2001 De Certeau M., *L'invention du quotidien*, Union Générale d'Editions, Paris 1980; trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma (1990)

2001 Menna F., *La linea analitica dell'arte moderna*, Torino, Einaudi (1975)

2001 Vidotto V., *Roma contemporanea*, Laterza, Roma-Bari

2002 Altshuler B., *Biennials and Beyond, Exhibitions That Made Art History: 1962-2002*, Phaidon, London

2002 Bonito Oliva A. B., *L'arte oltre il duemila*, Sansoni, Firenze

2002 *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, De Cecco E., Romano G. (a cura di), Postemdiabooks, Milano

2002 Jensen M., *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Cesati, Firenze

2002 Riout D., *Qu'est-ce que l'art moderne?,* Gallimard, Paris 2000, trad. it. *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*, Einaudi, Torino

2002 Zygmunt B., *Il disagio della postmodernità*, Bruno Mondadori, Milano

2003 *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 ad oggi*, F. Poli (a cura di), Electa, Milano

2003 *Riviste d'arte fra ottocento ed età contemporanea: forme, modelli e funzioni,* G. C. Sciolla (a cura di), Skira, Milano

2003 Senaldi M., *Enjoy! Il godimento estetico*, Meltemi, Roma

2004 Bourriaud N., *Postproduction. La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, 2002; trad. it, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia, Milano

2004 *Discontinuità storiche: dal Medioevo al Novecento. Problemi di metodo e questioni di didattica,* Cambi F., Firrao F. P., Rossi G. (a cura di), editore Armando, Roma

2004 Eco U., *Opera Aperta*, Bompiani, Milano (1962)

2004 Foucault M., *Les mots et les choses*, Editions Gallimard, Oaris 1966, trad. it., *Le parole e le cose*, Edizioni Bur, Milano (1967)

2004 Perniola M., *Contro la comunicazione*, Einaudi, Torino

2004 Scudero D. , *Manuale del curator. Teoria e pratica della critica*, Gangemi, Roma

2004 Trimarco A. , *Post-storia. Il sistema dell'arte*, Ed. Riuniti, Roma

2005 Crispolti E., *Come studiare l'arte contemporanea*, Donzelli, Roma (1997)

2005 Heinich N., *La sociologie de l'art*, La découverte, Paris 2001; trad. it. *La sociologia dell'arte*, Il Mulino, Bologna 2005

2005 Hooper-Greenhill E., *Museums and Shaping of Knowledge*, Routledge, London-New York 1992; trad. it. *I musei e la formazione del sapere*, Il Saggiatore, Milano

2005 *Il nuovo museo*, C. Ribaldi (a cura di), Il Saggiatore, Milano 2005

2005 Krauss R., *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, London; trad. it. *L'arte nell'era postmediale. Marcel Broodthaers, ad esempio*, Postmedia, Milano

2005 *Lo stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica*, M. Carboni e P. Montani (a cura di), Laterza, Lecce

2005 Schubert, K., *The curator's Egg*, One-off Press, London 2000; trad. it. a cura di M. Gregorio, *Museo. Storia di un'idea*, Il Saggiatore, Milano 2005

2005 Zevi A., *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Einaudi, Torino

2006 Chiodi S., *Una sensibile differenza. Conversazioni con artisti italiani di oggi*, Fazi editore, Roma

2006 Foster H., *The return of the real. The avant-garde at the end of the Century*, MIT press, Minneapolis, 1996; trad. It. *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia, Milano

2006 Krauss R., Hunter S., Bois Y. A., Buchloch B., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism*, Thames and Hudson, trad. it. *Arte dal 900*, edizione italiana a cura di E. Grazioli, Zanichelli, Bologna

2006 Lux S., *Arte ipercontemporanea. Un certo loro sguardo… ulteriori protocolli dell'arte contemporanea*, Luxflux Proto-type arte contemporanea, Gangemi, Roma

2006 Mirolla M., *L'arte c'est moi. Quindici interviste sull'arte contemporanea*, Avagliano editore, Roma

2006 *Musei nel XXI secolo*, catalogo della mostra a cura di S. e T. Greub, MAXXI – Museo nazionale delle Arti del XXI secolo, Roma, settembre – ottobre 2006, Prestel, Roma

2006 Sciolla G. C., *La critica d'arte del Novecento*, UTET, Torino

2006 Trimarco A., *Galassia. Avanguardia e postmodernità*, Editori Riuniti, Roma

2006 Vettese A., *Capire l'arte contemporanea dal 1945 ad oggi*, Umberto Allemandi & C., Torino

2007 *Apocalittici e integrati: utopia nell'arte italiana di oggi*, catalogo della mostra a cura di Paolo Colombo, MAXXI - Museo nazionale delle Arti del XXI secolo, Roma, marzo - luglio 2007, Electa, Milano

2007 Barilli R., *Storia dell'arte contemporanea in Italia. Da Canova alle ultime tendenze*, Bollati Boringhieri, Torino

2007 Carboni M., *La mosca di Dreyer. L'opera della contingenza nelle arti*, Jaca Book, Milano

2007 Jameson F., *Postmodernism, or The Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991; trad. it. *Postmodernismo, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma

2008 Agamben G., *Che cos'è il contemporaneo?* Nottetempo, Roma

2008 Danto A., *After the end of Art*, Princeton University Press, New York 1997; trad. it. *Dopo la fine dell'arte*, Mondadori, Milano

2008 Danto A., *The abuse of beauty aesthetics and the concept of art*, Carus 2003; trad. it. *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, Postmedia, Milano

2008 *Italics. Italian art Between Tradition and Revolution*, 1968-2008, catalogo della mostra a cura di F. Bonami, Palazzo Grassi Venezia, 27 settembre 2008 - 22 marzo 2009, Electa, Milano

2008 *L'arte fuori dal museo. Saggi e interviste*, Cristallini E. (a cura di), Gangemi, Roma

2008 Mania P., *L'arte imperfetta. Il dibattito sull'arte contemporanea in Europa dal crollo del muro di Berlino ad oggi*, Editori Riuniti Univ. Press, Roma

2009 Bonomi G., *La disseminazione. Esplosione, frammentazione e dislocazione nell'arte contemporanea*, Rubbettino editore, Perugia

2009 De Sario B., *Resistenze innaturali. Attivismo radicale nell'Italia degli anni '80*, XBook, Mimesis edizioni, Milano

2009 Foucault M., *Les anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, 1999; trad. it. *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, Feltrinelli, Milano

2009 Freedberg D., *The power of images. Studies in the History and Theory of Response*, University of Chicago, Chicago 1989; trad. it. *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino

2009 Poli F., *Il sistema dell'arte contemporanea*, Editori Laterza, Bari (1999)

2010 Bourriaud N., *Esthétique relationelle*, Le presses du Réel, 1998; trad. it. *Estetica relazionale*, Postmediabook, Milano

2010 De Cecco E., *Arte/mondo. Storia dell-arte, storie dell-arte*, Postmediabook, Milano

2010 Dorfles G. ,*Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'informale al Neo-oggettuale*, Feltrinelli, Milano (1961)

2010 *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Guercio G. e Mattirolo A. (a cura di), Electa, Milano

2010 Mania P., *Imperfetta. Orizzonti dell'arte contemporanea in Europa*, collana Impronte/Arte, Bulzoni, Roma

2010 Negri A., *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Bruno Monandori, Milano

2010 Obrist H. U., *…dontostopdontstodontstopdontstop,* Stenberg 2006*;* trad. it. *…dontostopdontstodontstopdontstop*, Postmedia, Milano

2010 Panarari M., *L'egemonia sottoculturale. L'Italia da Gramsci al gossip*, Einaudi, Torino

2011 *Arte e memoria dell'arte*, M. I. Catalano e P. Mania (a cura di), Atti del convegno della Scuola di Specializzazione in Tutela e Valorizzazione dei Beni Storico-Artistici, Università degli Studi della Tuscia, 1-2 luglio 2009, Gli Ori, Pistoia

2011 Carboni M., *Non vedi niente lì? Sentieri tra arti e filosofie del presente*, Castelvecchi, Roma (1999)

2011 Obrist H. U., *A Brief History of Curating*, JRP Ringier Kunstverlag AG 2008*;* trad. it*. Breve storia della curatela*, Postmedia, Milano

2012 Dantini M., *Geopolitiche dell'arte. Arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale, dalle neoavanguardie a oggi*, ed. Christian Marinotti, Milano

2012 Meneguzzo M., *Breve storia della globalizzazione in arte (e delle sue conseguenze)*, Johan&Levi, Milano

2012 Pinto R., *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmedia, Milano

2012 Ricciardi A., *After la dolce vita. A Cultural Prehistory Of Berlusconi's Italy*, Stanford University Press, Stanford California

2012 *Scritti sull'arte. Carla Lonzi*, Conte L., Iamurri L., Martini V. (a cura di), Et. Al., Milano

2013 Bourraiud N, *The radicant*, Lukas & Stenberg, New York 2009, trad. it. *Il radicante*, Postmediabook, Milano

2013 *L'arte delle relazioni. Le pratiche artistiche partecipate: istruzioni per l'uso*, P. Ferri (a cura di), Gangemi, Roma

2013 Meloni L., *Arte guarda arte. Pratiche della citazione nell'arte contemporanea*, Postmediabooks, Milano

2015 Pioselli A., *L'Arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 ad oggi*, Johan & Levi Editore, Lissone (MB)

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

I CAPITOLO

1967 *Lo spazio dell'immagine,* catalogo della mostra a cura di M. Calvesi, G. Dorfles, G. Celant, Palazzo Trinci, Foligno, 2 luglio - 1 ottobre

1970 *Gennaio '70*, catalogo della mostra a cura di R. Barilli, Galleria Comunale d'Arte Moderna di Modena, gennaio

1970 *Vitalità del negativo*, catalogo della mostra a cura di A. Bonito Oliva, Palazzo delle Esposizioni, Roma, novembre - dicembre

1973 *Contemporanea*, catalogo della mostra a cura di A. Bonito Oliva, Parcheggio di Villa Borghese, Roma, novembre 1973 - febbraio 1974, Centro Di, Firenze

1974 *La ripetizione differente*, catalogo della mostra a cura di R. Barilli, Edizioni Studio Marconi, Milano

1975 Bonito Oliva A. , *Arte e sistema dell'arte*, De Domizio, Pescara

1977 Crispolti E., *Arti visive e partecipazione sociale. Da "Volterra 73" alla Biennale 1976*, De Donato, Bari

1978 M. Calvesi, *Avanguardia di massa*, Feltrinelli

1979 *Alternative del nuovo. Otto giovani artisti presentati da otto critici*, catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, maggio 1979, ed. del Palazzo, Roma

1979 Barilli R., *Informale, oggetto, comportamento*, Feltrinelli, Milano

1979 Bonito Oliva A. , *La Transavanguardia italiana*, "Flash Art", n. 92-93, Milano, ottobre-novembre, 1979, pagg. 17-20

1979 *Extra Media. Esperienze Attuali di Comunicazione Estetica*, catalogo della mostra a cura di E. Crispolti, Galleria Civica d'Arte Moderna, Ferrara

1979 *Opere fatte ad arte*, catalogo della mostra a cura di A. Bonito Oliva, Palazzo di Città di Acireale, 4 novembre - 15 dicembre 1979

1979 *Teorie e pratiche della critica d'arte*, E. Mucci e P. L. Tazzi (a cura di), Feltrinelli, Milano

1980 *Biennale Arti visive 1980*, catalogo della mostra diretta da L. Carluccio, 1 giugno - 28 settembre 1980, Venezia, Electa, Milano

1980 *Dieci anni dopo. I Nuovi nuovi*, catalogo della mostra a cura di R. Barilli, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, 13 marzo - 5 maggio 1980, Grafis edizioni, Bologna

1980 *Genius Loci*, catalogo della mostra a cura di A. Bonito Oliva, Palazzo di Città, Acireale, 15 novembre - 31 dicembre

1980 *Le stanze*, catalogo della mostra a cura di A. Bonito Oliva, Castello Colonna di Genazzano, Roma, novembre 1979 - febbraio 1980

1980 *Nuova Immagine - New Image. Una generazione (e mezzo) di giovani artisti internazionali*, catalogo della mostra a cura di F. Caroli, Palazzo della Triennale, Milano, aprile - luglio 1980, Mazzotta, Milano

1980 *Una mostra di sei pittori*, catalogo della mostra, galleria Foschieri, Bologna

1981 *Al vivo. Comunicazioni di lavoro di artisti contemporanei*, Atti del primo Convegno Istituto di Storia dell'Arte, Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 28-30 maggio 1979, De Luca, Roma

1981 *Giorgio De Chirico*, catalogo della mostra a cura di P. Vivarelli, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 11 novembre 1981 - 3 gennaio 1982

1981 *Identité italienne - L'art en Italie depuis 1959*, catalogo della mostra a cura di G. Celant, Centre Pompidou, Parigi 25 giugno - 7 settembre 1981, Centro Di

1981 *La qualità (sviluppo dei Nuovi Nuovi)*, catalogo della mostra a cura di R. Barilli, Padiglione d'Arte Contemporanea, Parco Massari, Ferrara, 10 maggio - 21 giugno 1980; Galleria Civica, Suzzara, 28 giugno - 2 agosto 1980

1981 *Linee della ricerca artistica in Italia 1960/1980*, catalogo della mostra a cura di N. Ponente, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 14 febbraio - 18 aprile 1981, De Luca, Roma

1981 *Razionale decorativo*, catalogo della mostra a cura di R. Lambarelli, Promotrice delle Belle Arti, Torino, aprile 1981, Medium, Torino

1982 *Avanguardia transavanguardia 68-77*, catalogo della mostra a cura di A. Bonito Oliva, Mura Aureliane, Roma, aprile – luglio 1982, Electa, Milano

1982 Bonito Oliva A. , *Transavanguardia International*, Giancarlo Politi editore, Milano

1982 Caroli F., *Magico primario. L'arte degli Anni Ottanta*, Fabbri, Milano

1982 *Documenta 7*, catalogo della mostra a cura di Rudi Fuchs, Kassel, 19 giugno - 28 settembre 1982, D + V Paul Dietrichs, Kassel

1982 *Officine & Ateliers. Produzione artistica, scuola, committenza pubblica*, catalogo della mostra a cura di M. Calvesi, Casa del Mantegna, Mantova, 21 novembre - 19 dicembre 1982, ed. Publi-Paolini, Mantova

1982 *Transavanguardia: Italia/America*, catalogo della mostra a cura di A. Bonito Oliva, Galleria Civica di Modena, 21 marzo - 22 maggio

1982 *XL Biennale Arti Visive*, catalogo della mostra diretta da S. Dalla Palma, Mazzotta, Venezia 1982, Electa, Milano

1983 *Al vivo / 2. A*tti del secondo Convegno di Comunicazioni di lavoro di artisti contemporanei, Istituto di Storia dell'Arte, Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 19 - 22 gennaio 1982 De Luca, Roma

1983 Bonito Oliva A., *Critica ad arte. Panorama della post-critica*, Politi editore, Milano

1983 *Gli Anacronisti o i pittori della memoria*, catalogo della mostra a cura di M. Calvesi, Musei Civici di Reggio Emilia, 29 ottobre - 27 novembre 1983, ed. Comune Reggio Emilia, Reggio Emilia

1983 *Il tempo dell'immagine*, catalogo della mostra a cura di M. Calvesi e I. Tomassoni, Villa Fidelia, Spello, Perugia, giugno 1983; Palazzo Trinci, Foligno, giugno

1983 *La forma e l'informe*, catalogo della mostra a cura di F. Caroli, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, Grafis, Bologna

1983 *La pittura colta*, catalogo della mostra a cura di I. Mussa, Galleria Pio Monti, Roma

1983 Mussa I., *La pittura colta*, De Luca, Roma

1983 *Ultime Avanguardie, 1957-1971*, catalogo della mostra a cura di Simonetta Lux, galleria La Salita, Roma

1983 *Una generazione postmoderna: i nuovi-nuovi; la postarchitettura; la performance vestita*, catalogo della mostra a cura di R. Barilli, F. Alinovi, F. Irace, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 25 marzo - 30 aprile 1983, Mazzotta, Milano

1983 *Una generazione postmoderna: iconici, aniconici*, mostra a cura di R. Barilli, Magazzini del sale, Milano; Galleria Annunciata, Milano

1984 *La scuola di Atene. Il sistema dell'arte*, mostra a cura di A. Bonito Oliva, Palazzo di città, Acireale, 18 dicembre 1983 - 31 gennaio 1984; Centro Culturale Cembalo Borghese Roma, febbraio 1984; Palazzo dei Diamanti, Ferrara, aprile 1984; Museo Laboratorio Casabianca, Malo, aprile 1984, Centro Di, Firenze

1984 *Una generazione postmoderna: iconici, aniconici, immagine elettronica*, mostra a cura di R. Barilli, Civici Musei, Reggio Emilia iconici: 14-29 aprile, aniconici: 5-20 maggio

1984 *XLI Esposizione internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra a cura di M. Calvesi, Venezia, 10 giugno - 9 settembre 1984, Electa, Milano

1985 *AnniOttanta*, catalogo della mostra a cura di R. Barilli, F. Alinovi, R. Daolio, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna; Chiostri di San Domenico, Imola; Chiostri della Loggetta Lombardesca e Biblioteca Classense, Ravenna; Castel Sismondo, Palazzina Mostre, Chiesa di Santa Maria ad Nives, Rimini; 4 luglio - 30 settembre 1985, Mazzotta, Milano

1985 *La soglia. L'opera d'arte tra riduzione e costruzione*, catalogo della mostra a cura di F. Menna, Centro iniziative culturali, Pordenone

1985 Tomassoni I., *Ipermanierismo*, Politi Editore, Milano

1985 *Una nuovissima generazione nell'arte italiana,* catalogo della mostra a cura di E. Crispolti, presso Fortezza Medicea, Siena, agosto 1985

1986 *Astrazione povera*, catalogo della mostra a cura di F. Menna, Studio Ghiglione, Genova

1986 Bonito Oliva A. , *Progetto dolce. Nuove forme dell'arte italiana,* Nuova Prearo, Milano

1986 *Il meno è il più,* catalogo della mostra a cura di F. Menna, La Salerniana, Erice, 27 luglio - 30 settembre 1986, Mazzotta Editore, Milano

1986 *Post-astrazione*, mostra a cura di F. Caroli, Rotonda della Besana, Milano, Electa, Milano

1986 *XI Quadriennale di Roma*, catalogo della mostra, Palazzo dei Congressi, Roma EUR, 16 giugno - 16 agosto, Fabbri editori, Milano

1986 *XLII Esposizione internazionale d'arte di Venezia*, catalogo della mostra diretta da M. Calvesi, Ed. La Biennale, Venezia

1987 *Alternative attuali. Abruzzo '87*, catalogo della mostra a cura di E. Crispolti, Forte Spagnolo, L'Aquila

1987 Barilli R., *Il ciclo del postmoderno, la ricerca artistica degli anni Ottanta*, Feltrinelli, Milano

1988 Bonito Oliva A. , *Il tallone di Achille: sull'arte contemporanea*, Feltrinelli, Milano

1990 Tondelli P. V., *Un weekend postmoderno, cronache dagli anni Ottanta*, Bompiani, Milano

1998 *Notargacomo. Opere recenti*, catalogo della mostra a cura di A. Masoero, Palazzo Reale, Milano, Electa, Milano

1999 Bonito Oliva A.**,** *L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo*, Electa, Milano (1976)

2002 *Transavanguardia*, catalogo della mostra a cura di I. Giannelli, Castello di Rivoli - Museo d'Arte contemporanea, Torino, novembre 2002 - marzo 2003, Skira, Milano

2003 Kaiser L., *L'anacronismo e il ritorno alla pittura. L'origine è la meta*, Silvana editoriale, Milano

2004 Ciavoliello G. , *Dagli anni '80 in poi. Il mondo dell'arte contemporanea in Italia*, Artshow Edizioni Juliet, Milano

2004 *Gli anni Ottanta come storia*, S. Colarizi, P. Craveri, S. Pons, G. Quagliarello (a cura di), Rubbettino, Catanzaro

2005 Gramiccia R., *La Nuova Scuola Romana. I sei artisti di via degli Ausoni*, Editori Riuniti, Roma

2007 *AnniSettanta. Il decennio lungo del secolo breve*, M. Belpoliti, G. Canova, S. Chiodi (a cura di), pubblicato in occasione della mostra a cura di G. Canovam Triennale di Milano, 27 ottobre 2007 - 30 marzo 2008, Skira, Milano 2007

2008 *Postwar italian Art*, C. Gilman (a cura di), "October" n, 124, Spring 2008, Mit press

2009 De Sario B., *Resistenze innaturali. Attivismo radicale nell'Italia degli anni '80*, XBook, Mimesis edizioni, Milano

2009 *Gli anni '80. Una prospettiva italiana*, mostra a cura di M. Meneguzzo, Arengario e Serrone della Villa Reale, Monza, 17 ottobre 2009 - 14 febbraio 2010, Silvana Editoriale, Milano

2011 Gigliotti G. , *Sei storie. Tirelli, Pizzi Cannella, Ceccobelli, Nunzio, Gallo, Dessì*, ed. Carte Segrete, Roma

2011 Guzzi D., *Sul filo della memoria. Spigolature, punti cardinali*, Editori Laterza, Roma

2013 *Anni '70. Arte a Roma*, mostra a cura di D. Lancioni, Palazzo delle Esposizioni - Roma, 17 dicembre 2013 - 2 marzo 2014, Electa, Milano

2013 Barilli R., *Tutto sul postmoderno*, Guaraldi editore, Rimini

2014 *La ripetizione differente*, mostra a cura di R. Barilli, Fondazione Marconi, Milano, 11 giugno - 11 luglio

GALLERIE LA SALITA E LA TARTARUGA

1957 *Alberto Burri*, catalogo della mostra, galleria La Salita, Roma

1958 *Carla Accardi*, catalogo della mostra, galleria La Salita, Roma, marzo

1958 *Cy Twombly*, catalogo della mostra, galleria La Tartaruga, Roma

1958 *Franz Kline*, catalogo della mostra, galleria La Tartaruga, Roma

1958 *Gastone Novelli*, catalogo della mostra, galleria La Salita, Roma, aprile

1959 *Ettore Colla*, catalogo della mostra, galleria La Salita, Roma

1959 *Mimmo Rotella*, catalogo della mostra, galleria La Salita, Roma

1960 *5 pittori - Roma '60*, catalogo della mostra a cura di P. Restany, galleria La Salita, Roma, novembre

1961 *Giosetta Fioroni*, catalogo della mostra, galleria La Tartaruga, Roma

1962 *Francesco Lo Savio*, catalogo della mostra, galleria La Salita, Roma

1968 *Teatro delle mostre*, catalogo della mostra, galleria La Tartaruga, Roma

1980 *Una mostra di sei pittori*, catalogo della mostra, galleria La Tartaruga, Roma

1998 *Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte: la galleria La Salita dal 1957 al 1998*, a cura di D. Lancioni, Allemandi, Torino

1999 *Venti mostre a La Salita dal 1960 al 1978,* mostra a cura di D. Lancioni, Spazio per l'arte contemporanea di Tor Bella Monaca, Roma, 2 dicembre 1998 - 10 gennaio

GALLERIA L'ATTICO

1966 *Pino Pascali. Nuove sculture,* catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma

1967 *Fuoco Immagine Acqua Terra*, catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma, giugno

1967 *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma, marzo

1968 *Pino Pascali. Bachi da setola ed altri lavori in corso,* catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma, marzo - aprile

1969 *Eliseo Mattiacci*, catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma, febbraio

1969 *Gino De Dominicis*, catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma, novembre

1969 *Jannis Kounellis. 12 cavalli vivi*, catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma, gennaio

1969 *Robert Smithson. Asphalt Run Down,* catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma, ottobre

1969 *Sol LeWitt, Wall Drawings*, catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma, maggio

1972 *Gilbert & George*, catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma

1972 *Giulio Paolini,* catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma

1974 *24 ore su 24*, catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma

1983 *Maurizio Corona. Nuove pitture*, catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma

1984 *Extemporanea. Otto artisti all'opera sotto gli occhi del pubblico*, catalogo della mostra, catalogo della mostra, maggio

1984 *La mostra bianca*, catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma, ottobre

1984 *Marco Tirelli. Pitture al buio*, catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma, febbraio

1984 *Nunzio. Undici sculture*, catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma, gennaio

1984 *Piero Pizzi Cannella. Interni e figure*, catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma, marzo-aprile

1984 *Sergio Ragalzi. Relitti sessuali*, catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma

1985 *Claudio Palmieri*, catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma, novembre

1985 *Enrico Luzzi*, catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma, febbraio

1985 *Giancarlo Limoni. Luoghi segreti*, catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma, gennaio

1986 *Piero Pizzi Cannella*, catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma

1986 *Tre artisti scelti da Sargentini*, catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma

1987 *Claudio Palmieri. Pitture astratte*, catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma, marzo

1987 *L'attico 1957-1987*, F. Sargentini , R. Lambarelli, L. Messina (a cura di), catalogo della mostra, Chiesa di San Nicolò, Spoleto, Milano

1987 *Nunzio*, catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma

1988 *4 scultori: Leoncillo, Pascali, Nagasawa, Nunzi*o, catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma

1988 *Bello o brutto mi fido solo dei miei occhi,* catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma

1988 *Nunzio. Sculture recenti,* catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma

1988 *Piero Pizzi Cannella,* catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma

1988 *Sergio Ragalzi. Sculture Ombra,* catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma

1989 *Marco Tirelli,* catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma

1989 *Maurizio Corona. Ex voto,* catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma

1991 *Piero Pizzi Cannella,* catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma,

1993 *Animal House,* catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma

1994 *Stefano Di Stasio*, catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma

1995 *I giganti,* catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma

1996 *Martiri e Santi,* catalogo della mostra, galleria L'Attico, Roma

1998 *Giro d'Italia dell'arte in 9 tappe*, galleria L'Attico, Roma

2006 *D'ailleurs, c'est toujours les autres qui meurent,* galleria L'Attico, Roma

2009 *Bruno Ceccobelli. Atti unici*, catalogo della mostra, galleria l'Attico, Roma, maggio-giugno

2010 *L'Attico di Fabio Sargentini. 1966-1978,* catalogo della mostra a cura di L. M. Barbero e F. Pola, MACRO, ottobre 2010 - febbraio 2011, Electa, Milano

GALLERIA GIAN ENZO SPERONE

1977 *Carlo M. Mariani: "io non sono un pittore, io non sono l'artista, io sono l'opus"* catalogo della mostra, galleria Gian Enzo Sperone, Roma, Bulzoni, Roma

1985 *Domenico Bianchi*, catalogo della mostra, galleria Gian Enzo Sperone, Roma, novembre

1985 *Donald Sultan*, catalogo della mostra, galleria Gian Enzo Sperone, Roma, dicembre

1985 *Gianni Dessì*, catalogo della mostra, galleria Gian Enzo Sperone Westwater, New York, ottobre - novembre

1985 *Julian Schnabel*, catalogo della mostra, galleria Gian Enzo Sperone, Roma ottobre

1986 *Bruno Ceccobelli*. *Colmo Calmo,* catalogo della mostra, galleria Gian Enzo Sperone, marzo

1986 *Enzo Cucchi*, catalogo della mostra a cura di A. Bonito Oliva, galleria Gian Enzo Sperone, Roma

1986 *Mimmo Paladino*. *Tane*, catalogo della mostra, galleria Gian Enzo Sperone, Roma, gennaio

1990 *Julio Galan*, catalogo della mostra, galleria Gian Enzo Sperone, Roma, aprile

1992 *Peter Shelton*, catalogo della mostra, galleria Gian Enzo Sperone, Roma, marzo

1993 *Athos Ongaro*, catalogo della mostra, galleria Gian Enzo Sperone, Roma, maggio

1993 *Luigi Ontani*, catalogo della mostra, galleria Gian Enzo Sperone, Roma, febbraio

2000 AA.VV., *Gian Enzo Sperone*. *Torino Roma New York, 35 anni di mostre tra Europa e America*, hopefulmontster, Torino

GALLERIE DEL TRIDENTE

1978 *Enzo Cucchi. Mare Mediterraneo,* catalogo della mostra, galleria Giuliana De Crescenzo, Roma

1981 *Luigi Ontani*, catalogo della mostra, galleria Mario Diacono, Roma, 7-31 marzo

1982 *Jean Michel Basquiat: il campo vicino l'altra strada*, catalogo della mostra, galleria Mario Diacono, Roma, 23 ottobre - 20 novembre

1982 *Nicola De Maria: quore,* catalogo della mostra, galleria Mario Diacono, Roma, 9 gennaio - 6 febbraio

1984 *Omar Galliani*, catalogo della mostra, galleria Cleto Polcina, Roma

1985 *Roberto Barni,* catalogo della mostra, galleria Cleto Polcina, Roma

1986 *Felice Levini. Termopili*, catalogo della mostra, mostra a cura di B. Corà, galleria Planita, Roma

1986 *Tridente Dieci. Aspetti di arte: gli anni Cinquanta gli anni Sessanta*, catalogo della mostra, varie sedi, Roma

1987 *Antoni Tàpies osservatore partecipante: dipinti e sculture*, catalogo della mostra, galleria Cleto Polcina, Roma

1987 *Carol Rama. opere dal 1937 al 1987*, catalogo della mostra, galleria dell'Oca, Roma, maggio

1987 *Lo studiolo di Francesco I Dei Medici e il suo Doppio*, mostra a cura di G. Portoghesi Massorbio, galleria Apollodoro, Roma, dicembre 1986 - marzo 1987

1987 *Tridente due. Artisti e movimenti in Italia*, catalogo della mostra, varie sedi, Roma, Mazzotta, Milano

1988 *Aldo Mondino,* catalogo della mostra, galleria Cleto Polcina, Roma, giugno-luglio

1988 *Alfredo Pirri. Cure*, catalogo della mostra, galleria Planita, Roma

1988 *Bruno Ceccobelli e Piero Pizzi Cannella*, catalogo della mostra, galleria Planita, Roma

1988 *Tridente tre. Proposte e riproposte*, catalogo della mostra, varie sedi, Roma, Mazzotta, Milano

1989 *James Lee Bayers*, catalogo della mostra, galleria Cleto Polcina, Roma, giugno

1989 *Tridente quattro. Tecniche nell'arte*, catalogo della mostra, varie sedi, Roma, Società poligrafica editrice

1990 Lancioni D. , *Il Millennio. Decimo anniversario*, ed. Il Millennio, Roma

1990 *Mario Ceroli. Mangiafuoco*, catalogo della mostra, galleria Cleto Polcina, Roma

1990 *Penk incontra Roma*, catalogo della mostra, galleria Cleto Polcina, Roma

1990 *Tridente cinque. L'artista e lo spazio*, catalogo della mostra, varie sedi, Roma, Società Poligrafica, Roma

1991 *Markus Lupertz*, catalogo della mostra, galleria Cleto Polcina, Roma

1991 *Nunzio: confini*, catalogo della mostra, galleria dell'Oca, Roma

1991 *Tridente sei. Macchine di luce Roma*, catalogo della mostra, varie sedi, Roma, Societa Poligrafica Editrice, Roma

1992 *Tridente sette. Mediterranea: luci colori culture del Mediterraneo*, catalogo della mostra, varie sedi, Roma, Società poligrafica editrice, Roma

1993 *Tridente otto. Arte e altro, altro è arte*, catalogo della mostra, varie sedi, Roma

1997 *Chiara Dynys*, catalogo della mostra, galleria De Crescenzo e Viesti, Roma; Galleria No-Code, Bologna; Galleria Monica De Cardenas, Milano

GALLERIA UGO FERRANTI

1974 *Niele Toroni*, catalogo della mostra, galleria D'Alessandro-Ferranti, Roma

1980 *Artemisia. Domenico Bianchi, Bruno Ceccobelli, Gianni Dessì, Giuseppe Gallo, Luigi Ontani. Teoria dello sguardo e della spada*, catalogo della mostra a cura di A. Bonito Oliva, galleria Ugo Ferranti Roma, maggio

1980 *Giulio Paolini*, catalogo della mostra, galleria D'Alessandro-Ferranti, Roma,

1980 *Michele Zaza*, catalogo della mostra, galleria Ugo Ferranti, Roma

1991 *Roberto Pace, Roberto Rizzoli, Antonio Romanelli*, catalogo della mostra galleria Ugo Ferranti, Roma

1995 *Andreas Serrano. The morgue*, catalogo della mostra, galleria Ugo Ferranti, Roma, maggio

GALLERIA PRIMO PIANO

1982 *Jiří Kolář*, catalogo della mostra, galleria Primo Piano, Roma, marzo

1989 *Paolo Masi 1985/1989*, catalogo della mostra, galleria Primo Piano, Roma

1990 *Chung Eun-Mo*, catalogo della mostra, galleria Primo Piano, Roma, marzo

2001 *Paolo Masi*, galleria Primo Piano, Roma

2006 *Maria Colao. A Bibliography, Conversation Piece*, pubblicato in occasione della mostra a cura di L. Lo Pinto, Museo Praz, Roma, dicembre 2006, ed. Olaf Nicolai e Luca Lo Pinto

SPAZI AUTOGESTITI

1984 *Ateliers: Bianchi, Ceccobelli, Dessì, Gallo, Nunzio, Pizzi Cannella, Tirelli*, catalogo della mostra a cura di A. Bonito Oliva, ex Pastificio Cerere, Roma 1984, ed. carte segrete, Roma

1986 *Pittura eventualista,* catalogo della mostra a cura di F. Menna, Centro Studi Jartrakor, Roma

2003 Ferraris P., *Psicologia e arte dell'evento. Storia eventualista 1977-2003*, Gangemi, Roma

2004 Lombardo S., *L'Avanguardia difficile*, Lithos editrice, Roma

2009 *Italia Contemporanea. Officina San Lorenzo*, mostra a cura di D. Lancioni, MART - Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 16 maggio - 4 ottobre 2009; Silvana editoriale, Milano

2011 Gigliotti G., *Sei storie. Tirelli, Pizzi Cannella, Ceccobelli, Nunzio, Gallo, Dessì*, ed. Carte Segrete, Roma

II CAPITOLO

1984 *Linee di scambio*, catalogo della mostra a cura di G. Di Pierantonio, Palazzo Farnese, Ortona, 7-28 ottobre

1985 Levi C. , *Una diversa tradizione*, Clup, Milano

1986 *Il cangiante*, catalogo della mostra a cura di C. Levi, PAC - Padiglione d'Arte contemporanea, Milano, 4 dicembre 1986 - 25 gennaio 1987, Nuova Prearo Editore, Milano

1986 *Ultime*, catalogo della mostra a cura di L. Pistoi, C. Levi, G. Paolini, Castello di Volpaia, 6-21 settembre 1986, Fattoria editrice, Radda in Chianti (SI)

1987 *Alta tensione 50 - 80,* catalogo della mostra a cura di F. Alfano Miglietti e E. Di Mauro, Palazzo delle mostre e congressi, Alba, maggio

1987 *Documenta 8*, catalogo della mostra a cura di M. Schneckenburger, Kassel, 12 giugno - 20 settembre, Weber & Weidmeyer Kassel

1987 *Emergenze. Non c'è rosa senza spine,* galleria Neon, Bologna, maggio - giugno

1987 *Ge. Mi. To! L'ultima generazione artistica del triangolo industriale,* mostra a cura di E. De Mauro, Promotrice Belle Arti, Torino, marzo

1988 *Davvero. Le ragioni pratiche dell'arte*, catalogo della mostra a cura di C. Christov-Bakargiev, G. Di Pietrantonio, A. Vettese, galleria L'Osservatorio, Milano, novembre 1988, ed. Swatch, Milano

1988 *Il cielo e dintorni*, catalogo della mostra a cura di G. Di Pietrantonio e L. Parmesani, Castello di Volpaia, Fattoria Editrice, Radda in Chianti (SI)

1988 *Roma Arte Oggi*, catalogo della mostra a cura di E. Borzi e M. Chiesa, galleria Break Club, Roma

1988 *XLIII Esposizione internazionale La Biennale di Venezia,* catalogo della mostra diretta da G. Carandente, Fabbri editori, Venezia

1989 *Arca,* catalogo della mostra a cura di L. Pistoi, G. Di Pietrantonio, Castello di Volpaia, 9-24 settembre 1989, Fattoria Editrice, Radda in Chianti (SI)

1989 *Arte a Roma '80-'89. Nuove situazioni ed emergenze,* a cura di L. Pratesi, Palazzo Rondanini, Roma

1989 *Les Magiciens de la Terre*, mostra a cura di J. H. Martin, Centre Georges Pompidou, Paris, 18 maggio - 14 agosto

1990 *Italia '90. Ipotesi arte giovane,* catalogo della mostra a cura di "Flash Art", ex Fabrica del Vapore, novembre - dicembre

1990 *Something is happen in Italy*, catalogo della mostra a cura di C. Christov-Bakargiev, galleria Lia Rumma, Napoli, aprile - giugno

1990 *XLIV Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra diretta da G. Carandente, 27 giugno - 30 settembre 1990, Fabbri editori, Venezia

1991 *'60-'90. Trent'anni di avanguardie romane*, catalogo della mostra a cura di L. Cherubini e A. Romani Brizzi, palazzo dei Congressi, Roma

1991 *AnniNovanta*, catalogo della mostra a cura di R. Barilli, galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna; Musei comunali, Rimini; ex Colonia "Le Navi", Cattolica, 28 maggio - 8 settembre 1991, Arnoldo Mondadori editore, Milano

1991 *Una scena emergente*, catalogo della mostra a cura di E. Grazioli e A. Barzel Museo d'Arte Contemporanea Pecci di Prato, 26 gennaio - 29 aprile 1991, Giunti, Firenze

1992 *Nuova officina bolognese*, mostra a cura di A. Baccilieri, R. Daolio, W. Guadagnini, D. Trento, Galleria d'Arte Moderna, Bologna, 14 dicembre 1991-19 gennaio 1992

1992 *Profili - Italia 1950-1990. XII Quadriennale di Roma*, catalogo della mostra presso Palazzo delle Esposizioni, Roma, 9 luglio - 21 settembre

1992 *Roma in mostra. Annuario delle mostre d'arte a Roma*, C. Salvi (a cura di), Assessorato alla Cultura del comune di Roma, Ed. Joyce & co., Roma

1992 *Teoremi*, catalogo della mostra a cura di M. Colapietro, M. D'Alesio, A. D'Andrea, N. Gozzano, P. Mania, A. Martegani, L. Meloni, D. Scudero, V. Valentini Galleria Marco Rossi Lecce, Opening, Roma

1992 *Una generazione a Roma*, a cura di G. Bonomi, Centro Espositivo Rocca Paolina, Perugia, 4 luglio - 2 agosto; Centro per l'arte contemporanea, Umbertide, 4 luglio - 13 settembre 1992, Benucci editore, Perugia

1993 *Aperto '93. Emergency*, catalogo della mostra a cura di A. Bonito Oliva, 9 giugno - 10 ottobre 1993, Venezia, Giancarlo Politi editore, Milano

1993 *Post Human*, catalogo della mostra a cura di J. Deitch, FAE Musée d'Art Contemporain, Pully Lausanne, 14 giugno - 13 settembre 1992; Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 1 ottobre - 20 novembre 1992; Deste Foundation for Contemporary Art, Atene, 3 dicembre -14 febbraio 1993; Deichtorhallen Hamburg, Amburgo, 12 marzo - 9 maggio 1993, Idea Book, Amsterdam

1993 *Roma in mostra*. *Annuario delle mostre d'arte a Roma*, Centro documentazione e Arti visive, Edizioni Joyce & Co., Roma

1993 *XLV Esposizione Internazionale d'Arte 1993: La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra a cura di A. Bonito Oliva, Venezia 14 giugno - 10 ottobre 1993, ed. Marsilio, Venezia

1994 *Roma in mostra*. *Annuario delle mostre d'arte a Roma*, Centro documentazione e Arti visive, Edizioni Joyce & Co., Roma

1995 *Roma in mostra*. *Annuario delle mostre d'arte a Roma*, Centro documentazione e Arti visive, Edizioni Joyce & Co., Roma

1995 *XLVI Biennale di Venezia. Identità alterità. Figure del corpo 1895-1995*, mostra a cura di J. Clair, Venezia, 11 giugno - 15 ottobre

1996 *XII Quadriennale di Roma. Italia 1950-1990, Ultime generazioni*, catalogo della mostra presso Palazzo delle Esposizioni e Stazione Termini, Roma, 25 settembre - 25 novembre, De Luca, Roma

1997 *XLVII Esposizione Internazionale d'Arte. Futuro presente Passato*, catalogo della mostra a cura da G. Celant, Venezia, 15 giugno - 9 novembre, Electa, Venezia

1998 De Falchi E., *Non è vero! Disordinazioni: un'avanguardia subliminale di massa*, Odradek, Roma

1998 *Due o tre cose che so di loro. Dall'euforia alla crisi: giovani artisti a Milano negli anni Ottanta*, catalogo della mostra a cura di M. Meneguzzo, PAC - Padiglione Arte Contemporanea di Milano, 30 gennaio - 30 marzo 1998, Electa, Milano

1998 Meneguzzo M., *Due o tre cose che so di loro. Dall'euforia alla crisi,giovani artisti a Milano*, Electa, Milano

1999 *48° Biennale di Venezia. dAPERTutto*, mostra a cura di H. Szeemann, Venezia, 13 giugno - 7 novembre

2000 Klein N. , *No Log*o, Baldini Castoldi Dalai

2004 *Arte e cultura degli anni Novanta. Dalla fine del Muro all'11 settembre*, I. Della Torre, M. Esposito (a cura di), I quaderni della Quadriennale, De Luca, Roma

2006 Careri F., *Walkspace. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino

2007 *Luciano Pistoi. Mercante d'arte consigliere del principe. Conversazione con Franco Fanelli*, F. Fanelli (a cura di), Allemandi, Torino

2008 *Roma e il graffitismo urbano*, L. Iamurri (a cura di), Croma, Roma

2009 Levi C. , *È andata così. Cronaca e critica dell'arte 1970-2008*, Electa, Milano

2010 Cerizza L. , *L'uccello e la piuma. La questione della leggerezza nell'arte italiana,* et. Al. Edizioni, Milano

2012 Pratesi L., *New Italian Art. L'arte contemporanea delle ultime generazioni,* Castelvecchi, Roma

2015 *Saltwater: A Theory of Thought Forms, Istanbul. XIV Biennale*, catalogo della mostra a cura di C. Christov-Bakargiev, Istanbul 5 settembre - 1 novembre

SPAZI PUBBLICI E ACCADEMIE

1982 *Artisti di quattro Accademie stranieri in Roma*, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 28 luglio - 3 ottobre 1982, Ed. De Luca, Roma

1987 *Burri Monotex Multipli Grande Ferro K*, mostra a cura di S. Lux, MLAC - Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Roma, 12 maggio - 13 settembre

1989 *Arte a Roma '80-'89. Nuove situazioni ed emergenze*, mostra a cura di L. Pratesi, Palazzo Rondanini alla Rotonda, Roma, 6 luglio - 7 ottobre 1989, ed. Arte e cultura, Roma

1989 *Trait d'union: pittori italiani a Villa Medici*, mostra presso Accademia di Francia di Villa Medici, Roma, dicembre 1988 - gennaio 1989

1992 *Molteplici culture. Itinerari dell'arte contemporanea in un mondo che cambia*, catalogo della mostra a cura di C. Christov Bakargiev e L. Pratesi, Museo del Folklore, Convento di S. Egidio, 19 maggio - 19 giugno 1992, Roma, ed. carte segrete, Roma

1993 *Arte e altro: giovani artisti 5*, Palazzo delle Esposizioni, Accademia Belgica, Accademia Britannica, Accademia Ungherese, Accademia di Spagna, Sala 1, Roma, 24 marzo - 25 aprile

1993 *Giuseppe Gallo, Alfredo Pirri*, mostra a cura di M. Colapietro, MLAC - Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Roma, 21 ottobre - 19 novembre

1993 *Tutte le strade portano a Roma*, mostra a cura di A. Bonito Oliva, Palazzo delle Esposizioni, Roma,11 marzo - 26 aprile 1993, Mondadori, Milano

1995 *Arte identità confini*, ciclo di incontri a cura di C. Christov-Bakargiev, L. Pratesi, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 26 febbraio - 19 marzo 1995, carte segrete, Roma

1995 *Sergio Lombardo*, mostra a cura di M. Calvesi e M. Mirolla, MLAC - Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Roma, 5 aprile - 6 maggio

1996 *Alberto Zanazzo. Hic sunt Leones. Dove si riferiscono frammenti di opinioni e si accennano in maniera incompleta e imperfetta, argomenti talmente noti da essere spesso trascurati o ignorati*, mostra a cura di T. Macrì, MLAC - Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Roma, dicembre 1995 - gennaio 1996

1996 *Luigia Martelloni: focus*, mostra a cura di P. Mania, MLAC - Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Roma, 24 giugno - 15 luglio

1996 *Mauro Folci. Luoghi di produzione della cultura*, mostra a cura di C. Casorati, MLAC - Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Roma, 29 febbraio - 20 marzo

1997 *Sükran Moral*, mostra a cura di D. Cassandro, MLAC - Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Roma, 21 febbraio - 12 marzo

1998 *La ville, le jardin, la mémoire*, catalogo mostra a cura di L. Bossé, C. Christov-Bakargiev e H. U. Obrist, Accademia di Francia di Villa Medici, Roma, 29 maggio - 30 agosto 1998

2005 *Sükran Moral. Apocalypse*, S.Lux, P. Mania (a cura di), Gangemi, Roma

2013 *MLAC-Index* 2000-2012, S. Lux (a cura di), Gangemi, Roma

GALLERIA PIERONI - ZERYNTHIA

1979 *Gino De Dominicis, Jannis Kounellis, Ettore Spalletti*, catalogo della mostra galleria Pieroni, Roma, gennaio - marzo

1986 *Felice Levini. SOS*, catalogo della mostra galleria Pieroni, Roma, dicembre 1986 - gennaio1987

1987 *Isa Genzken e Gerhard Richter*. *Sculture e pitture*, catalogo della mostra galleria Pieroni, Roma, dicembre 1987 - gennaio 1988

1987 *Non in codice*, catalogo della mostra galleria Pieroni e American Academy, Roma, ottobre - novembre 1987

1987 *Vettor Pisani. Il teatro di cristallo*, catalogo della mostra, ottobre - novembre

1988 *Ettore Spalletti*, catalogo della mostra, galleria Pieroni, Roma, ottobre - novembre

1989 *Carla Accardi*. *Opere recenti*, catalogo della mostra, galleria Pieroni, Roma, febbraio - marzo

1997 *Uccelli/Birds*, C. Christov-Bakargiev e H. U. Obrist (a cura di), ed. Zerynthia, Roma

1998 AA. VV., *Come spiegare a mia madre che cio' che faccio serve a qualcosa?Comunicazione, quotidianità, soggettività. Un convegno sulle nuove ricerche artistiche italiane / oreste 0* Atti del convegno, Link Bologna 1997, Zerynthia, ed, Charta, Milano

SALA 1

1986 *Aria per una astrazione-costruzione*, catalogo della mostra a cura di M. Carboni, Sala 1, Roma, novembre

1989 *Mosca: Terza Roma*, catalogo della mostra a cura di V. Misiano, Sala 1, Roma, maggio - luglio

1990 A*ntonio Capaccio, Mimmo Grillo, Mariano Rossano, Rocco Salvia*, catalogo della mostra, Sala 1 e La Nuova Pesa, Roma, marzo - aprile

2008 *Mémoires, Sala1. Cronistorie d'arte contemporanea* 1967-2007, F. Capriccioli e M. A. Schroth (a cura di), Gangemi, Roma

LA NUOVA PESA

1986 *Mariano Rossano*, catalogo della mostra, La Nuova Pesa, Roma

1989 *Stefano Di Stasio. Opere su carta*, catalogo della mostra a cura di M. Guercini, La Nuova Pesa, Roma

1990 *Roberto Annecchini. Una spazialità in espansione*, catalogo della mostra, La Nuova Pesa, Roma

1992 *Francesco Impellizzeri. Colori sonori*, catalogo della mostra a cura di P. Ferri, La Nuova Pesa, Roma

1992 *Mojmir Jezek. Nature vive*, catalogo della mostra a cura di O. Cosulich, La Nuova Pesa, Roma

1994 *Alfredo Pirri*, catalogo della mostra, La Nuova Pesa, Roma, ottobre

1994 *Marco Colazzo. Ritratti unici*, catalogo della mostra, La Nuova Pesa, Roma

1995 *Felice Levini ...ma la zebra non è una squadra di calcio e neanche una guardia svizzera*, catalogo della mostra, La Nuova Pesa, Roma

1995 *H.H. Lim: favola delle favole*, catalogo della mostra a cura di M. De Candia, La Nuova Pesa, Roma, giugno - luglio 1995

1996 *Alberto Garutti*, catalogo della mostra a cura di L. Cherubini, La Nuova Pesa, Roma

2011 *La Nuova Pesa / 1. Storia di una galleria 1959-1976*, G. Appella (a cura di), De Luca, Roma

GALLERIA LASCALA - ALICE

1983 *Quattro lavori*, catalogo della mostra a cura di D. Nardone e D. De Dominicis, galleria Lascala, Roma

1984 *Interpolazioni urbane*, mostra a cura di D. Nardone, galleria Lascala, Roma, maggio

1984 *Segnali. Antonio Lombardi, Lorenzo Pezzatini, Marino Vismara*, a cura di D. De Dominicis, A. Lombardi, D. Nardone, galleria Lascala, Roma, dicembre

1984 *Sosta quindici minuti*, catalogo della mostra a cura di D. Nardone e D. De Dominicis, galleria Lascala, Roma, novembre - dicembre

1988 *Salvatore Falci, Stefano Fontana, Pino Modica, Cesare Pietroiusti*, galleria Planita, Roma, gennaio

1991 *Storie*, mostra a cura di C. Christov Bakargiev e D. Nardone, gallerie Alice e Il Campo, Roma; Noire, Torino; Studio Casoli, Milano

1999 *Ritorno a Piombino. Salvatore Falci, Stefano Fontana, Pino Modica, Domenico Nardone, Cesare Pietroiusti*, a cura di D. Nardone, catalogo della mostra, galleria Primo Piano, gennaio - febbraio

GALLERIA PAOLO VITOLO, MONCADA E ALTRE GALLERIE

1988 *Carlo Guaita, Massimo Kaufmann, Marco Mazzucconi e Maurizio Pellegrin*, catalogo della mostra a cura di L. Cherubini, galleria Lidia Carrieri, Roma

1989 *Metessi*, catalogo della mostra a cura di G. Perretta, galleria Lidia Carrieri, Roma

1990 *Alberto Zanazzo: chez nous. Pre-testo, breve discorso sulla memoria*, catalogo della mostra, galleria Paolo Vitolo, Roma aprile - maggio

1990 *Anne et Patrick Poirier: memoria mundi*, catalogo della mostra, galleria Valentina Moncada, Roma

1990 *Hermann Nitsch: opere recenti, repertorio dell'84ª azione*, catalogo della mostra, galleria Stefania Miscetti, Roma, dicembre 1990 - gennaio 1991

1990 *Maurizio Pellegrin*, catalogo della mostra, galleria Paolo Vitolo, Roma, marzo

1991 *Formento e Sossella. SupplementoOptional/tent*, galleria Paolo Vitolo, Roma

1991 *Medialismo*, mostra a cura di G. Perretta, catalogo della mostra, galleria Paolo Vitolo, Roma ottobre - novembre

1996 *Shot: una visione americana*, catalogo della mostra a cura di C. Perrella, L. Beatrice, galleria Valentina Moncada, Roma aprile - maggio

1997 *Fuoricentro: contesti di arte contemporanea*, catalogo della mostra a cura di D. Lancioni, Spazio per l'arte contemporanea di Tor Bella Monaca, Roma, 19 dicembre 1996 - febbraio 1997

1997-2000 *Arte Contemporanea Lavori in Corso: dieci mostre collettive di artisti contemporanei*, rassegna in dieci edizioni, a cura di G. Bonasegale, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea - Ex stabilimento Birra Peroni, Roma 1997-2000

1998 *Tor Bella Magica*, catalogo della mostra a cura di D. Lancioni, Spazio per l'arte contemporanea di Tor Bella Monaca, Roma 8 giugno - 31 luglio Stampa Aurelia '72, Roma

1999 *Formento - Sossella*, catalogo della mostra a cura di P. Vitolo e V. Bruno, Fondazione Mudima, gennaio - febbraio

2001 *Visioni/Visions. I primi dieci anni galleria Valentina Moncada*, Edizioni Charta, Milano

CAPITOLO 3

1979-87 e **1990-95** "Rivista di psicologia dell'arte", ed. Jartrakor, Roma

1980-1988 "A.E.I.O.U. Anoir, Eblanc, Irouge, Uvert, Oble*"* edizioni Kappa, Roma-Salerno

1984-1991 "891 International Artists' Magazine", s. n., Roma

1985 - 1995 "Segno", ed. Segno, Pescara

1985-1995 "Next - Trimestrale di arte e cultura", Joyce & Co, Roma

1985-1995 "Flash Art", Giancarlo Politi Editore, Milano

1985-1995 "Il Giornale dell'arte", Allemandi, Torino

1985-1995 "Juliet Art Magazine", Roland Marino, Trieste

1987-1998 "Opening - notizie e recensioni sull'arte a Roma", ed. Ass. culturale Sottotraccia, Roma

1987-1989 "Sottotraccia - Trimestrale di poetica e testi dell'arte contemporanea", ed. Ass. Sottotraccia, Roma

1988-1991 "Arte Argomenti", s.n., Roma

1990-1995 "Titolo - rivista scientifico-culturale di arte contemporanea", Rubbettino, Perugia

1993-1994 "La società lunare", s.n., Roma

1993-2000 "Arte e critica", ed. Ass. Arte e critica, Roma

1995-1999 "Centoerbe", ed. La Nuova Pesa, Roma

SITOGRAFIA

gruppodipiombino.blogspot.com

www.arshake.com

www.arteecritica.it

www.artnet.it

www.artribune.com

www.atitolo.it

www.connectingcultures.com

www.documenta.de

www.doppiozero.it

www.exibart.it

www.fondazionamaxxi.it

www.fondazionebaruchello.com

www.iccu.sbn.it

www.indire.it

www.italianfactory.info

www.labiennale.org

www.lacritica.net

www.luxflux.org

www.niso.org

www.osservatorionomade.net

www.palinsesti.net

www.quadriennalediroma.org

www.unclosed.net

www.undo.net

INDICE DEI NOMI

Abate, A., 66, 68, 69, 93, 209, 219
Abbate, F., 146, 169, 259, 260, 357
Abramovic, M., 78, 199, 200, 205, 210, 228, 306, 307, 392
Abruzzese, A., 335
Accardi, C., 57, 82, 88, 174, 176, 185, 202, 232, 236, 237, 244, 260, 322, 431, 496, 510
Acconci, V., 57
Adami, V., 62, 322
Agalbato, E., 106
Agamben, G., 148, 257, 363, 366, 425
Agnetti, V., 57
Airò, M., 179, 180, 187, 189, 190, 209, 210, 211, 244, 437
Ala, S., 113, 133
Albanese, G., 186, 308, 313, 322, 350
Alfano Miglietti, F., 186, 247, 348, 504
Alinovi, 9, 50, 61, 62, 63, 64, 80, 81, 177, 388, 493
Amelio, L., 136, 401
Amodei, T., 246, 247, 255, 265
Andre, C., 57, 106, 109, 110, 317
Angeli, F., 56, 57, 88, 90, 120, 188, 237
Angiolini, A., 12, 13
Annecchini, R., 219, 260, 511
Anselmo, G., 55, 57, 75, 109, 176, 199, 202, 232, 244
Appella, G., 122, 256, 257, 258, 511
Aquilanti, A., 183, 308, 423
Arbasino, A., 57
Arcangeli, M., 187, 262, 291, 293, 311
Argan, G. C., 18, 20, 41, 57, 58, 59, 60, 83, 84, 89, 122, 369, 370, 413, 482
Arienti, S., 10, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 185, 186, 187, 190, 192, 193, 196, 203, 209, 225, 227, 276, 312, 325, 329, 349, 400, 401, 433, 437
Arp, 419
Art&Language, 288
Artschwager, R., 56, 210
Asdrubali, G., 70, 73, 81, 91, 147, 166, 169, 180, 201, 219, 254, 322, 360, 444
Attneave, F., 165
Attolico, B., 148, 318
Bagnoli, M., 53, 64, 75, 176, 210, 236, 242
Baj, E., 62
Baldessarri, J., 62, 141, 199
Balla, G., 160
Balmas, P., 333, 360
Barberio Corsetti, G., 132, 148, 149
Barbero, L. M., 31, 94, 499
Barclay, P., 310, 349
Barilli, R., 9, 18, 23, 25, 42, 45, 50, 52, 61, 62, 63, 64, 65, 68, 78, 80, 81, 83, 84, 99, 148, 169, 177, 182, 190, 194, 195, 196, 197, 198, 203, 218, 220, 236, 294, 333, 388, 416, 487, 490, 491, 493, 494, 496, 506
Barney, M., 205, 206, 208, 438
Barni, R., 66, 68, 69, 81, 91, 121, 125, 501
Barry, R., 137, 141, 240, 288, 418
Bartolini, M., 209, 219, 232, 244, 302
Bartolini, L.; 61, 62, 64
Bartolinni, U.; 66, 68, 69, 81,
Baruchello, G., 41, 79, 202, 308, 322, 328, 430
Barzel, A., 22, 73, 190, 191, 192, 193, 353, 395, 437, 506
Baselitz, G., 57, 105
Basilé, M., 325
Basquiat, J. M., 56, 57, 81, 297, 408, 501
Bassiri, B., 225, 227, 239, 244, 366, 373, 425
Battisti, L., 327, 350
Bazzi, I., 122
Beatrice, L., 30, 379, 513
Becher, B. e H., 143
Beck, J., 189
Beecroft, V., 209, 210, 211
Belli, G., 418
Benci, J., 40, 49, 169, 221, 246, 251, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 360, 381, 383, 416, 436
Bendini, V., 424
Benedetti, U., 46, 243, 323
Benincasa, C., 124
Bentivoglio, E., 127, 187, 311, 322, 350
Benveduti, M., 338, 417
Berlusconi, S., 13, 14, 213, 355, 368, 410, 411, 421, 489
Bernabei, E., 12

Berti, S., 180
Bertozzi & Casoni, 116
Beuys, J., 57, 77, 96, 124, 271
Bianchi, D., 43, 69, 70, 72, 74, 82, 91, 99, 100, 113, 114, 132, 133, 148, 149, 322, 323, 345, 346, 349, 388, 436, 500, 503, 504
Billi, L., 209, 326, 327, 348, 350, 404
Binga, T., 145
Boatto, A., 149, 335, 357, 360
Bochner, M., 140, 141, 316, 341, 342, 417, 419
Boetti, A., 55, 57, 75, 77, 97, 98, 109, 112, 173, 174, 176, 183, 185, 186, 199, 200, 202, 225, 227, 237, 316, 325, 326, 329
Boetti, M., 48, 325, 326, 396
Boltanski, C., 198, 199, 200, 232
Bonalumi, A., 57
Bonami, F., 19, 20, 21, 207, 210, 276, 332, 487
Bonasegale, G., 48, 322, 397, 513
Bond, H., 279
Bonechi, L., 68, 69, 116, 219
Bongiorno, M., 12; 13
Bonito Oliva, A., 10, 17, 18, 20, 21, 25, 31, 42, 43, 45, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 68, 72, 73, 74, 75, 76, 80, 83, 84, 100, 101, 102, 110, 111, 112, 113, 124, 125, 131, 133, 138, 148, 149, 167, 202, 206, 207, 208, 218, 225, 239, 241, 247, 248, 253, 255, 310, 316, 318, 322, 333, 382, 403, 421, 438, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 500, 503, 504, 506, 507, 509
Bonnard, P., 419
Bonomi, G., 333, 369, 487, 506
Bonomo, V. e A., 48, 296, 316, 317, 324
Boresta, P., 243
Boriani, D., 57
Borofsky, J., 56, 57
Bortone, C., 350
Borzì, A., 146
Borzi, E., 315
Borzi, P., 48, 296, 315, 316, 505
Bossaglia, R., 218
Bourgeois, L., 200, 205
Bourriaud, N., 198, 207, 210, 282, 388, 407, 485, 488
Boutin, C., 137
Boyden, M., 148
Brandi, C., 369, 370
Brandizzi, M., 183, 316, 349
Braque, G., 257, 366
Bresciani, P., 313
Brogna, G., 320, 323
Broodthaers, M., 123, 199, 326, 486
Bucarelli, P., 88
Buren, D., 57, 135, 136, 138, 199, 200, 210, 286, 316, 317, 418
Burgin, V., 288
Burri, A., 88, 106, 123, 222, 496, 508
Cacciari, M., 57, 257, 335
Calle, S., 277, 278
Calvesi, M., 42, 52, 66, 67, 68, 69, 77, 78, 79, 84, 93, 98, 99, 122, 169, 218, 221, 222, 258, 262, 369, 370, 409, 490, 492, 493, 494, 509
Calzolari, P. P., 55, 57
Cameron, D., 201, 224
Campus, C., 219, 309, 322, 350
Canavacciuolo, M., 116
Canevari, P., 106, 183, 305, 322, 356, 366, 425, 437
Cannilla, G., 334, 357, 445
Capaccio, A., 46, 70, 84, 91, 146, 147, 166, 169, 219, 221, 254, 259, 322, 390, 395, 510
Capogrossi, G., 94
Capone, M., 138
Caporossi, R., 148, 251, 350
Capriccioli, F., 246, 250, 251, 252, 253, 511
Carandente, G., 201, 202, 505
Carboni, M., 34, 40, 49, 73, 75, 106, 186, 224, 254, 260, 261, 332, 357, 358, 359, 360, 361, 370, 383, 443, 486, 487, 489, 510
Cardano, N., 38, 40, 41
Carluccio, L., 56, 76, 491
Carocci, A., 106, 209, 329, 358
Caroli, F., 69, 74, 75, 78, 81, 90, 91, 491, 492, 493, 494
Carrieri, L., 47, 291, 296, 309, 310, 311, 386, 390, 439, 512
Carrino, N., 140
Casagrande, P., 48, 87, 150, 296, 317, 318
Casoli, S., 47, 186, 272, 273, 277, 280, 391, 512
Casorati, C., 223, 318, 362, 366, 439, 509
Castagnoli, P. G., 409
Castaneda, C., 127
Castellani, E., 57, 75, 156, 185, 322
Castelli Gattinara, E., 357, 360, 362, 443
Castelli, L., 69,
Catalano, T., 138, 338, 417, 488
Catelani, A., 176, 177, 182, 186, 190, 193, 209, 312, 389

Cattani, G., 316
Cattelan, M., 196, 206, 208, 209, 210, 211, 232, 291, 293, 311, 438
Cavenago, U., 178, 186, 187, 209, 262
Cazal, P., 191, 287
Ceccobelli, B., 31, 43, 56, 67, 72, 74, 82, 99, 100, 101, 113, 114, 120, 123, 126, 127, 132, 133, 146, 148, 149, 150, 209, 219, 318, 322, 343, 367, 388, 418, 436, 495, 499, 500, 502, 503, 504
Celant, G., 21, 68, 75, 210, 490, 491, 507
Cerizza, L., 28, 30, 180, 193, 484, 508
Ceroli, M., 95, 109, 125, 502
Cestelli Guidi, A., 77, 197, 198, 199, 204, 483
Chapman, J. e D., 205, 210, 211, 428
Cherubini, L., 17, 21, 33, 126, 202, 209, 222, 225, 227, 256, 260, 262, 310, 332, 506, 511, 512
Chia, S., 17, 53, 55, 56, 57, 74, 78, 84, 89, 90, 97, 112, 113, 125, 133, 176, 221, 237, 343, 418
Chiarandà, V., 380
Chiari, G., 185, 311
Chiesa, M., 315
Chiodi, S., 24, 26, 28, 30, 32, 40, 49, 138, 169, 180, 199, 206, 213, 222, 235, 332, 337, 339, 340, 341, 345, 348, 359, 363, 364, 365, 366, 372, 378, 403, 417, 420, 423, 425, 436, 484, 486, 495
Christo, 57, 89
Christov-Bakargiev, C., 15, 25, 45, 47, 85, 104, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 204, 224, 225, 228, 232, 236, 242, 253, 277, 283, 318, 323, 332, 348, 376, 391, 392, 505, 508, 509, 510
Ciavoliello, G., 23, 30, 172, 178, 179, 185, 190, 193, 254, 495
Cignini, D., 286, 293, 327, 350
Cingolani, M., 177, 180, 190, 192, 209
Clair, J., 76, 116, 210, 482, 507
Clark, L., 232, 301
Clemente, F., 17, 26, 53, 55, 56, 57, 64, 74, 84, 111, 112, 113, 133, 176, 200, 210
Cobo, C., 123
Coccia, M., 120
Cocciardo, E., 11
Cochetti, A., 334
Cocuccioni, E., 186, 187, 357, 443
Codognato, M., 318, 321
Colantuoni, M., 312, 313
Colao, M., 43, 131, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 235, 290, 439, 503
Colapietro, M., 223, 325, 348, 350, 351, 393, 506, 509
Colasanti, C., 243, 251, 257, 379
Colazzo, M., 183, 209, 261, 305, 319, 325, 390, 395, 511
Colla, E., 88
Colombo, G., 57
Corà, B., 126, 263, 335, 426, 501
Corona, M., 70, 100, 101, 498, 499
Corsini, V., 35
Cortellessa, A., 54
Cortenova, G., 337, 369, 414, 418
Cotani, P., 322, 343, 418
Cragg, T., 76, 82, 176, 200, 210, 299
Crescentini, M., 33
Crewdson, L., 232, 301
Crisafulli, F., 250, 251, 322, 363
Crispolti, E., 17, 18, 39, 150, 157, 247, 249, 309, 323, 485, 490, 494
Cristallini, E., 222, 487
Cucchi, E., 17, 53, 55, 56, 57, 74, 84, 106, 112, 113, 120, 125, 133, 200, 210, 221, 232, 343, 349, 359, 418, 445, 500, 501
Cuoghi e Corsello, 182, 209
D'Alesio, M., 348, 350, 351, 393, 506
D'Alessandro, M., 130, 131, 503
D'Andrea, A., 350, 351, 393, 506
D'Ascanio, A., 123
Dantini, M., 21, 24, 25, 26, 27, 54, 489
Daolio, R., 9, 23, 50, 61, 62, 65, 73, 80, 81, 177, 182, 190, 388, 493, 506
Darboven, H., 143
Dardi, C., 84, 217
Davey, G., 143
David, C., 212, 228, 244
De Carlo, M., 180, 437
De Cecco, E., 199, 294, 484, 488
De Certeau, M., 282, 484
De Chirico, G., 63, 78, 94, 491
De Crescenzo, G., 125
De Crescenzo, S., 123, 125, 501, 502
De Dominicis, D., 262, 265, 266, 267, 268, 303, 332, 348, 351, 391, 497, 510, 512
De Dominicis, G., 24, 25, 46, 75, 96, 168, 185, 186, 96, 210, 222, 235, 245
De Lorenzo, D., 34, 177, 182, 186, 190, 193, 201, 209, 263, 285, 389
De Marchis, G., 84
De Mari, N., 17, 53, 501
De Maria, N., 53, 55, 56, 57, 64, 75, 314
De Martiis, P., 85, 87, 92, 93
De Mauro, E., 23, 186, 505
De Pisis, F., 121

De Sanna, J., 178
De Terlizzi, P., 309
DeAk, E., 338
Deitch, J., 205, 207, 392, 506
Deleuze, J., 292, 375, 483
Dellavedova, M., 34, 117, 177, 186, 187, 190, 192, 196, 209, 390
Delogu, M., 261
Derrida, J., 292, 482, 483
Dessì, G., 17, 31, 43, 72, 74, 82, 99, 100, 101, 106, 113, 114, 132, 133, 148, 149, 150, 209, 219, 231, 323, 343, 345, 349, 388, 418, 425, 436, 495, 500, 503, 504
Di Biagio, A., 334
Di Cesare, D., 302, 362, 443
Di Cesare, G., 362, 443
Di Marino, B., 224, 251
Di Mauro, E., 23, 186, 312, 504
Di Pietrantonio, G., 17, 81, 126, 132, 134, 184, 185, 187, 188, 189, 225, 227, 302, 312, 313, 505
Di Sarro, L., 145
Di Stasio, S., 35, 66, 67, 68, 84, 93, 98, 104, 105, 146, 219, 258, 260, 322, 499, 511
Di Stefano, G., 164, 167, 168, 170
Diacono, M., 120, 126, 418, 501
Dibbets, J., 109, 210, 241, 242
Dine, J., 109, 210
Doherty, W., 277, 279
Dolla, N., 343, 417, 418
Dorazio, P., 120, 322
Dorfles, G., 18, 68, 84, 488, 490
Du Chêne, R., 122, 123
Duchamp, M., 78, 89, 125, 419
Dvojkovic, M., 135, 348, 399
Dwija, R., 363
Dynys, C., 125, 209, 350, 502
Eggleston, W., 232, 301
Enwezor, O., 212
Ercoli, A., 334
Erwitt, E., 251
Escher, 174
Eshetu, T., 253, 322, 327
Esposito, B., 243, 244
Eun-Mo, C., 141, 503
Eustachio, M., 262, 322, 363, 366, 425
Fabre, J., 205, 210, 239
Fabro, L., 46, 57, 62, 63, 75, 78, 89, 110, 173, 175, 178, 183, 210, 211, 236, 238, 346, 418, 428, 437
Fadda, G., 348, 349
Faggiano, A., 61, 62, 64, 81
Fagone, V., 84, 309
Failoni, M., 123
Falci, S., 47, 177, 183, 185, 186, 187, 189, 196, 219, 225, 227, 243, 266, 267, 269, 272, 273, 274, 277, 279, 512
Fantin, E., 182, 291, 293, 294, 295, 311
Fautrier, J., 94, 106
Favaretto, L., 329
Favelli, F., 318
Ferranti, U., 33, 43, 72, 73, 86, 113, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 142, 145, 149, 208, 237, 298, 317, 332, 340, 345, 351, 363, 386, 388, 389, 392, 418, 423, 425, 436, 439, 503
Ferraria, D., 120
Ferraris, P., 151, 155, 160, 162, 164, 166, 167, 169, 170, 171, 504
Ferrazzi, R., 312
Ferri, P., 260, 290, 489, 511
Festa, T., 57, 88, 176
Fioramanti, M., 69, 91
Fioroni, G., 57, 92, 322, 496
Fischer, C., 109, 110
Fischli & Weiss, 317
Flavin, D., 109, 317
Fogli, A., 35, 43, 49, 73, 133, 134, 182, 196, 209, 322, 337, 340, 341, 345, 348, 349, 363, 364, 389, 395, 417, 420, 423, 436, 437
Folci, M., 120, 223, 322, 509
Fontana, L., 125, 424
Fontana, S., 39, 47, 94, 122, 168, 177, 183, 186, 187, 189, 196, 201, 219, 239, 266, 267, 268, 269, 271, 273, 274, 277, 278, 484, 512
Förg, G., 232, 239, 240, 241, 244
Forge, A., 341, 417
Formento, M., 183, 190, 193, 254, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 311, 392, 395, 407, 513
Forti, S., 95, 96, 229, 337, 414, 418
Fortuna, P., 35, 73, 74, 81, 263, 322, 327, 328, 425, 435
Foster, H., 26, 118, 198, 199, 201, 486
Foucault, M., 36, 39, 156, 483, 484, 485, 488
Fox, T., 78, 270, 271
Franci, T., 9
Fry, E., 197, 198
Fuchs, R., 77, 241, 242, 492
Fulton, H., 110
Gabellone, G., 180
Galegati, S., 180

Galeotti, R., 169, 170
Galimberti, U., 207
Galliani, O., 66, 67, 69, 74, 84, 91, 119, 121, 125, 209, 501
Gallo, G., 31, 43, 70, 72, 74, 79, 82, 99, 100, 101, 113, 114, 132, 133, 146, 148, 149, 150, 202, 223, 231, 260, 325, 388, 425, 436, 495, 503, 504, 509
Gandolfi, P., 66, 68, 69, 93, 209, 219, 322
Garutti, A., 73, 176, 180, 202, 254, 262, 511
Gastini, M., 140
Gatt, G., 69, 79, 122
Geers, K., 253, 356
Genzken, I., 46, 238, 510
Gian Ferrari, C., 351
Giani, A., 337, 339, 340, 341, 417
Gigliotti, G., 31, 33, 118, 394, 495, 504
Gilardi, P., 95, 185, 313
Gilbert & George, 46, 57, 77, 97, 109, 110, 176, 239, 349, 497
Gillick, L., 225, 227, 232
Ginsborg, P., 12, 27, 483, 484
Giorni, M., 180
Girardelli, P., 348
Givani, C., 43, 133, 134, 135, 182, 186, 196, 209, 337, 340, 345, 389, 417, 423
Gober, R., 201, 205
Goldin, N., 232, 301
Gonzales-Torres, F., 208
Gormely, A., 80, 82
Gozzano, N., 348, 350, 351, 393, 506
Graham, D., 232, 239, 240, 288
Grazioli, E., 22, 25, 26, 73, 120, 190, 191, 294, 353, 395, 437, 486, 506
Grillo, M., 46, 70, 87, 219, 254, 259, 390, 510
Guaita, C., 175, 176, 177, 182, 186, 191, 201, 310, 389, 512
Gualdoni, F., 202, 236
Gualtieri, M., 350
Guercio, G., 22, 26, 254, 394, 488
Gursky, A., 203
Guttuso, R., 123
Haacke, H., 199, 200
Halley, P., 115, 176, 195
Hamilton, R., 62, 210
Hanru, H., 235, 441
Haring, K., 77, 80
Hatoum, M., 300
Hirst, D., 205, 208, 225, 227, 438
Hoet, J., 204, 205, 238, 270, 326
Höller, H., 208
Holzer, J., 198
Homberg, A., 151, 152, 158, 162, 164, 165, 167, 168, 170, 187, 189
Horn, R., 200, 210, 263
Houshiary, S., 300
Hubaut, J., 247, 255
Huebler, D., 117
Immendorff, J., 57, 74
Innocente, E., 69, 271
Irace, F., 63, 64, 370, 493
Jaar, A., 47, 200, 225, 227, 296, 310, 311, 349
Jannuzzi, M., 10, 311, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 351, 399, 403, 404
Jezek, M., 260, 511
Jodice, M., 261
Jori, M., 61, 62, 69, 70, 209
Judd, D., 109, 199
Kabakov, I., 200, 201, 210, 225, 249, 421
Kapoor, A., 76, 82
Kaufmann, M., 34, 117, 177, 180, 185, 186, 187, 189, 190, 192, 196, 209, 310, 349, 366, 400, 425, 439, 512
Kawara, O., 109, 117, 200
Kentridge, W., 232, 253
Kichou, A., 69, 253
Kiefer, A., 26, 57, 78, 200, 210, 211
Kirchhoff, T., 117, 183, 196, 203, 315, 349, 390, 395, 400
Kirkeby, P., 57
Klein, N.; 213, 507
Kline, F., 90, 92, 148, 496
Kontova, H., 75, 207, 208
Koons, J., 176, 203, 205, 210
Kosuth, J., 57, 77, 110, 195, 199, 232, 244, 288
Kounellis, J., 21, 46, 55, 57, 62, 75, 77, 95, 96, 109, 136, 137, 202, 232, 235, 236, 244, 497, 510
Kravagna, C., 356
Kruger, B., 76, 200
Krüger, B., 198
Kulik, O., 244, 250
Kusama, Y., 301
La Rocca, K., 277
Lai, M., 303, 304, 322
Lambarelli, R., 13, 31, 32, 33, 49, 66, 70, 71, 74, 83, 94, 95, 101, 181, 209, 213, 353, 367, 368, 369, 370, 371, 409, 410, 492, 498
Lambert, Y., 131, 135
Lambri, L., 209, 302

Lancioni, D., 26, 31, 48, 57, 87, 88, 90, 91, 101, 114, 122, 131, 132, 133, 148, 149, 150, 323, 348, 496, 497, 502, 504, 513
Landi, D., 209, 302
Landrum, A., 300
Langlands & Bell, 300
Laplante, M., 209, 248, 251, 428
Lasker, J., 115
Laureati, L., 121, 184, 228
Lavier, B., 210, 240
Leccia, A., 199, 248
Léger, F., 257
Leoncillo, 94, 105, 106, 499
Levi, C., 10, 22, 27, 44, 57, 72, 73, 75, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 181, 182, 184, 185, 188, 190, 191, 192, 253, 257, 265, 489, 504, 508
Levine, S., 198, 421
Levini, F., 17, 34, 35, 61, 62, 64, 70, 74, 81, 84, 91, 119, 126, 127, 146, 147, 201, 209, 219, 220, 221, 225, 227, 236, 244, 261, 263, 322, 343, 349, 355, 372, 391, 400, 418, 424, 425, 426, 428, 430, 435, 501, 510, 511
LeWitt, S., 96, 109, 110, 136, 137, 140, 141, 232, 237, 238, 241, 242, 244, 316, 418, 497
Lichtenstein, R., 109, 210, 351
Lim, H. H., 48, 235, 262, 263, 296, 314, 315, 322, 349, 350, 372, 373, 424, 425, 430, 432, 435, 440, 511
Limoni, G., 80, 81, 99, 101, 102, 103, 106, 322, 388, 498
Liverani, G. T., 31, 42, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 259, 323, 497
Lo Pinto, L., 139
Lo Savio, F., 35, 57, 88, 89, 90, 156, 496
Lodola, M., 69, 209, 261, 389
Lodoli, M., 146, 257, 258
Lombardi, A., 265, 266, 267, 270, 348, 352, 512
Lombardo, G., 171
Lombardo, S., 44, 86, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 183, 191, 222, 262, 322, 336, 348, 349, 353, 358, 360, 391, 407, 504, 509
Lonardi Buontempo, G., 136
Long, R., 77, 109, 110, 200, 317, 321
Longobardi, N., 57, 69, 74, 84, 209
Lonzi, C., 25, 54, 489
Lorenzetti, C., 140
Lüpertz, M., 57; 74, 124, 502
Lux, S., 28, 84, 221, 222, 224, 323, 337, 363, 375, 486, 493, 508, 509
Luzzi, E., 80, 81, 99, 101, 102, 104, 106, 388, 498
Lyotard, J. F., 71, 202, 483
Macrì, T., 223, 356, 509
Mafai, M., 94, 121, 128, 256
Magnoni, T., 140
Magritte, R., 94
Mainolfi, L., 61, 62, 64, 69, 73, 81, 84
Malina, J., 189
Mambor, R., 57, 222, 271, 308, 322
Mammì, A., 332
Mango, L., 237, 239, 260, 344, 345, 348
Mangold, R., 131
Mania, P., 28, 40, 41, 54, 135, 138, 198, 200, 205, 222, 223, 224, 250, 326, 327, 346, 348, 350, 351, 356, 365, 393, 403, 420, 487, 488, 506, 509
Mano, S., 120
Manzi, G., 151
Manzoni, P., 57, 122, 156, 157, 160, 376
Maraniello, G., 18, 61, 62, 64, 74, 84
Marchini, A., 256, 257
Marchini, S., 35, 47, 91, 256, 257, 258, 386, 390, 434
Marclay, C., 277, 278, 300
Marden, B., 131
Maria Sicilia, J., 115
Marianello, g., 28, 64, 180, 484
Mariani, C. M., 66, 67, 68, 69, 78, 81, 111, 116, 121, 219, 322, 500
Marisaldi, E., 106, 182, 208, 209, 242, 243
Mark Wahlberg, 8
Marotta, G., 57
Marrone, S., 66, 68, 93, 146
Martegani, A., 174, 175, 176, 177, 178, 185, 186, 187, 189, 190, 192, 211, 350, 351, 393, 506
Martelloni, L., 209, 223, 350, 509
Martin, J. H., 45, 199, 200, 210, 350, 392, 505
Martino, N. M., 119, 123, 247
Masi, P., 144
Masson, A., 124
Matta, R., 94
Matta-Clark, G., 131, 142
Mattiacci, E., 96, 97, 103, 322, 497
Mattirolo, A., 22, 26, 276, 394, 488
Mauri, F., 57, 89, 171, 183, 227, 228, 232, 311, 322, 348, 353, 356, 405, 417
Mazzoli, E., 55, 75, 111

Mazzucconi, M., 175, 176, 177, 178, 180, 185, 186, 187, 192, 196, 209, 211, 310, 512
McLuhan, M., 292
Meloni, L., 198, 222, 254, 327, 348, 350, 351, 393, 403, 489, 506
Mendini, A., 64, 176
Meneguzzo, M., 22, 23, 27, 28, 489, 507
Menna, F., 44, 63, 70, 71, 72, 84, 91, 101, 102, 145, 146, 147, 166, 167, 220, 247, 254, 258, 333, 335, 345, 357, 360, 361, 383, 389, 421, 444, 484, 494, 504
Mentana, E., 14
Mereilles, C., 200
Merz, Mario, 55, 57, 96, 110, 237, 238, 241, 242
Merz, Marisa, 55, 57
Messina, V., 34, 35, 64, 74, 81, 84, 91, 94, 146, 147, 176, 209, 219, 220, 221, 263, 322, 356, 372, 424, 425, 430, 435, 440, 498
Michals, D., 43, 137
Mininni, M., 329
Mirolla, M., 170, 171, 222, 317, 486, 509
Miscetti, S., 47, 255, 296, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 324, 328, 386, 392, 395, 513
Misiano, V., 46, 225, 227, 249, 510
Mochetti, M., 55, 185, 202, 210, 262, 322
Modica, P., 47, 177, 183, 186, 187, 189, 196, 219, 225, 227, 243, 266, 267, 268, 269, 273, 274, 277, 279, 309, 349, 512
Moncada, V., 47, 138, 232, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 386, 392, 395, 512, 513
Mondino, A., 116, 125, 176, 185, 501
Monferrini, A., 217
Monti, P., 17, 68, 69, 120, 493
Moral, S., 223, 224, 327, 392, 509
Morandi, G., 106, 419
Moravia, A., 57, 238, 256, 358
Morin, E., 335
Moro, L., 180, 187, 189, 190, 192, 209, 424, 437
Morris, R., 57, 109, 131, 305
Moschini, F., 121
Moschini, M., 254, 285, 291, 293
Moss, 8
Mosset, O., 286
Mottola, P., 170, 322, 350
Moylan, D., 115
Moss, K.; 8, 9, 12
Mussa, I., 68, 69, 150, 493
Nagasawa, H., 76, 105, 178, 185, 499
Nardone, D., 41, 47, 126, 152, 153, 157, 158, 159, 162, 163, 164, 166, 168, 171, 183, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 277, 281, 308, 309, 348, 360, 391, 401, 407, 512
Nauman, B., 109, 205
Naumann, B., 77
Neshat, S., 263, 401
Nespolo, U., 62
Nicolai, O., 144, 503
Nicoletti, M., 330
Nicolini, R., 57, 83, 97, 148, 149, 334, 335, 358, 362, 411, 415
Nitsch, H., 303, 304, 513
Nonas, R., 130
Notargiacomo, G., 69, 74, 81, 90, 322
Novelli, G., 88, 496
Nunzio, 31, 34, 43, 72, 81, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 113, 114, 148, 209, 219, 322, 356, 360, 388, 436, 495, 498, 499, 502, 504
Obrist, H. U., 210, 225, 232, 242, 488, 489, 509, 510
Ongaro, A., 116, 500
Ono, Y., 303
Ontani, L., 17, 24, 61, 62, 63, 64, 69, 81, 106, 116, 119, 121, 133, 176, 185, 325, 391, 500, 501, 503
Opalka, R., 141
Opie, J., 143
Oppenheim, D., 57
Oppenheim, M., 238
Orlan, 205, 255, 306, 307, 392
Orsi, M., 305, 325, 395
Oursler, T., 244
Pace, R., 84, 103, 135, 137, 346, 349, 503
Pagano, G., 61, 62, 64, 74, 119
Paladino, M., 17, 19, 21, 53, 55, 56, 57, 64, 74, 84, 112, 113, 128, 133, 500
Palmieri, C., 99, 103, 104, 106, 209, 322, 498
Panamarenko, 116
Panarari, M., 12, 488
Panicelli, I., 332, 335
Panza di Biumo, G., 351
Paolini, G., 55, 57, 62, 63, 67, 75, 78, 89, 97, 110, 131, 132, 136, 173, 175, 176, 183, 184, 185, 210, 211, 232, 237, 244, 312, 316, 418, 492, 497, 503, 504
Paparoni, D., 26, 333
Parisi, C., 84, 269

Parmesani, L., 184, 185, 505
Parreno, P., 208, 225, 227, 228
Pascali, P., 57, 75, 92, 95, 96, 104, 105, 106, 109, 497, 499
Pasini, F., 185, 241, 332
Pasolini, P. P., 13, 256
Patella, L. M., 123, 322, 356, 373, 391
Peill, C., 305, 325
Pellegrin, M., 201, 209, 219, 285, 302, 310, 349, 353, 400, 512, 513
Penck, A. R., 57
Penone, G., 55, 75, 109, 110, 176, 366, 425, 437
Permeke, C., 94, 105
Perrella, C., 30, 232, 300, 301, 302, 379, 513
Perretta, G., 47, 127, 186, 254, 260, 261, 262, 290, 291, 292, 310, 311, 390, 512, 513
Perrone, D., 69, 91, 106, 180
Pessoli, A., 182
Picabia, F., 176, 337, 419
Picasso, P., 257
Piccioni, C., 256, 357, 358, 359, 360, 362, 363, 443
Pieroni, M., 32, 46, 231, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 243, 244, 245, 298, 322, 351, 386, 394, 395, 418, 439, 510
Pierson, J., 232, 301
Pietroiusti, C., 9, 41, 47, 51, 139, 144, 151, 152, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 177, 183, 185, 186, 187, 189, 196, 209, 219, 243, 266, 271, 273, 275, 277, 280, 281, 327, 348, 349, 352, 360, 391, 407, 438, 512
Pietromarchi, B., 35, 442
Piga, A. M., 315
Pignotti, L., 311
Pintaldi, C., 209, 325
Pinto, R., 28, 144, 200, 207, 212, 247, 294, 375, 489, 503
Pipilotti Rist, 208
Pirri, A., 34, 126, 177, 180, 183, 185, 186, 187, 189, 196, 201, 209, 219, 220, 223, 244, 261, 273, 275, 322, 323, 325, 349, 356, 366, 389, 400, 424, 425, 439, 501, 509, 511
Piruca, F., 66, 67, 68, 74, 81, 84, 92, 93, 209, 322
Pisani, V., 55, 57, 89, 185, 322, 418
Pisani, Vettor, 24, 25, 55, 89, 127, 232, 236, 237, 242, 244, 428, 510
Pistoi, L., 25, 54, 173, 175, 184, 185, 241, 504, 505, 508
Pistoletto, M., 57, 75, 95, 110, 232, 237, 244, 245, 414, 418, 428
Pizzi Cannella, P., 31, 43, 66, 72, 81, 93, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 106, 113, 114, 126, 127, 146, 148, 150, 201, 209, 231, 325, 343, 388, 418, 436, 495, 498, 499, 502, 504
Plumcake, 69
Poirier, P., 62, 299, 512
Pola, F., 31, 94, 499
Polcina, C., 124, 125, 501, 502
Poli, F., 18, 28, 111, 326, 335, 485, 488
Politi, G., 21, 45, 54, 59, 69, 94, 97, 101, 138, 207, 332, 405, 483, 492, 494, 506, 514
Pollock, J., 148, 189
Pompei, P., 307
Ponente, N., 74, 84, 149, 221, 492
Porier, A., 62
Portoghesi, P., 57, 77, 121, 122, 501
Pratesi, L., 15, 17, 29, 34, 45, 106, 171, 209, 219, 220, 224, 225, 228, 242, 253, 299, 301, 302, 313, 332, 334, 348, 352, 379, 392, 404, 440, 505, 508, 509
Premiata Ditta, 177, 186, 254, 311, 380
Prigov, D., 244, 249, 250
Purini, F., 369
Pusole, P. L., 106, 174, 175, 176, 177, 182, 185, 186, 203, 209, 312
Querci, B., 70, 166
Quinn, M., 117
Ragalzi, S., 80, 81, 98, 99, 101, 102, 104, 105, 106, 209, 388, 498, 499
Ratti, A., 185, 209, 244, 312, 314
Rauschenberg, R., 92, 109
Ravasio, M., 8
Ray, C., 205, 208
Rayman, R., 316
Remondi, C., 148, 251
Renzi, M., 13
Ricciardi, A., 322, 421, 489
Richter, G., 46, 57, 62, 210, 211, 238, 510
Risaliti, S., 28, 180, 484
Robinson, W., 176, 338, 417
Romualdi, L., 70, 73, 84, 119, 219, 444
Rossano, M., 46, 70, 73, 84, 91, 146, 147, 169, 201, 219, 221, 254, 259, 322, 360, 390, 444, 510, 511
Rossi Lecce, M., 47, 296, 307, 308, 309, 350, 351, 386, 393, 506
Rotella, M., 57, 88, 322, 496

Rothenberg, S., 112
Roussel, R., 174
Rovatti, P. A., 53, 482
Rüdiger, B., 179, 180, 186, 187, 189, 190, 192, 209, 211, 227, 276, 323, 437
Ruff, T., 195, 201, 425
Ruffo, P., 318
Ruggeri, N., 103, 176, 329
Ruggiano, F., 350
Rumma, L., 190, 401, 505
Rutelli, F., 320, 440
Ryman, R., 110, 176, 317
Salcedo, D., 208
Salle, D., 26, 56, 57
Saltacchioli, M., 363
Salvadori, R., 53, 64, 176, 236
Salvatori, G., 35, 61, 62, 64, 70, 74, 84, 121, 146, 219, 220, 221, 258, 260, 263, 322, 372, 374, 395, 425, 426, 430, 435, 440
Salvia, R., 46, 70, 147, 166, 167, 219, 254, 259, 390, 510
Salvo, 24, 55, 61, 62, 63, 64, 69, 81, 110, 119, 176, 185, 259, 298
Samba, C., 200
Sandback, F., 142
Sanna, A., 146
Santoro, S., 432
Sargentini, B., 94, 315
Sargentini, F., 31, 42, 72, 75, 80, 81, 89, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 113, 114, 127, 133, 145, 148, 239, 261, 298, 332, 358, 360, 367, 388, 418, 439, 445, 498, 499
Sartogo, P., 57
Satie, E., 174
Sauzeau Boetti, A. M., 57
Schifano, M., 57, 75, 82, 88, 90, 92, 95, 120, 122, 138, 173, 176, 218, 237, 303, 308
Schloss, E., 341, 417
Schnabel, J., 26, 56, 57, 81, 113, 120, 210, 418, 500
Schneckenburger, M., 197, 198, 505
Schroth, M. A., 38, 46, 225, 246, 247, 248, 250, 252, 253, 255, 259, 340, 392, 511
Schuyff, P., 115
Schwarz, A., 252, 369
Scialoja, T., 101, 148
Scudero, D., 27, 32, 49, 54, 66, 191, 204, 222, 255, 290, 327, 346, 348, 350, 351, 353, 383, 393, 403, 484, 485, 506
Segal, G., 123
Ségneri, A., 133
Senaldi, M., 207, 485
Serafini, L., 64, 262
Serra, R., 89
Serrano, A., 43, 137, 138, 203, 208, 356, 392, 503
Shelton, P., 115, 500
Sherman, C., 76, 82
Sini, C., 362, 444
Sinisgalli, L., 122
Slotover, M., 207
Smithson, R., 96, 497
Sonnabend, I., 110
Sossella, I., 183, 190, 193, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 311, 372, 392, 395, 407, 513
Spalletti, E., 46, 210, 232, 235, 237, 240, 244, 510
Spero, N., 200, 303, 304
Sperone, G. E., 32, 42, 55, 72, 86, 89, 98, 100, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 125, 127, 133, 139, 145, 184, 297, 298, 332, 386, 388, 390, 439, 500
Spoldi, A., 61, 62, 64, 69, 81, 84, 176, 209
Stella, F., 56, 57
Sterback, J., 244
Stiefelmeier, D., 38, 46, 231, 234, 235, 239, 240, 241, 244, 245, 351
Strazza, G., 17
Stuart Tovini, A., 380
Stucky, S., 169, 221, 246, 337, 338, 339, 341, 358, 381, 417, 436
Subrizi, C., 49, 178, 221, 222, 226, 260, 263, 348, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 430
Sultan, D., 115, 500
Szeemann, H., 56, 76, 212, 507
Tacchi, C., 57, 262, 322
Tàpies, A., 124
Tazzi, P. L., 54, 202, 491
Teodori, N., 209, 291, 293
Tesi, A., 178, 209, 263, 302
Tiravanija, T., 208
Tirelli, M., 17, 31, 34, 43, 56, 72, 73, 74, 81, 99, 100, 101, 102, 103, 106, 113, 114, 126, 148, 150, 202, 209, 219, 254, 322, 388, 495, 498, 499, 504
Toderi, G., 182, 209, 329
Todolì, V., 13, 29
Tolve, A., 61, 62, 63
Tomassoni, I., 17, 68, 69, 493, 494
Toroni, N., 57, 130, 138, 286, 503

Tosi, B., 105, 334
Tozzi, T., 196, 209, 291, 293, 311
Tranquilli, A., 183, 244, 305, 425
Trimarco, A., 335, 485, 487
Trina, L., 363, 425
Trini, T., 76, 77
Trockel, R., 176, 242, 244
Troisi, M., 11
Trombadori, A., 256
Trotta, M., 307, 308
Trovato, A., 179, 180, 187, 189, 190, 193, 211
Trucchi, L., 218
Turcato, G., 35, 57, 82, 123
Tuttle, R., 130, 132, 210, 316, 418
Twombly, C., 56, 57, 82, 92, 117, 329, 496
Tzara, 419
Ugolini, P., 348
Uncini, G., 57, 88, 120, 322
Vaccari, F., 311
Valentini, V., 151, 251, 350, 351, 393, 426, 506
Vannetti, A., 49, 322, 327, 346, 348, 349, 350, 354, 355, 399, 403, 404
Vattimo, G., 53, 57, 186, 257, 482
Vedova, E., 57, 175, 176, 210
Venet, B., 141
Venturi, L., 88
Vercruysse, J., 239, 240
Verna, C., 119, 120, 318, 343, 418
Verzotti, G., 28, 125, 190, 209, 210, 225, 332, 335
Vetrugno, M., 177, 182, 186, 209, 312
Vettese, A., 24, 27, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 209, 210, 211, 224, 226, 487, 505
Vezzoli, F., 13
Vidali, R., 333
Vidotto, V., 83, 217, 320, 484
Viel, C., 209, 225, 243, 291, 293, 311, 392, 407
Viesti, F., 123
Villa, E., 432
Vincitorio, F., 40
Viola, B., 366
Vismara, M., 267, 270, 512
Visser, C., 142
Vitolo, P., 33, 38, 41, 47, 193, 194, 264, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 313, 386, 390, 391, 395, 401, 407, 438, 512, 513
Vitone, L., 186, 209, 232, 243, 291, 293, 311, 407
Viva, D., 89, 90
Vivaldi, C., 218
Vostell, W., 303, 306
Warhol, A., 77, 78, 109, 117, 211, 351, 408
Weiner, L., 140, 200, 288, 316
West, F., 210, 232, 239, 240, 244
Westwater, A., 110, 118, 500
Whiteread, R., 205, 300
Woodman, F., 133
Yarber, R., 232, 301
Young, M., 117, 211, 299, 300
Zambianchi, C., 178, 256
Zanazzo, A., 183, 223, 290, 291, 293, 322, 327, 353, 366, 377, 392, 395, 407, 439, 509, 512
Zanichelli, B., 25, 70, 176, 177, 182, 186, 312, 313, 390, 486
Zaza, M., 131, 261, 263, 390, 503
Zedong, M., 366
Zelli, A., 43, 73, 133, 134, 135, 182, 186, 196, 322, 337, 340, 345, 389, 417, 423
Zevi, A., 18, 25, 486
Zhen, C., 301
Zizek, S., 207
Zorio, G., 55, 57, 75, 176, 210

L'indice contiene una selezione dei nomi contenuti in questo studio.

Per le immagini si ringraziano in particolare la galleria Pieroni (RAM) e Paolo Vitolo per la cortese concessione. Chi scrive è a disposizione per le fonti iconografiche non individuate.