

2026

Arte e Critica
anno XXXIII

Direttore Responsabile

Roberto Lambarelli

Codirettrice

Daniela Bigi

Redazione

Ilaria Bacci, Tabea Badami,

Alessia Coppolino

Collaboratori di redazione

Carlo Corona, Bernardo Lambarelli

tel +39 06 44360514

redazione@artecritica.it

www.artecritica.it

stampa: Arti Grafiche Celori - Terni



COVER

Marco Emmanuele e Luca Grechi

Tu dove esco io, 2026

acquerello e matita su carta

31 x 50 cm

Foto Eleonora Cerri Pecorella

artecritica

004 **MARCO EMMANUELE E LUCA GRECHI.**
PROGETTO PER LA COPERTINA DI ARTE E CRITICA

009 **GIORGIO CORTENOVA. DAL NAUFRAGIO DEL MODERNO.** LA DERIVA POSTMODERNA, LA LIBERALIZZAZIONE DELLE ISTITUZIONI E IL PREDOMINIO DEL MERCATO
di Roberto Lambarelli

012 **ANA LUPAS.** SONO STATA ANCHE IN ARCADIA
di Daniela Bigi

016 **PAULINE BOUDRY E RENATE LORENZ.** DANZARE ASINCRONICAMENTE FRA DISILLUSIONE E UTOPIA
di Tabea Badami

018 **ROSA BARBA.** ABITARE IL FLICKER
di Bianca Miki Zelli

020 **GIORGIO ANDREOTTA CALÒ.** STRATIFICARE SIGNIFICATI, CREARE COMPLESSITÀ
intervista a cura di Maria Vittoria Pinotti

029 **PARIS NOIR, 1950-2000.** CIRCULATIONS ARTISTIQUES ET LUTTES ANTICOLONIALES
di Michela Gulia

032 **LA METAMORFOSI POSSIBILE DEL CENTRE POMPIDOU**
di Luca Galofaro

035 **SGUARDI DALL'INDIA PER NUOVE REALTÀ IMMAGINATE**
di Alessia Coppolino

039 **FRANCISCO TROPA.** DISEGNI LATENTI, OMBRE DIAFANE E MIRAGGI DELLA VISIONE
intervista a cura di Claudio Musso

041 **ERIDANO, IL PO. UNA CORRENTE CHE SCORRE E ATTRAVERSA IL TERRITORIO.** CONVERSAZIONE CON LUCA BOFFI
a cura di Ilaria Campioli

044 **NAMSAL SIEDLECKI.** SUBLIME
conversazione a cura di Federico Del Vecchio

046 **«GLI SGOGLI SONO I COMMENTI DEL MARE».** CONVERSAZIONE CON RAFFAELLA CORTESE
a cura di Daniela Bigi

063 **DAL CORPO ALLA SUPERFICIE: AGENCY E TEMPO NELLA PRATICA ARTISTICA DI STUART RINGHOLT**

// FROM BODY TO SURFACE: AGENCY AND TIME IN STUART RINGHOLT'S ARTISTIC PRACTICE
intervista a cura di Federica Maria Giallombardo

067 **IL GIUSTO ERRORE.** LORENZO MODICA IN CONVERSAZIONE CON LUCA BERTOLO

070 **INNOCENTE, LOMBARDO, MOCHETTI.** UNA SITUAZIONE
di Antonio Capaccio

085 **GIOVANNI FONTANA.** PER UN RECUPERO DEL SENSO DELL'UMANO E DEI VALORI DEL CORPO
conversazione a cura di Anna Guillot

090 **SGUARDI SULLE PERSONE, LE GUERRE, IL SENSO DI COMUNITÀ.** UN PROGETTO DELLA GALLERIA SIMÓNDI
di Francesca Simondi in collaborazione con Matilde Vitale

094 **INCARNARE L'INVISIBILE.** L'ESPERIENZA UMANA NELLA PITTURA DI ROTHKO
di Elena Vangelli

096 **TOMASO BINGA.** CORPO DELLA PAROLA
di Alessia Coppolino

098 **LE NEMESIACHE.** LOTTA POLITICA E IMMAGINAZIONE RADICALE
di Daniela Bigi

102 **LA GALLERIA PIERONI.** PENSIERO E CONVIVIALITÀ
di Tabea Badami

104 **A PICK GALLERY.** UN ORGANISMO IN MOVIMENTO
di Emanuela Romano e Valentina Bonomonte

107 **LUCIO FONTANA.** DALLA FORMAZIONE IN ARGENTINA AGLI ANNI MILANESI
di Tabea Badami

109 **1+1. L'ARTE RELAZIONALE 30 ANNI DOPO**
di Alessia Coppolino

111 OUMAYMA ABOUZID / MUSTAPHA AKRIM / GABRIELLA CIANCIMINO / MOHSSIN HARRAKI / SYL PÂRIS KOUTON / LA MER À BOIRE 112 ELISA MONTESSORI 113 MASSIMO BARTOLINI 114 NOEMI PFISTER 115 PHILIPP SIMON 116 YVO CHO 117 ERRIS HUIGENS 118 KAARE RUUD 119 MIROSLAW BAŁKA

INNOCENTE, LOMBARDO, MOCHETTI. UNA SITUAZIONE

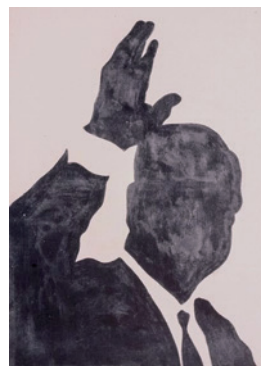
di Antonio Capaccio

Ettore Innocente, Sergio Lombardo e Maurizio Mochetti. Fino a ora la relazione fra questi tre artisti non è stata oggetto di un particolare esame pure se le affinità che li legano sono gli indici di una peculiarità importante nell'arte italiana dai Sessanta e oltre. Fra le tante connessioni, non vi è dubbio che ciò che li associa sia prima di tutto la passione per un'idea nuova di bellezza. Una bellezza tangibile ma consapevolmente provvisoria, da essere insieme irripetibile ed eterna. «L'opera d'arte non è più un feticcio statico nel tempo, recuperabile, passivo, restaurabile, occultabile, sopprimibile, ma un avvenimento dinamico, attivo, reinventabile, mutabile, perfettibile».¹

«Se si definisce la bellezza come un valore relativo, che scaturisce dall'insieme di credenze concatenate fra loro in modo da formare una tipica cultura storica, o perfino una concezione generale della realtà in senso diacronico, un valore che si costituisce come rappresentativo di tutti i valori tipici di quella cultura, o di quella concezione generale della realtà, allora si possono definire le opere d'arte come campioni rappresentativi dell'idea di bellezza di una cultura specifica, o di una specifica concezione generale della realtà. Una cultura, come sistema storicamente relativo di credenze concatenate gerarchicamente e funzionalmente fra loro, può essere limitata nel tempo, nello spazio, e nel numero di membri che ne costituiscono la popolazione».²

Traceremo una breve e parziale cronistoria del percorso iniziale di questi tre autori per illustrarne l'originalità e la correlazione, cercando soprattutto di far dialogare gli artisti fra di loro e mettere in luce i motivi distintivi di un punto di vista *tecnico*, non perché riferito all'uso di questo o quel procedimento materiale, ma perché individua questioni di ideazione, metodo, maestria, che davvero muovono il pensiero e la mano di un artista. Un'angolazione a volte trascurata da letture critiche e certo divergente da strategie di mercato e dalla comunicazione di massa.

Si tratta di una situazione romana. È un dato rilevante perché nel nostro ragionamento conta l'appartenenza alla specificità di un contesto al contrario di forme di *international style* che invadono la scena dell'arte, così come molto ha significato il confronto fra i protagonisti, figure singolari, ognuno in apparenza non assimilabile quasi a nulla se non a se stesso, che però hanno trovato l'uno nell'altro utili sponde, in uno



scambio fertile, non sempre esposto, più spesso privato.

Essi hanno offerto un contributo significativo a una differente lettura del ruolo dell'artista, marcando una distanza anche da altri autori contemporanei, legati invece a una concezione in qualche modo più tradizionale e che forse per questo hanno visto attribuirsi un'attenzione maggiore. Viceversa essi, muovendo da analisi critiche sulla relazione tra autore e fruitore e sulle dinamiche del sistema dell'arte, si sono allontanati, ciascuno alla propria maniera, dalla retorica diffusa del genio ispirato cui dovrebbe appartenere una sensibilità fuori dal comune, ridisegnando così una fisionomia di artista liberata da molte pastoie di un'immagine antiquata. È in questa prospettiva che emerge un principio di *astinenza espressiva*: «L'astinenza espressiva dell'artista è stato un motivo centrale dell'avanguardia internazionale che a partire dall'esperienza dei Monocromi del 1960 di Lo Savio, Manzoni e dello scrivente, ha sorretto l'esperienza minimalista fino a sfociare in certi esiti concettuali [...] L'astinenza espressiva dell'artista scaturiva dalla consapevolezza che, se lo scopo dell'arte è quello di esprimere contenuti affettivi,

In alto da sinistra, in senso orario: Ettore Innocente, *High Society*, 1965, acrilico su tela e su perspex, 200x100 cm. Foto Fabrizio Fioravanti; Sergio Lombardo, *Personaggio*, smalto industriale su tela, 200x145 cm, nel catalogo *Una mostra di tre giovani pittori romani: Lombardo, Mambor, Tacchi*, Galleria La Tartaruga, Roma, aprile 1963; Ettore Innocente, *Paolo VI*, 1965, smalto su tessuto controtagliato, 115x132 cm. Foto Fabrizio Fioravanti

allora o tutti i contenuti vanno ugualmente bene, e in tal caso l'arte è solo un problema di forma, di abilità tecnica, oppure accanto ai contenuti affettivi delle persone comuni vi sono dei contenuti affettivi speciali, che solo gli artisti hanno. In questo secondo caso l'artista per accedere ai contenuti speciali, dovrebbe fare esperienze affettive speciali, cosa che alcuni trovano presuntuosa e un po' ridicola, da superuomo. Non rimangono dunque che i contenuti affettivi delle persone comuni, ma allora perché non lasciare che siano le persone comuni ad esprimerli? In questo caso il compito dell'artista è quello di progettare situazioni (happening, eventi) in grado di stimolare l'espressione dei contenuti delle persone comuni».³

Porre al centro del lavoro *i contenuti affettivi delle persone comuni* è un passo necessario per superare una visione logora dell'arte che ha anche fra i suoi refrain più radicati l'ostentazione

di forme, sovente contraffatte, di spontaneismo. Tali esibizioni dilatate di empatia e schiettezza da parte dell'arte costituiscono una componente non eludibile delle sue manifestazioni oggi più propagandate. Come possiamo interpretarle?

«Alla fine degli anni '50, alcuni artisti si resero conto dell'impossibilità di oltrepassare i limiti espressionistici dell'Informale. Spingendo al limite estremo la ricerca della spontaneità espressiva dell'artista o proseguendo alcune tecniche provenienti dal Surrealismo, l'artista informale era giunto a comportamenti sempre più regrediti e primordiali. Con questi comportamenti, l'artista informale metteva in atto una tipica fantasia di spontaneità del cittadino conformista borghese occidentale medio, cadendo nel paradosso della spontaneità (spontaneismo). Gli anni '60 furono perciò animati dalla volontà di abbandonare la pseudo-spontaneità del selvaggio e di recuperare la completa identità dell'uomo, in particolare le sue capacità intellettuali e scientifiche».⁴

L'esigenza di un *progetto sperimentale* sostiene allora una corretta riflessione sul significato di una possibile spontaneità del gesto artistico: «Simulare spontaneità è lo scopo degli attori, dei diplomatici, delle spie, dei falsari, dei traditori, delle prostitute, dei seduttori, dei venditori. L'arte del nostro secolo, che chiamerei il secolo della simulazione, si è dovuta confrontare con questo problema: come produrre spontaneità? Che può essere formulato anche in questo modo: come evitare la simulazione di spontaneità? Se all'artista viene chiesta una prova di spontaneità, ciò è dovuto alla progressiva commercializzazione dell'arte, alla progressiva sostituzione dell'antica presunzione di buona fede con l'attuale presunzione della mala fede dell'artista... l'espressione spontanea non è un evento che sfugge totalmente a qualsiasi approccio scettico, anzi, si può dire che essa si manifesta in modo non grezzo e confuso, solamente a patto che vi sia un preciso metodo di stimolazione, cioè in seguito ad un progetto sperimentale che escluda la "finzione di spontaneità". Soltanto a queste condizioni l'arte può essere sottratta alle speculazioni dei sistemi commerciali fondati sulla pubblicità e sulla manipolazione del gusto».⁵

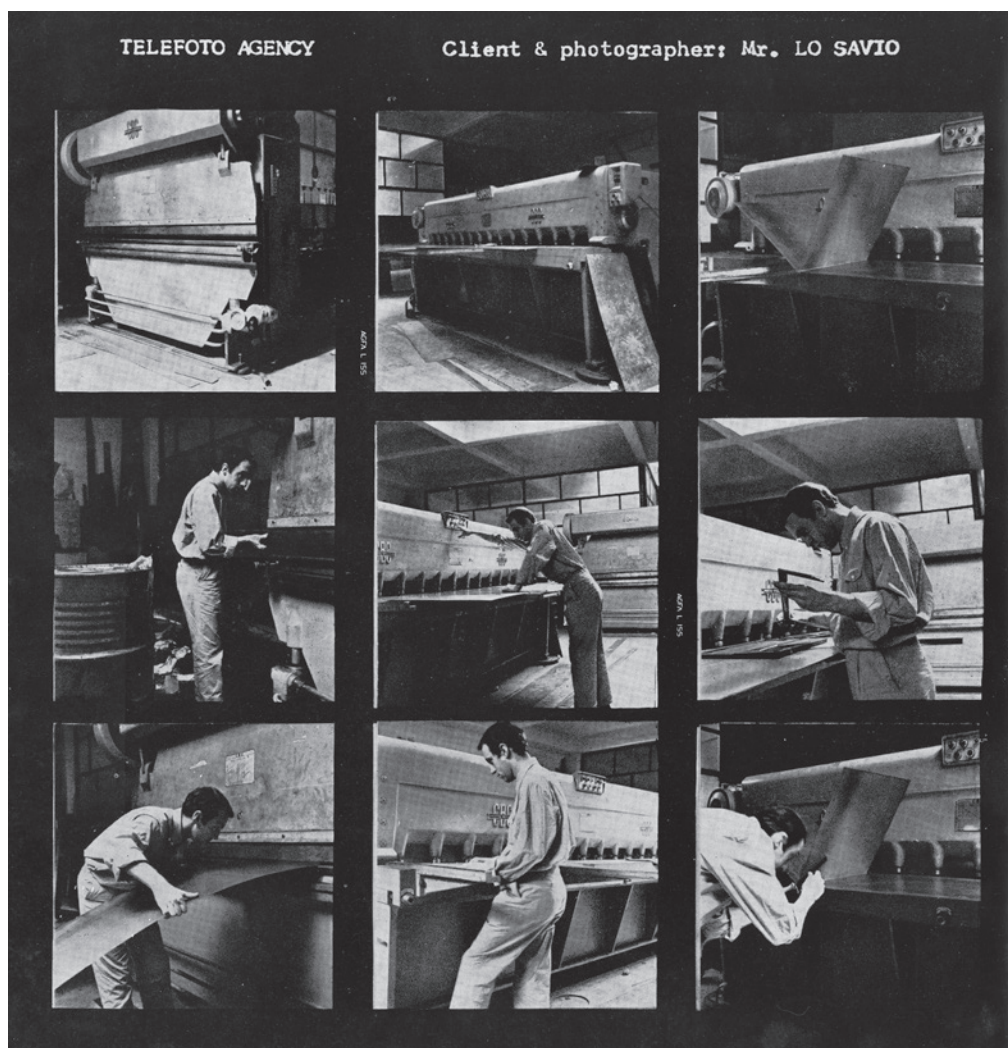
Se dunque la nuova arte non va nella direzione di una *finzione di spontaneità*, essa si distacca anche da espressioni di *artigianato*: «una sapienza scientifica o artistica di un'epoca storica precedente può essere conservata e applicata nella pratica per ottenere dei risultati prevedibili. Ciò accade nell'artigianato, che opera a *regola d'arte* senza inventare alcunché, o nel profes-

sionismo culturale e scientifico, che applica conoscenze e metodi già noti per ottenere risultati già noti, ma non per questo superati, bensì chiaramente utili. In questi casi non si può parlare di avanguardia, ma solo di applicazione conformista, artigianale, professionale, accademica di conoscenze tradizionali per scopi utilitaristici».⁶ Secondo una riflessione di Umberto Eco, possiamo distinguere senz'altro *l'arte* da forme di *artigianato di consolazione o di intrattenimento*. In queste ultime ritroviamo: «un'immagine tesa a stimolare il consenso sentimentale, l'autore cerca di prescriverci immediatamente e violentemente l'emozione che dobbiamo provare. Essa dice: 'tu devi piangere' oppure 'tu devi provare desiderio sessuale' e così via. Nell'artigianato d'intrattenimento tutto è come se fosse naturale», viceversa «nell'arte, anche la più realistica, tutto è come se non fosse naturale: una barriera si forma fra noi e le opere e siamo costretti a interrogarle di continuo».⁷

Ora, il vero rischio è quello di inscrivere uno schietto sentimento avanguardistico in un'idea

troppo elementare di progresso. Si può confondere uno *spirito del tempo* con le aspettative del mercato, della moda, o di un proselitismo tecnocratico illusorio e mistificante, richiamando in altra maniera proprio forme di quel *consenso sentimentale* al quale la più autentica ricerca nell'arte vorrebbe sfuggire. Viceversa, occorre dare impulso a letture complesse di un'idea di progresso, che includano principi di non linearità e molteplicità di valori e prospettive. Allora, è soltanto la concretezza e l'esattezza dell'analisi critica che permette di decrittare equivoci e presunzioni sbagliate, aprendo al nuovo: «Esiste un artigianato artistico e un artigianato scientifico, ma l'arte e la scienza d'avanguardia non si confrontano con l'artigianato, bensì con i cambiamenti di scopo storici e con la nascita di problemi nuovi che impongono la fondazione di discipline nuove e producono conoscenze nuove».⁸

In un manifesto del 1968 Mari, Castellani, Massironi e Boriani scrivevano: «Da parecchi anni ci si è resi conto che qualsiasi tipo di rassegna



Francesco Lo Savio lavora ai metalli, in *Francesco Lo Savio, Spazio-luce. Evoluzione di un'idea. Volume primo*, Galleria La Salita - De Luca Editore, Roma, 1962

d'arte a carattere collettivo finisce con l'essere lo strumento ufficiale più efficace per qualificare culturalmente operazioni mercantili o chiaramente mitiche o comunque confuse. [...] il vero scopo è quello di dare una dimensione culturale ed ufficiale ad operazioni competitive e mercificatorie. [...] le rassegne in questione vengono impostate da una categoria di persone condizionate da due fattori negativi. Il primo è l'inadeguatezza dei mezzi critici [...] Il secondo è che la situazione attuale [...] obbliga la maggior parte di loro ad operare ai fini di una angosciosa competizione individuale. [...] Queste ragioni ci sembrano sufficienti per decidere di non partecipare più a queste mostre [...] continueremo a fare solo mostre personali delle quali saremo responsabili sotto tutti gli aspetti nel senso che ci impegniamo a denunciare ogni volta i tipi di compromessi necessari e i limiti che intercorrono fra ricerca e produzione. Per le stesse ragioni accettiamo di partecipare a quelle mostre (anche collettive) che promuovano la realizzazione di nuove esperienze».⁹

Pure se i firmatari non sono poi rimasti così fedeli agli enunciati nel 1968, resta, in questo caso, il valore della posizione teorica e la descrizione di uno scenario impoverito.

«Poiché non esiste una mostra che rappresenta direttamente e senza interpretazione la cultura in atto, tutte le mostre, anche quelle apparentemente più neutrali sono in realtà ideologiche. Anzi, tanto più una mostra si presenta in vesti di ufficialità, di neutrale oggettività, tanto più è ideologica, tanto più rimuove i punti di vista contrari... Il difetto delle mostre ufficiali, oggi, è quello di essere troppo ideologiche, di allinearsi alla stessa estetica di fondo, che è quella commerciale, e di non consentire alternative».¹⁰

Di qui si giunge fino: «all'abbandono definitivo del metodo storico e nella sua aperta sostituzione con il metodo del testimonial. Il metodo del testimonial è quello usato nella cultura spettacolo e nella pubblicità commerciale. Esso consiste nell'imporre una star inconfutabile, che poi verrà cavalcata dal mercato... Pertanto l'inconfutabilità dei miti commerciali è funzionale allo scopo di massimo profitto immediato dei mercanti ed ha come nemici mortali la conoscenza scientifica, l'analisi storica, la ricerca sperimentale, ma soprattutto il rispetto, la conoscenza e l'evoluzione del pensiero estetico dell'artista... Raggiungere un pubblico più grande è sempre stato lo scopo delle imprese commerciali. Ora viene riproposto come ideale estetico per una società di massa che non ha più il potere di scegliere, né il diritto di capire».¹¹

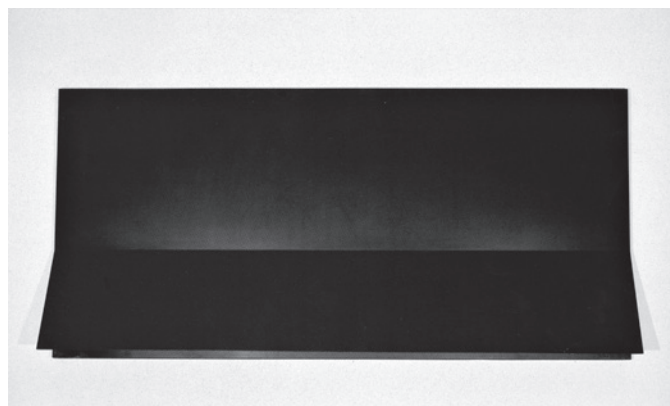
Come scrivevano già nel 1959 i redattori de «il menabò»: «La crisi della letteratura (e in genere della cultura) in Italia sembra essere più che altro, oggi, di deficienza critica: tanto da comportare il compiacimento di "non dar scandalo" persino in coloro che pur professano di darlo [...] e il compiacimento di scoprire che c'è del buono anche nel conformismo (da cui non si può non arrivare al compiacimento di scoprire che c'è del buono solo nel flusso del conformismo)».¹²

Non per caso una certa arte che mescola abilmente opportunismo, scetticismo, gingilli e frivolezze finisce poi per affidarsi in maniera strumentale a figure mitizzate che diventano essenziali per la tenuta della cerimonia. Occorre che qualcuno estingua magicamente su di sé un vuoto morale e di pensiero, rinnovando il cliché dell'ispirazione solitaria del genio, la cui incontestabile appariscenza maschera una carenza di dialettica e di analisi critica.

Nel quadro storico in cui ci muoviamo occorre richiamare almeno un altro esponente dell'arte romana di quella generazione, che ha condiviso e anticipato motivi e interrogazioni che ritroveremo in seguito. La breve avventura terrena di Francesco Lo Savio lo ha escluso da successive vicende – essendo pure in parte un isolato in vita – per renderlo invece custode leggendario di uno stadio germinale. Lo Savio si attesta su un crinale limite del Novecento, nei territori estremi dell'astrazione, e il nodo cardine del suo pensiero razionale è comunque sempre un'apertura verso l'altro, in una aspirazione di emancipazione sociale o più in generale umana.

«L'idea d'impegnare uno spazio tridimensionale per realizzare un'esperienza biunivoca, interna come problema dell'espressione formale, esterna come problema del rapporto sociale, condiziona lo sviluppo del mio lavoro sotto un aspetto di discontinuità visiva, sia nella scelta dei mezzi che nel risultato di forma... In queste ultime esperienze, metalli e articolazioni totali, credo si siano realizzate le mie istanze di partecipazione diretta ai problemi di evoluzione dell'industrial design e dell'architettura, decifrando un possibile atteggiamento sociale dell'opera, che rimane prodotto d'arte, ma concretizza quel contatto necessario, soprattutto attualmente, fra artista e società».¹³

«È vero che le opere che ha esposto erano solo modelli per pareti intere. Le articolazioni totali o anche i metalli in realtà lui li immaginava come parti di un'architettura, di una casa in cui la luce avrebbe dovuto essere completamente assorbita dalle pareti, che potevano essere angolari o curve... In definitiva, Lo Savio voleva progettare case predisposte per una deprivazione sensoriale, in modo che chi le abitava potesse medi-



Da sinistra: Francesco Lo Savio, *metallo nero opaco uniforme, articolazione di superficie orizzontale*, 1962; Francesco Lo Savio, una veduta della mostra personale, Galleria La Salita, Roma, novembre 1962. Foto Sergio Pucci



tare senza alcun riferimento sensoriale. Questo era il suo vero pensiero, ma non c'è scritto in nessun libro, poiché era il tema delle nostre conversazioni. Quindi quei lavori che sono stati interpretati dalla critica come pitture o strutture primarie, Lo Savio in realtà li aveva ideati come opere architettoniche preoccupandosi essenzialmente del fruitore di tali spazi.¹⁴

«Queste visioni di spettri luminosi nello spazio si sono sviluppate in me lentamente; solo più tardi si determinò la coscienza di un motivo originario: la luce. La luce non è per me la conseguenza di una immagine, ma la somma di diverse immagini in movimento continuo di evoluzione. L'idea di luce come osservazione pura e semplice non sarebbe nulla se non fosse la partecipazione diretta allo scaturire della vita nella sua dinamica essenziale. In ogni aspetto del suo essere è in relazione con qualcosa d'altro, poi segue un ultimo cammino che la conduce alla possibilità di perdere ciò che è, per vagare nel vuoto. Questo vagare, per se stesso niente, è solo nel modo che ci appare: immagine di una realtà quasi impossibile».¹⁵

Materia e antimateria, *discontinuità visiva* e ossessività allucinatoria, esattezza formale e visionarietà, *una realtà quasi impossibile*, tutto si tiene in un lavoro in sé compiuto ma pure irrimediabilmente sospeso, in bilico. Ma per questo precursore di un'arte a venire non è semplice definire una collocazione soprattutto in relazione a certi esiti ulteriori dell'arte odierna. La sua sistematicità sperimentale insieme all'estrema valenza utopica sono distanti, per esempio, dal consolatorio e rinunciatorio pragmatismo tanto in voga nell'arte degli anni seguenti. E seppure nei suoi testi egli fa ripetuto uso del termine *concettuale*, le sue enunciazioni teoriche rivelano proprio l'intenzione di non volgarizzare un pensiero con standard linguistici generici, adottando in maniera ricorrente l'impiego di parole composte, a partire dal fondativo *spazio-luce* fino a *spazio teorico-reale*, o *spazio estetico-concettuale* o *spazio a relazione dinamico-mentale*, eccetera.

Indubbiamente la locuzione di *arte concettuale* sembra un medium difficile da aggirare, ma per tale motivo anche ambiguo, spesso inadeguato, aggregando ambiti e fenomeni incongrui. Mette insieme i sintomi di una cultura della dissacrazione – fintamente progressiva e in verità affatto reazionaria –, azioni di nichilismo rudimentale, disturbi distruttivi del comportamento, deliri nominalistici, mistiche tautologiche, fumisterie, e così via.

«Un grande errore della critica italiana è quello di interpretare come concettuale tutto ciò che è intellettualistico, tutto ciò che è dotto, pedante o cervellotico. Io trovo che questa sia un'interpretazione selvaggia dell'arte concettuale».¹⁶

«Ritengo che l'arte concettuale afferisca più alla letteratura che non alle arti visive. L'arte concettuale non avvertiva il bisogno di trasformare l'idea in un oggetto. Io invece cerco sempre di dare un'immagine concreta all'idea».¹⁷

«Se l'arte può scegliersi quanti soggetti di discorso desideri, l'unico contenuto che conta è un certo modo in cui l'uomo si mette in rapporto col mondo e risolve questo suo atteggiamento a livello delle strutture, in "modo di formare". Il resto può venire cronologicamente prima o dopo, ma viene solo se è mediato dalle strutture formali – che viste nella loro autentica fisionomia sono la negazione di ogni formalismo».¹⁸

Ecco un motivo persistente, in Lo Savio come negli autori di cui stiamo trattando, cioè proprio il *dare un'immagine concreta a un'idea*. Immagine, anzi, *come* idea, certamente ridotta all'osso, ermetica, segreta, ma necessaria spia percettiva. In una sorta di *correzione a verità*, breve, austera, sinottica.

«L'arte è idea, ma è, comunque, immagine. Questo è l'unico elemento tradizionale che mantengo. L'arte può essere consumata solo attraverso le immagini... L'immagine è l'inevitabile traccia del passaggio di un'idea».¹⁹

È in questa angolazione che occorre leggere un proposito di semplicità e rettitudine che guida questi artisti: «Verso la fine degli anni Cinquanta, la punta più avanzata dell'arte italiana era affidata alle libere composizioni astratte di Consagra, Scialoja, Dorazio, Sanfilippo, Turcato, eccetera; ma quando comparvero le strutture estetiche ben più radicali di Manzoni, Castellani, Lo Savio, Lombardo, Uncini, l'astrattismo lirico precedente mostrò i limiti di un elegante esercizio decorativo. Il salto estetico non era un semplice cambiamento di stile, ma nasceva dal rifiuto della teoria dell'ispirazione e dall'intenzione di inserire l'arte all'interno del metodo sperimentale. Le regole fondamentali di questo nuovo atteggiamento erano il riduzionismo e il minimalismo. Come qualsiasi scienziato, anche l'artista, per affrontare un programma di ricerca complesso, deve considerare una variabile alla volta riducendo al minimo l'interferenza di tutte le altre variabili: se, ad esempio, l'indagine riguarda la struttura, è opportuno evitare l'interferenza di problemi cromatici, pertanto, la riduzione delle tinte al bianco e nero non implica né esigenze etiche né stilistiche, ma è una semplice necessità metodologica. Analogamente, la prescrizione minimalista è quella di seguire il percorso più breve, quello che consente di raggiungere lo scopo con il minor numero di mosse. Rifiutando la teoria dell'ispirazione, l'avanguardia degli anni Sessanta rifiutò il lirismo, e con esso ogni creazione metaforica; l'esperienza estetica veniva a collocarsi sullo stesso piano dell'esperienza comune. L'artista non solo rifiutava di affidarsi al

proprio estro compositivo, ma rifiutava completamente di costruire metafore: si poteva estrarre una parte di realtà, ma non rappresentarla metaforicamente».²⁰

Sergio Lombardo (Roma, 1939) è il primo dei tre ad affacciarsi sulla scena dell'avanguardia romana. Espressione di un riduzionismo radicale sono i suoi lavori iniziali, i *Monocromi*, realizzati tra il 1958 e il 1961. La modalità esecutiva è abbastanza ripetitiva, consiste nel disporre in maniera uniforme su una superficie e dipingere una serie di cartoncini rettangolari di una stessa dimensione.

«A volte era il gesto stesso del dipingere che veniva assunto nel suo valore meccanico e ridotto a un compito come quello di riempire, con un colore qualsiasi scelto dal campionario uno alla volta, l'intera serie degli spazi uguali in cui era stata suddivisa la superficie iniziale».²¹

Il procedimento ha carattere di manualità elementare, che si accorda su un'intonazione poetica scarna, forse in parte imprevedibile: «Incollavo i cartoncini da sinistra verso destra e dall'alto verso il basso, come nella scrittura, e per tutti i quadri il procedimento era sempre lo stesso. L'anomalia dei Monocromi consisteva nel fatto che, attaccando i cartoncini con la colla bagnata, la tela si afflosciava e diventava più lunga. Allora quei cartoncini, che in un primo momento erano allineati, man mano che li incollavo prendevano un'altra piega».²²

Aprile 1963, galleria La Tartaruga, *Tre giovani pittori romani: Lombardo Mambor Tacchi*.

Un tentativo di fare gruppo all'interno della scena artistica romana, forzando i limiti di un *pop* più prevedibile. Lombardo presenta i *Gesti Tipici*, lavori realizzati dal 1961. Stigmatizzano atteggiamenti per lo più di uomini politici che richiamano in maniera anche parodistica l'iconografia dell'ostentazione del potere, dell'adlocutio, della predicazione, eccetera. Ma qui ciò che interessa è innanzitutto la tipicizzazione di psicologie attraverso una pittura astrattiva, appena imbastita.

«L'uomo moderno è stato continuamente aggredito (ormai per noi non si parla più di aggressione, ma di assimilazione) dalle immagini percettive della pubblicità, del cinematografo, della stampa, della macchina, egli ha perso il suo campo di dominio individuale per essere assimilato in un infinito casellario di comportamenti già pronti e messi a disposizione di tutti. Qualora esistesse ancora un individuo che volesse tentare un'azione originale, costui diverrebbe pazzo nel trovarsi irretito dal giudizio collettivo che lo classifica inevitabilmente, qualunque cosa egli faccia, nell'uniformità di un comportamento tipico».²³

All'interno di un contesto composito in cui il gruppo della cosiddetta Scuola di Piazza del

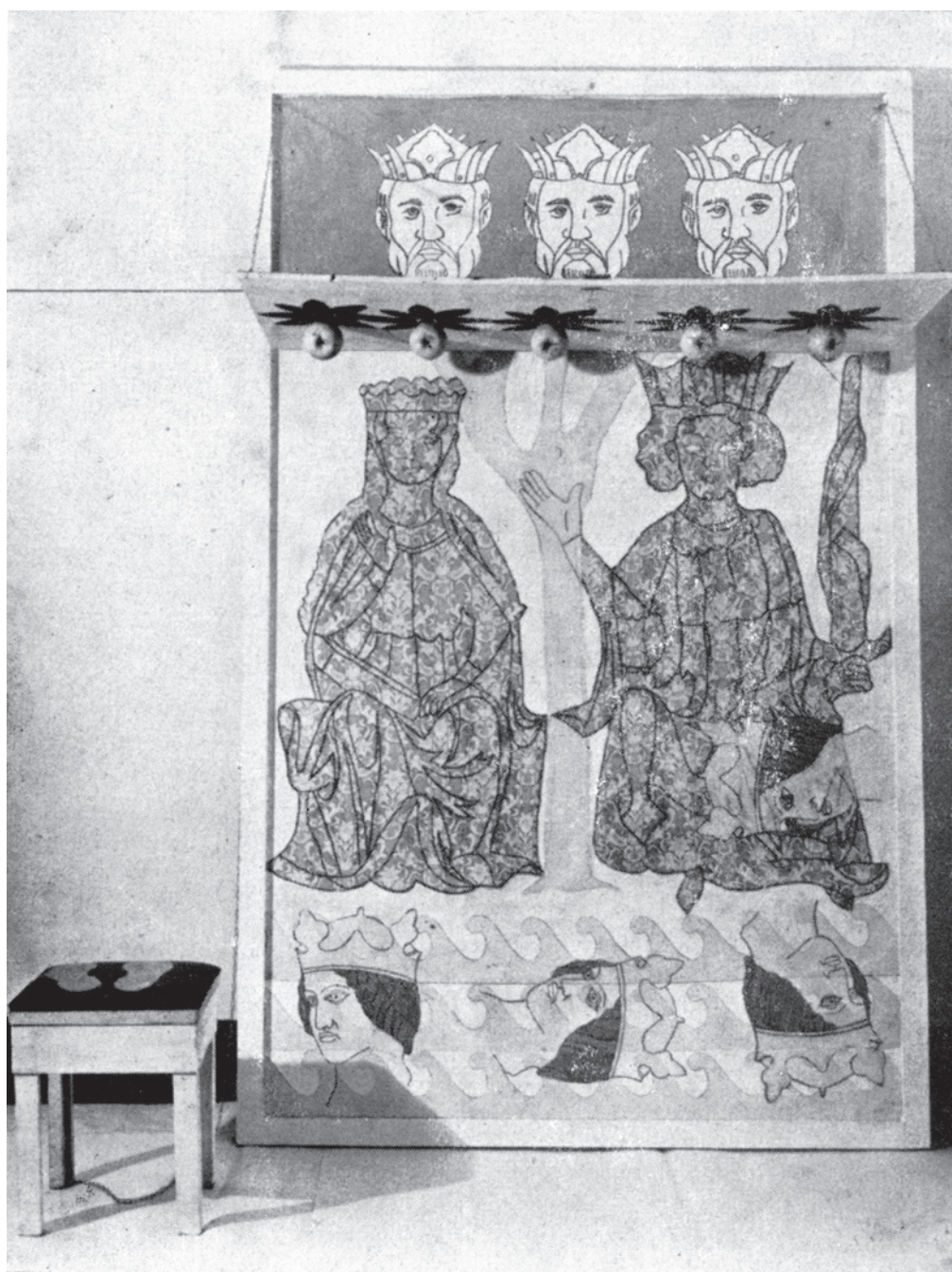


Popolo appare come il più affermativo, i *Gesti Tipici* sono un sintomo di energie divergenti, corrosive. Ciò emerge limpidamente se guardiamo pure alla stagione pop di Ettore Innocente. Innocente resta tuttora un artista in gran parte rimosso a fronte del suo reale rilievo, e lo è stato in misura maggiore nei decenni scorsi. La mostra *Roma Anni '60*, per esempio, iniziativa del 1990,²⁴ ricca di contributi, riproposizione di opere e un'articolata ricostruzione storica, ignora quasi del tutto l'esistenza di Innocente, trascurando a volte di citarlo anche solo in riferimento alle collettive cui ha preso parte. Eppure Innocente in quel decennio ha realizzato personali innovative – a La Salita, La Tartaruga, al Naviglio di Milano – ed è stato presente in importanti mostre di gruppo, come *Realtà dell'immagine* a La Tartaruga di Roma (1966), *Corradino di Svevia* a Torre Astura (1965), *V Biennale des Jeunes Artistes* a Parigi (1967), *Undici artisti italiani degli anni Sessanta* al Festival di Spoleto (1967), *Teatro delle mostre* ancora a La Tartaruga (1968). Occorre dunque correggere questa insufficiente considerazione.

Innocente nasce a Roma nel 1934. Vi morirà precocemente nel 1987 per un infarto. Studia all'Accademia di Belle Arti, partecipa alla VIII Quadriennale (1959-1960) e intorno al 1963 comincia a realizzare opere in clima pop.

Aprile 1965, galleria La Salita, Innocente, prima mostra personale. Espone opere recenti e dell'anno precedente. Sono macchine narrative

In alto: Sergio Lombardo, *Scacco al Re*, 220x180 cm, nel catalogo *Corradino di Svevia*, Castello di Torre Astura, Galleria La Salita, 1965; a destra: Ettore Innocente, *Corradino o delle vicissitudini*, nel catalogo *Corradino di Svevia*, Castello di Torre Astura, Galleria La Salita, 1965

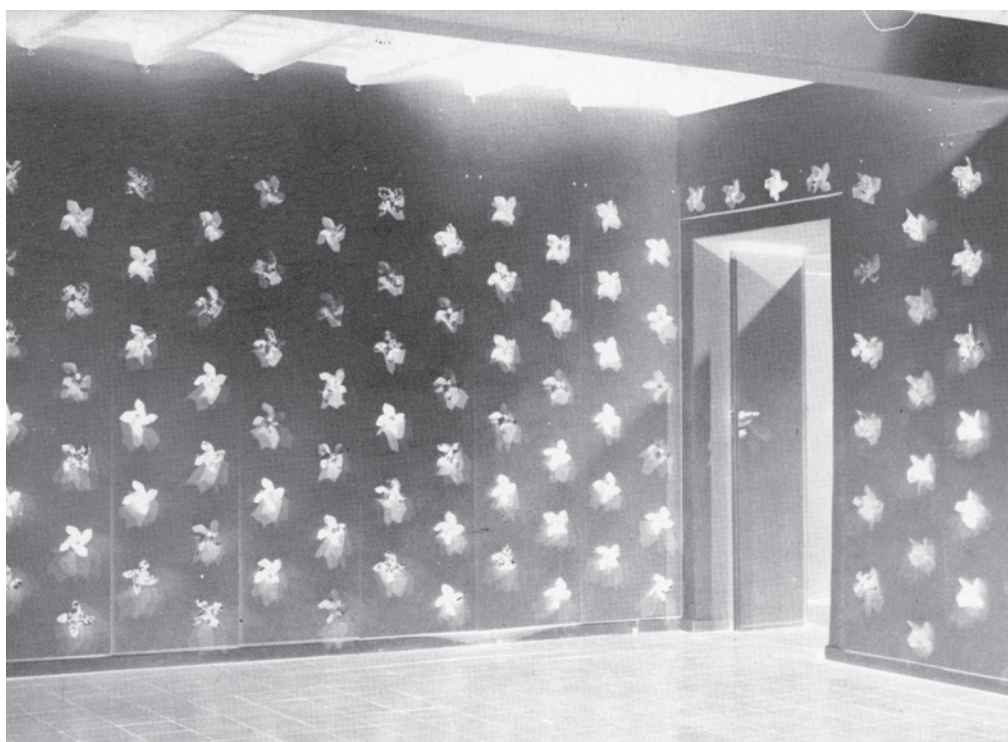
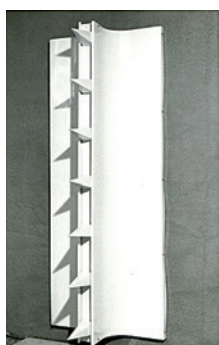
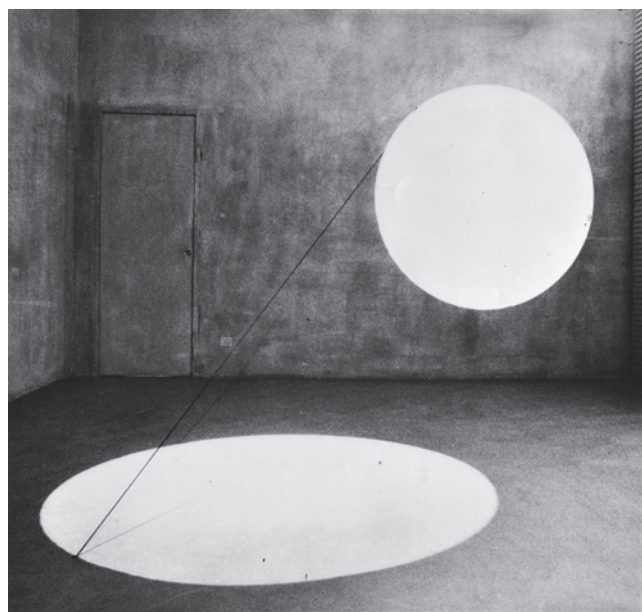


e segniche complesse, che intrecciano tecniche e materiali, con una vasta tipologia di citazioni e riferimenti simbolici, dalla storia dell'arte come dal più vieto quotidiano consumistico. L'opera è un campo inclusivo davvero ampio la cui forza coesiva è affidata esclusivamente alla qualità fatturale dell'autore.

«L'analogia o allegoria, associativa di fatto, tende in realtà ad essere mentalmente dissociativa; sostanza dell'evento è appunto che elementi fisico-psichici una volta lontanissimi nello spazio e nel tempo si vengano a trovare improvvisamente legati in un tema che, se da un lato è funzione dell'esplicarsi dell'agire libertario del pittore, che si sente rimbalzare come una palla da tennis – fino allo smash finale – fra aspetti contraddittori dell'esistenza, dall'altro fa precipitare nelle forme d'una grottesca apocalissi l'eccesso di "consumo" che sta registrando, fino alla estinzione dei significati costituiti, dei beni di cultura tradizionali. [...] automatismo, sensibilità viscerale, nominazione magica, doppi fondi della coscienza, gouffres psicologici, ludus e trompe-l'oeil vi fermentano dentro a tutto spiano. Un'intenzione allora denigratoria accompagna sempre le immagini, perché sono esse le forme del "male", in accezione contemporanea, da cui il pittore si è, dipingendo, guarito: così nel "Paolo VI" il quadro costituisce una sorta di "cura", dilatata simbolicamente, dall'"immaginetta" feticcio, dal souvenir inerte, dal totale oscuramento d'un'intelligenza collettiva, rischiando inoltre di conseguire il contatto con un'immagine originaria, di vedersi costituire un'approssimazione simbolica».²⁵

Luglio 1965, *Corradino di Svevia*, Castello di Torre Astura. Organizzata da La Salita. In questo luogo, nel 1268, Giovanni Frangipane tradì il giovane Corradino di Svevia per consegnarlo poi a Carlo D'Angiò che in seguito lo fece decapitare. Testimonianza dello spirito indipendente di Gian Tomaso Liverani, questa *mostra a soggetto* sostituisce un rudimentale immaginario pop – sui luoghi comuni consumistici e massmediologici – con un fondativo riferimento alla storia e alla cultura europee.²⁶ Dipinti di Festa, Mambor, Mauri, Mondino, Schifano e Titone, un *Monumento a Corradino* di Ceroli, una tela imbottita, *Decollazione di Corradino*, di Tacchi, un altare,

Requiescat, di Pino Pascali – che il 22 luglio, per l'inaugurazione, mette in campo una lunga azione, la sua prima, una sorta di rito funebre definito nel comunicato stampa *happening-scenografia*. Infine, un quadro di Lombardo, *Scacco al Re*, vincitore nell'occasione del Premio Nettuno, e *Corradino o delle vicissitudini* di Innocente, oggetto da usare, con uno sgabello su cui salire e uno sportello da aprire, un'ipotesi iniziale di concreto coinvolgimento del fruitore. Maggio 1967, La Tartaruga, personale di Innocente. Fra le opere esposte, una serie di plastiche bianche dal forte impatto spaziale, *Forse graffio*, *Forse taglio* e *Sollevatore bianco verti-*



In alto da sinistra, in senso orario: Ettore Innocente, *Forse taglio*, 1967; Maurizio Mochetti, una veduta della mostra alla Galleria La Salita, Roma, 1968. Foto Sergio Pucci; Ettore Innocente, *Camera fiorita*, dal catalogo *Teatro delle mostre - ogni giorno un artista in scena*, Galleria La Tartaruga, Roma, 1968; Ettore Innocente, *Forse graffio*, 1967



cale, poi riproposte alla personale al Naviglio di Milano nel novembre successivo. Un balzo dichiarato rispetto all'operato precedente: «lo srotolo immagini dalle immagini, in una sequenza di spazi, di combinazioni, di idee, di ricordi, di sensazioni e non vorrei tornarvi sopra a spiegare, una volta realizzati, perché il mio mondo è già lì: dapprima arrotolato in una pellicola inerte e poi impressa come macchina, come occhio, come campo (magnetico). Usando bianco plastica impiego "papiro industriale" sottintendendo: catena di fabbricazione / rulli di compressione / razionalità di spiegamento / uso collettivo. Nel bianco non soltanto ritrovo il senso dell'incominciare e quello di vedere per la prima volta le cose, ma anche quello di smitizzarle, di renderle asettiche, di anonimarle, per poi riproporle con un significato diverso e, forse, anche banale di giuoco limite. I miei oggetti sono una bianca ipotesi in un mondo di daltonici e l'ironia di ospedalizzarli (cioè di renderli necessari di cura perché trascurati) ne consegue direttamente. La curiosità è ora, dopo la mostra, come uscirò fuori insieme a questo bianco provvisorio».²⁷ Marzo 1968, La Salita, Lombardo, *Supercomponibili*. A partire dal 1965 Lombardo sviluppa

una serie di lavori – *Oggetti Extra*, *Strisce Extra*, *Punti Extra*, *Aste*, *Cubi*, *Scatole* – su forme e strutture geometriche minimali, moduli da manipolare, combinare, attraverso l'intervento libero e attivo dello spettatore, senza prescrizioni vincolanti dell'autore. Gli oggetti sono realizzati in legno e formica, con tecniche di derivazione industriale: «I laminati plastici sono prodotti industriali, di larghissimo uso nell'arredamento moderno, sono perfettamente lisci, durissimi, perfettamente lavabili, [...] non infiammabili, uniformemente colorati, inattaccabili agli acidi, lievemente sgradevoli al tatto, lievemente rifrangenti, repellenti all'affetto umano. Quest'ultima qualità dipende dalla mancanza di associazioni narcisistiche, edipiche o sessuali e dalla abbondanza di associazioni col lavoro impersonale delle fabbriche, con i mezzi di trasporto pubblici, con gli ascensori, con tutto ciò che non è intimo. Queste qualità mi sembra che rispondano perfettamente al mio lavoro e alla mia intenzione di cercare una situazione d'emergenza. Mi piace introdurre nella realtà un prodotto che non lascia alcun appiglio agli atteggiamenti nostalgici e patetici».²⁸ «Il pubblico di solito era molto timido, il suo inter-

Sergio Lombardo, *Supercomponibili*, veduta della mostra, Galleria La Salita, Roma, 1968

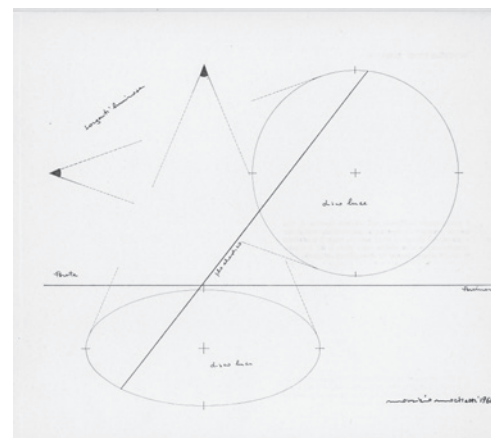
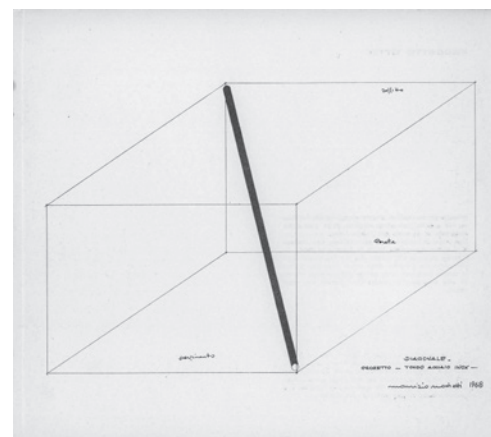
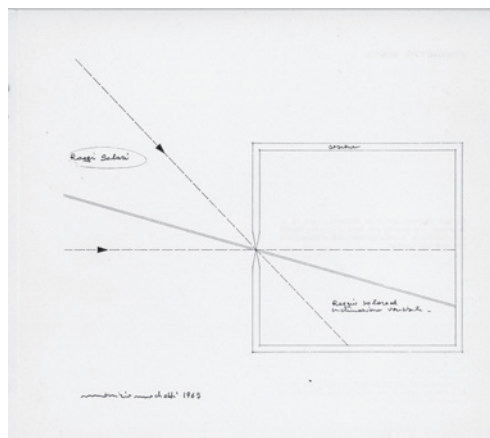
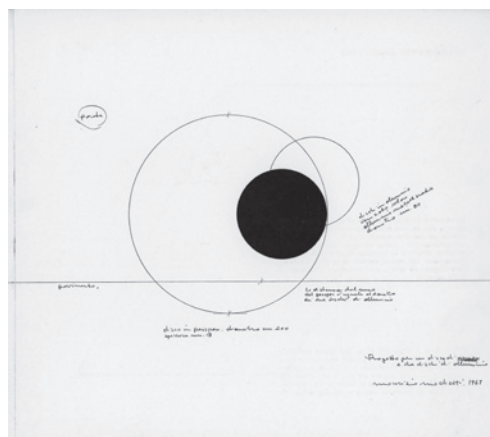
vento di conseguenza si rivelava estremamente superficiale e questo costituiva, per me, un problema gravissimo. Quando chiedevo di risolvere un problema logico del tipo: "Disponi 127 cubi nel modo più semplice possibile", ponendo dunque un problema di ordine matematico, il pubblico non recepiva correttamente il messaggio e disponeva i cubi in modo estetico, cercava di essere originale attraverso la stranezza della disposizione... Il punto è che il concetto di semplicità era sistematicamente ignorato da tutti. In tale equivoco interpretativo individuavo una specie di aggressione all'opera, visto che nessuno si accorgeva del problema del 127 come numero primo. Allora ho cominciato a pensare che la strada dell'intervento del pubblico nell'opera d'arte fosse sbagliata».²⁹ «La Salita e La Tartaruga erano gallerie centrali, frequentate da artisti e da intellettuali, le uniche capaci di fare avanguardia in modo coerente... erano fondamentalmente gallerie d'alto livello però con una differenza: se La Salita accettava tutto ciò che era freddo, rigoroso e d'avanguar-

dia, La Tartaruga invece perseguiva un'impostazione più eroica e drammatica, e proprio questo fattore emozionale attraeva i giovani artisti». ³⁰ Dal 5 al 31 maggio, 1968, La Tartaruga, *Teatro delle mostre - ogni giorno un artista di scena*. Una rassegna secondo lo spirito effervescente di questo spazio e nel clima del '68 parigino. Innocente realizza l'ambiente *Camera fiorita*, una stanza con le pareti coperte da fasce di plastiche bianche con sopra girandole come fiori. È un passo ulteriore in chiave ambientale.

«Un nuovo principio di socialità dell'arte nasce da questo riportare l'arte sul piano di un'esperienza che è potenzialmente partecipabile da tutti e che incoraggia una sorta di solidarietà meta individuale nell'esperienza stessa. Una società non come astrazione o blocco, ma come somma o anzi catena di individui che si scambiano i valori della propria soggettività: ecco la prospettiva che si apre a questo tipo di ricerca estetica... simbolo, ludico, del naturale ritrovato nell'artificiale sono le girandole di Ettore Innocente, che animavano le pareti con una vibratilità di fiori o di farfalle; e ancora una volta l'invito alla coesione, all'insegna della natura e del giuoco, risultava evidente». ³¹

Luglio 1968, La Salita, *Un'analisi mentale dell'esperienza visiva*. Mostra di riflessione teorica, nel carattere della galleria. Curata da Marisa Volpi, vi compaiono lavori di Lombardo e Mochetti insieme a opere di Burri, Fontana, Hafif, Klein, Lo Savio, Manzoni.

«Gli oggetti di Lombardo sono uguali, si compongono senza alterazione possibile, ogni modo di composizione si equivale, lo spettatore interviene nell'operazione, e, per quanto si studino i rapporti, non esiste realmente la possibilità di istituire una gerarchia qualitativa. In tal modo il condizionamento psichico che porta l'uomo a costruire la sua piramide di valori è ulteriormente minato dalla delusione alla radice estetica della percezione [...] Mochetti analizza le incidenze spaziali della luce e dell'ombra giocando sulle risposonde: luce – ombra, concavo – convesso,



vuoto – pieno, opaco – trasparente, ecc., con le reversibilità tra misure reali e misure percepite, effetti ottici prospettici e realtà tattili». ³²

Novembre 1968, La Salita, Mochetti, *Progetti 1967 – 1968*. Alla sua prima personale Maurizio Mochetti (Roma, 1940) mette in campo i tratti essenziali del suo modo di intendere l'arte. L'idea è lo schema visibile del pensiero. L'opera non è mai finita perché si compie in una dinamica continua, in equilibrio instabile e provvisorio, sempre riattualizzabile, tra dimensione fisica e mentale, tra potenzialità e atto. Il primo progetto in mostra è del 1965.

Progetto nove, 1965: «Stanza cubica di lato cm 400. Sul centro della faccia orientata verso sud vi è un foro di cm 2,00 da cui entra un raggio di sole ad inclinazione variabile in relazione alla posizione solare. La porta d'accesso sarà a chiusura ermetica per evitare infiltrazioni luminose». ³³

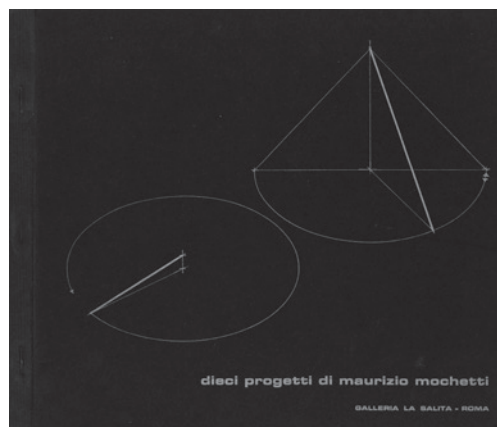
«In "Raggio di sole" (1965) ho utilizzato la luce naturale: è una retta di fotoni in movimento. Il raggio di sole è sempre stato usato in senso mistico, dagli Egiziani ai fondi bizantini a Le Corbusier: storicamente la luce è stata considerata un tramite tra il divino e l'umano. A me interessa la luce nella sua fisicità come materiale: infatti nella mie opere la luce, sia che abbia usato quella naturale che quella artificiale, è stata direzionata e veicolata». ³⁴

Sopra: alcune pagine dal catalogo *Maurizio Mochetti. Progetti 1967 - 1968*, Galleria La Salita, Roma, 1968; in alto da sinistra, in senso orario: *Progetto tre*, 1968; *Progetto sette*, 1968; *Progetto sei*, 1968; *Progetto nove*, 1965; in basso: prima di copertina del catalogo *Maurizio Mochetti. Progetti 1967 - 1968*, Galleria La Salita, Roma, 1968

Progetto tre, 1967: «Disco di Perspex cm 200 di diametro, spessore mm 13, trasparente, perpendicolarmente appoggiato a terra e parallelo alla parete. La distanza dalla parete, è di cm 85, è uguale al diametro di due dischi di alluminio, uno dei quali è applicato in un punto qualsiasi del disco di Perspex, l'altro applicato sul muro in modo da indicare la proiezione del disco di alluminio. I due dischi sono uniti al centro per mezzo di un asse in acciaio».

Progetto sei, 1968: «Progetto per due dischi di luce proiettati uno sulla parete, l'altro sul pavimento. Da un punto della circonferenza del disco sulla parete, parte un elastico in tensione che raggiunge un punto della circonferenza del disco sul pavimento. La retta formata dall'elastico è sempre parallela alla retta che passa per i due centri dei cerchi».

Progetto sette, 1968: «Il progetto da realizzare nel volume interno di una stanza consiste in una barra indivisibile, monolitica e piena, del diametro di 12 cm. – Essa è incastrata diagonalmente allo spazio della stanza, ed è messa in modo da occuparne la dimensione massima».

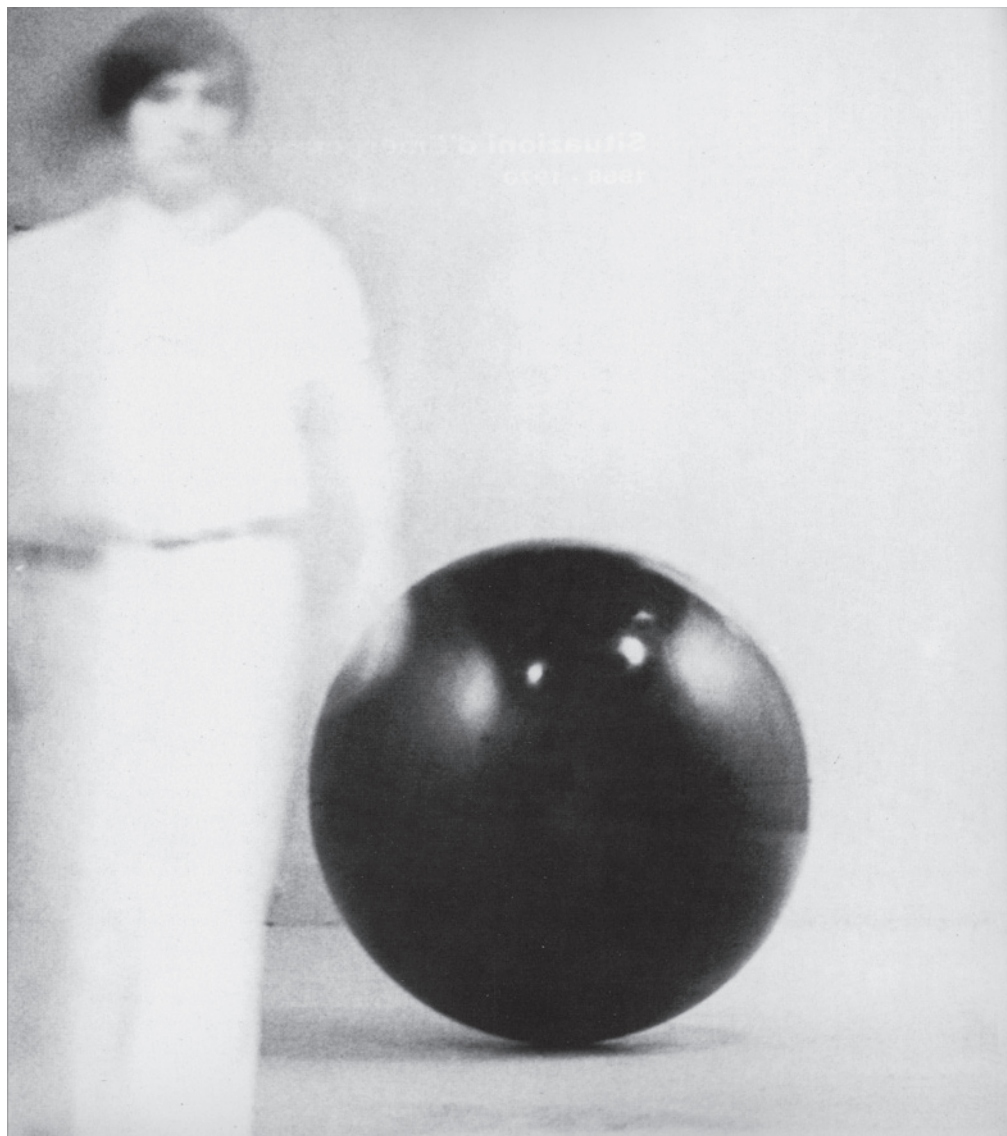


«L'arte è idea. Gli strumenti, i materiali, la tecnologia sono funzionali alla realizzazione dell'idea. Il superamento dell'autobiografia è la vera conquista dell'arte contemporanea: essa libera l'opera da un'immagine cristallizzata e apre la strada del perfettibile. Il progresso tecnologico mi permette e mi permetterà di ottenere realizzazioni della stessa opera sempre più vicine all'idea... E non si tratta di esaltazione della tecnologia, ma dell'idea che emerge progressivamente grazie alla tecnologia».³⁵

«Superficialmente i progetti e le opere di Mochetti sembrano basati sulla geometria, i mezzi e le forme nella loro essenzialità appaiono come diagrammi di spazi da realizzare. In realtà egli adopera non solo la geometria analitica, ma leggi fisiche, leggi dell'ottica, leggi della percezione per condurre lo spettatore nella zona rarefatta dove tali leggi creano la possibilità (o l'impossibilità) del visibile, del praticabile, dell'esistente. [...] Non solo la forma risultante non va intesa come rarefazione lirica dell'emozione, ma la sua indagine sui processi e sulle relazioni, materiali – traiettorie – spazi, conduce a situazioni contrassegnate dall'ermetismo e dall'assurdo (alcuni progetti sono anche materialmente irrealizzabili e ipotizzano condizioni impossibili). L'analisi cioè finisce col dare un'indicazione di interrogazione o di perplessità. Quando abbiamo comprese le condizioni e il processo che portano a queste composizioni (idee, materiali, relazioni), rimaniamo incastrati in una direzione di pensiero chiusa in sé (che non conduce in alcun luogo). [...] Mochetti si lascia un settore originale di ricerca, usando in questo ambito i materiali più diversi: la geometria analitica, l'ombra meridiana, la luce solare, la potenzialità espansiva dell'elastico, la luce riflessa e così via, nella preoccupazione di definire spazi paradossali per qualche carenza, o qualche presenza, inconsuete».³⁶

«Ho esposto dieci progetti e due realizzazioni. Per me il progetto non era la gabbia grafica di un'idea ma un'opera autonoma. Presentarsi con dieci progetti e due realizzazioni fu, allora, una dichiarazione pesante. Oggi non so, ma a quel tempo non si dava così importanza al progetto».³⁷

Per tutti e tre gli artisti che stiamo osservando, il progetto contiene gli elementi – teoria e descrizione di procedure – che ne permettono un'attuazione ulteriore, ma è tuttavia in sé opera conclusa. L'esattezza e la qualità intrinseca del disegno – che non è mai nella direzione di uno schizzo, di un abbozzo – insieme alla trasparenza delle asserzioni linguistiche, distingue il lavoro progettuale di questi autori da altre manifestazioni di area concettuale. E, anche in questo, con una forte risonanza nell'opera di Lo Savio. Febbraio 1969, La Salita, Innocente, *Azioni inutili*. Realizza l'ambiente *Fasciare lo spazio*, stri-



sce orizzontali di tela verde percorrono tutte le pareti della stanza e ne ridisegnano lo spazio. In un'altra sala installa *Oggetto da appendere*, composto da strisce di stoffa pesante aggancciate al muro o al soffitto con occhielli metallici che lo spettatore può sganciare e riagganciare liberamente. D'ora in avanti Innocente abbandonata ogni risonanza pop e, con uno spostamento paradigmatico di grande portata, si spinge verso un territorio dove niente è più garantito e l'opera (azione, operazione, processo, linguaggio) rischia la propria identità in una avventura non definibile a priori. Il ruolo attivo del fruitore e la casualità degli eventi emergono sempre più, ma insieme al valore del progetto che acquisterà una importanza straordinaria. È compito dell'artista creare le necessarie aperture dell'opera verso l'esterno, verso l'altro.

Aprile 1969, galleria Editalia, Roma, *I materiali*. Nuova collettiva a tema curata da Marisa Volpi. Vi sono presenti Lombardo e Mochetti. Questa

Sergio Lombardo, autoscatto durante la mostra *Sfera con sirena*, Galleria La Salita, Roma, 1969

volta con Claudio Cintoli, Laura Grisi, Jannis Kounellis, Eliseo Mattiacci, Mario Merz.

«Credo che, sia sul piano dell'evocazione o dell'immaginazione metaforica, sia nella sua funzionale fisicità aperta a sviluppi e ad analisi di tipo para-scientifico, il materiale è uno degli elementi protagonisti della cultura artistica contemporanea [...] Del resto l'oggettività fisica del pensiero, i suoi meccanismi – ancora solo parzialmente conosciuti –, il loro essere biologicamente identici nei millenni, malgrado le scelte storiche dell'autocoscienza e delle modificazioni che essa apporta al mondo sociale, tutto ciò ha stimolato la cultura moderna, anche per altri aspetti, a tendere una specie di agguato a sé stessa, alle sue forme, ai suoi processi, per scoprire l'illusorietà dei suoi contenuti, rivelando analiticamente i suoi condizionamenti, modifi-

cando o rovesciando i collegamenti».³⁸

Maggio 1969, La Salita, Lombardo, *Sfera con sirena*. La sfera, del diametro di cm 104,4, colore: nero lucido, in resina poliester, fibra di vetro, se spostata dalla posizione iniziale X, emette un suono d'allarme udibile nel raggio di 800 metri. L'allarme cessa solo se la sfera viene riportata nella posizione iniziale.

«Con estrema coerenza Sergio Lombardo ha portato avanti in quest'ultima opera "Sfera con sirena", il suo discorso formulato e articolato sull'idea di disponibilità delle strutture, dinamicità dello spazio, partecipazione attiva del fruitore, provocazione psicologica. Come in precedenza ogni elemento è adottato per raggiungere un solo obiettivo, quello dell'estetica come procedimento critico. Se l'arte non è finzione – con qualsiasi trucco riproposta, quello del tecnicismo più perfezionista vale quello del naturalismo più povero – essa non può essere che azione. Lo svolgimento dell'azione di Lombardo è polemico nei confronti delle associazioni e dei rapporti formali cui siamo abituati. Come il lavoro precedente la "Sfera con sirena" sfrutta l'enigmaticità della forma pura per instaurare un processo di causa-effetto tra il fruitore e l'opera, ma ne disorienta poi l'aspettativa introducendo una situazione di disturbo dei normali codici di comunicazione... L'oggetto che non si saprà chiamare in altro modo che "estetico", consiste

in una sfera che fatta rotolare emette il suono allarmante di una sirena. La sua destinazione risulta pertanto allo stesso modo illegittima che la sua specifica funzione, ugualmente illecita quanto il suo senso».³⁹

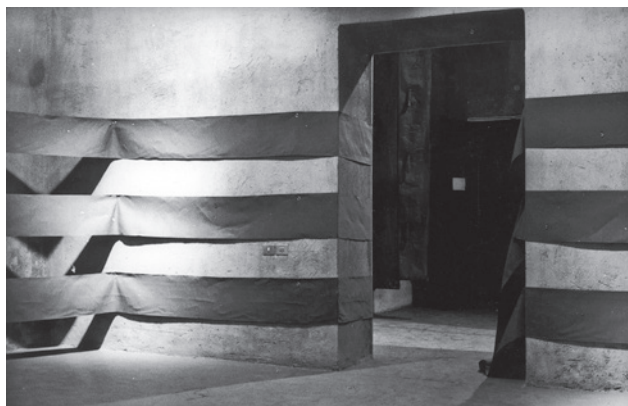
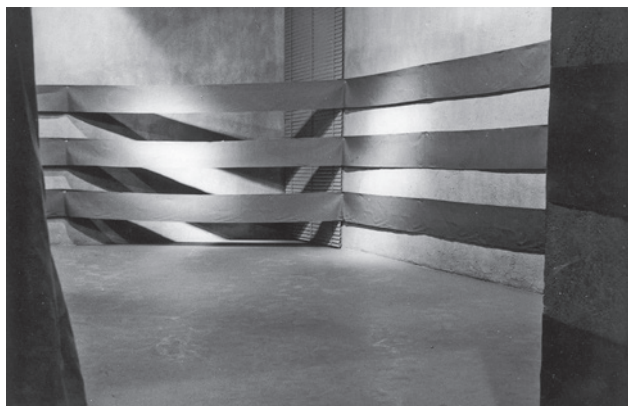
«Ho progettato la Sfera con sirena e, forse per bilanciare l'aggressività del pubblico con un'autodifesa dell'opera, ho nascosto una sirena d'allarme in una grossa sfera di resina che cominciava a suonare non appena qualcuno la spostava leggermente. Una volta capito il funzionamento della sfera, il pubblico cominciò a giocarci; un fotografo venne addirittura con una modella in pelliccia, la mise in posa accanto alla sfera e fotografò la "sfera con sirena". Capii che l'evento, ripetendosi, si saturava e questa saturazione danneggiava l'opera, la svuotava di senso... In seguito non ho più considerato l'intervento del pubblico come intervento manuale-meccanico-fisico, bensì come intervento mentale, più profondo e significativo».⁴⁰

Il tema dell'interattività è così sostanziale da non poter essere sminuito come accade a volte in codifiche frettolose. Ma pure, il dibattito intorno alla condivisione e partecipazione da parte dello spettatore avviene paradossalmente soprattutto su contenuti e contestualità di fruizione di massa, in gran parte preconfezionati, solitamente accompagnati da grossolane istruzioni per l'uso, gossip, promozioni pubblicitarie,

rivolti a un pubblico quasi annichilito, sovrastato. Viceversa il ruolo del fruitore è un altro, un ruolo naturalmente creativo ma sul piano della sensibilità e della coscienza, della capacità di immaginare e del libero pensiero: «L'interattività è la caratteristica di un particolare vissuto estetico nel quale lo spettatore non recepisce, ma proietta dei contenuti. In senso ristretto e più primitivo, l'interattività avviene nello spazio fisico piuttosto che nel vissuto dello spettatore e lo spettatore cambia la forma fisica dello stimolo estetico. Questa interpretazione ristretta dell'interattività fu poi abbandonata perché nell'intervenire fisicamente lo spettatore quasi mai migliora o approfondisce il valore estetico dello stimolo, molto spesso invece vi si scaglia contro con rabbia e distruttività».⁴¹

Se quindi l'interattività si concretizza su di una dimensione emotiva e morale, cioè *nel vissuto dello spettatore*, cosa distingue tale modalità di fruizione da quella cosiddetta contemplativa? Certamente è possibile immaginare forme nuove, alternative, ma il coinvolgimento fisico dello spettatore, goffamente stratonato da certa arte come in una serata in discoteca, sembra costituire a volte soltanto una scorciatoia che

Ettore Innocente, in alto da sinistra, in senso orario: *Fasciare lo spazio*, in *Azioni inutili*, Galleria La Salita, Roma, 1969; *Take one 1970* (Ipotesi per una dilatazione fruitiva); *Fasciare lo spazio*, in *Azioni inutili*, Galleria La Salita, Roma, 1969





Tutte le immagini: Ettore Innocente, *100 metri di libertà*, documentazione fotografica dell'azione, Roma, 29 ottobre 1969

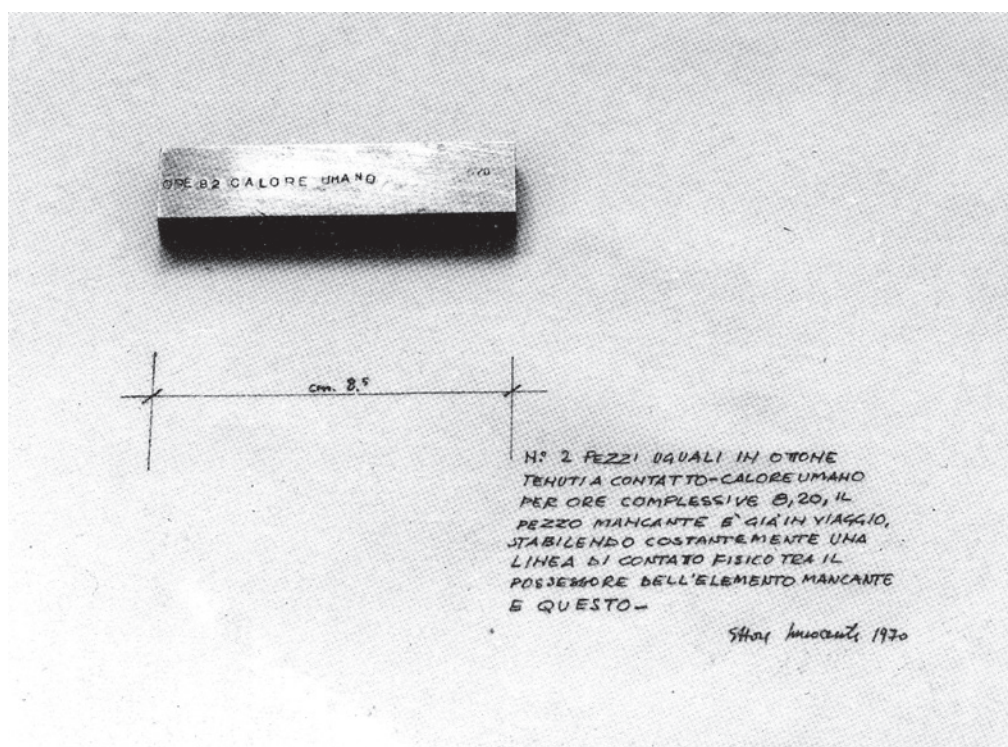
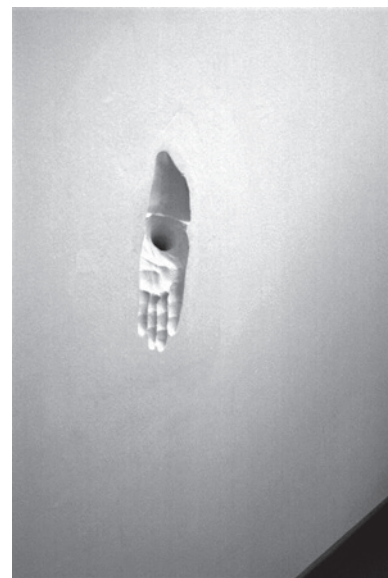
schermo e distoglie da una corretta accezione del valore di fruizione.

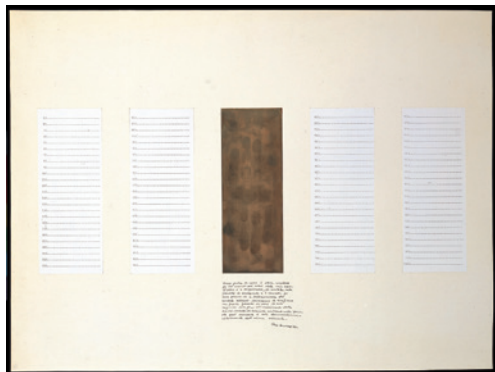
29 ottobre 1969, Innocente, *100 metri di libertà*, l'artista srotola progressivamente per tutta la sua lunghezza una bobina di tela grezza fissata con un gancio al pavimento del proprio studio di Via S. Maria dell'Anima, attraverso le stanze dell'appartamento, scende le scale, supera l'androne del palazzo, fino in strada. La misura di spazio (100 metri) condiziona l'esperienza, che prende forma seguendo la topografia dei luoghi percorsi, innescando un meccanismo che soltanto la concretezza del vissuto può davvero attivare: «Dopo la mostra alla Salita delle grandi fasce che cambiavano lo spazio interno, ho realizzato un nuovo lavoro. Continuava a interessarmi lo spazio; ma ancora dal punto di vista oggetto: fasciavo grandi telai che significavano per me contenitori di vuoto, di spazio... Poi ho realizzato la cosa che mi ha portato a pensare allo spazio in maniera sempre più libera: fissavo punti (chiodi) su un qualsiasi muro o parete o pavimento fasciando i punti, unendoli insieme con questa bava. Ma l'azione era limitata alla stanza nella quale lavoravo e così ho sentito il bisogno di uscire da quella forma entrando in altre stanze, fino in strada, alla fine della possibilità della fascia vita (questa era della lunghezza di cento metri); tornavo ad arrotolare il tutto fino al punto di partenza... La "scultura-lavoro" per me era solo il percorso, poi non esisteva più niente; in ogni uscita trovavo un'altra possibilità e si risolveva solo in quei cinque o sei minuti dell'azione, di aria. Poi niente, il buio, il vuoto, lo spazio trovato e consumato, realizzato, fissato, di mia proprietà. Ma era sempre un limite: cominciavo a pensare a uno spazio-vita, sempre più libero, dove lo spazio ero io e non percorrevo niente, ma tutto era spazio. Questo significava distruggere assolutamente l'oggetto. È il mio nuovo lavoro!»⁴²

1969, Innocente, *Odorare lo spazio, Vedere lo spazio, Toccare lo spazio*, impronte del naso, della mano, degli occhi dell'artista che affondano nella parete della stanza. L'opera è in negativo, sottrazione di materia, spazio svuotato.

1969, Mochetti, *Scatola del tempo. Un contatore indica, in successione, una serie di tempi isolati di 12 secondi.*

1970, Innocente, *Calore umano* – ore 8,20: n. 2 pezzi in ottone tenuti a contatto-calore umano per ore complessive 8,20. Il pezzo mancante è già in viaggio, stabilendo costantemente una linea di contatto fisico tra il possessore dell'elemento mancante e questo. La barretta di ottone acquista un tempo/calore umano che l'artista vi





ha impresso tenendola fra le sue mani.

«Ettore Innocente portava alla semplificazione estrema certe idee fondamentali dell'avanguardia: il minimalismo formale, l'interazione col pubblico, la provocazione. Ma il suo interesse era spostato verso un tipo particolare di interazione, sorprendentemente intimo, affettuoso, perfino romantico. Tanto che questo calore affettivo, innestato in un linguaggio teorico e metodologico di area concettuale, poteva produrre esiti ironici e perfino grotteschi».⁴³

1970, Mochetti. *Un asse denominato A è posto perpendicolarmente rispetto a una superficie di uno spazio dato; nello stesso modo anche un secondo asse, denominato B, è posto perpendicolarmente rispetto a una superficie di uno spazio dato. A ogni spostamento dell'asse A corrisponde un identico spostamento dell'asse B. Gli spostamenti degli assi sono determinati manualmente.*

Dicembre 1970, La Salita, Lombardo, *Progetto di morte per avvelenamento. Un flacone di veleno ed una busta chiusa: la busta si potrà aprire solo dopo la morte della persona che assumerà il veleno.*

«Con la serie dei Veleni il tema dell'opera si concentra sulla morte: di fronte alla possibilità di morire il coinvolgimento diventa un'ipotesi mentale».⁴⁴

1970, Mochetti, *Cocaina. Una scatola di acciaio temperato a chiusura ermetica è sigillata e contiene un chilo di cocaina pura.*

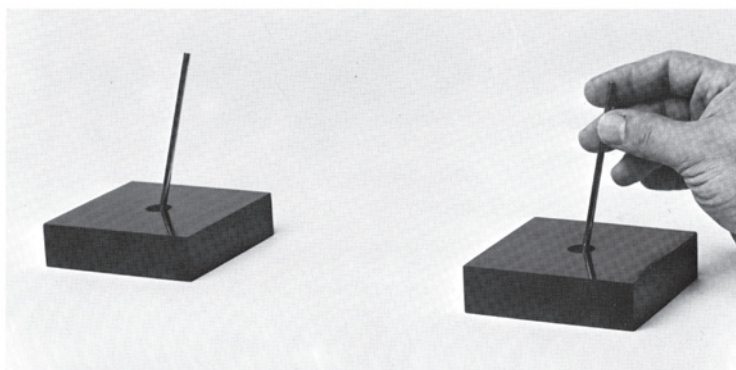
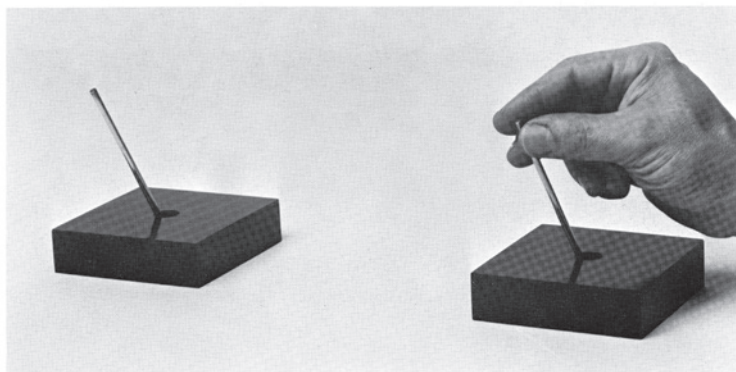
Maggio 1971, Innocente, personale alla Galleria GAP, Roma. Viene presentato *Take one 1970 (Ipotesi per una dilatazione fruitiva)*, pri-

mo esempio della serie dei *Take one*, iniziata nel 1970 e proseguita per tutto il decennio. Il coinvolgimento del fruitore nel compimento dell'opera diviene estremo. Tra i lavori esposti, *1500 microelementi in trafilato di ferro (vettori) poggiati a terra su un'orma, una griglia numerata disegnata su cartoncino; 64 piastre in ferro (vettori) collocati a fianco della propria orma*. Ogni visitatore, prelevando un vettore, lascerà l'orma corrispondente vuota fino a totale esaurimento dei vettori. L'opera sparisce proprio mentre rinasce in un altrove, mentale, sentimentale, emotivo, esistenziale. Ciascun fruitore in possesso di un vettore spostandosi nello spazio e nel tempo estende e modifica la forma di relazione tra gli elementi dell'opera, che si trasforma così in un'entità in continuo e infinito divenire. Innocente offre il mezzo, innesca il dispositivo, ma l'opera sta nei vissuti spazio-temporali dei fruitori – testimoni, messaggeri, apostoli – in una rete relazionale tanto ignota quanto reale, sottratta all'intenzione predeterminante dell'artista.

«Un quadro (secondo i canoni tradizionali) risulta un particolare dello spazio. Questo può venire in avanti verso l'osservatore o può andare dentro la parete formando così una piccola linea-tensione fisica dello spessore del particolare. Può diventare oggetto, può suonare, vibrare, può cambiare materiale, ma sarà sempre un particolare (una

particella), una rappresentazione quasi, dello spazio che osservo sempre dal di fuori, dall'esterno; e questo è un vedere contemplativo... ma questo modo a me non interessa più e sento il bisogno di provare il contrario, proprio per poter entrare finalmente nell'oggetto-struttura e farne di conseguenza parte essenziale... pensando allo sfaldarsi, alla distruzione della forma contemplativa dell'oggetto. Questo sfaldarsi, dividersi, diminuire, ridurre a zero questa forma significa che i frammenti risultanti non sono andati perduti ma si sono diluiti nello spazio, per tornare ad essere spazio... Questi elementi che io chiamo vettori non sono altro che generatori di una "scultura-spazio". I vettori, quindi, sono stati sistemati sopra un'orma numerata da uno a 216 e verranno prelevati da qualsiasi individuo che lo vorrà. Questi sarà l'energia prima che farà muovere e realizzare la scultura in ogni senso e direzione... ovunque questo vettore verrà portato farà di conseguenza muovere la "scultura"... La nuova "forma" che ne risulterà non sarà contemplativa, ma saremo anche noi forma e spazio nello stesso tempo».⁴⁵

«Tutta la tradizionale topologia dell'opera, la sua connotazione topografica, viene dislocata in uno spazio-tempo variabili, le due problematiche categorie attuali della permanenza e dell'impermanenza dell'opera – della sua visibi-



In alto: Ettore Innocente, *Calore umano*, questa piastra di rame è stata riscaldata per 500 secondi dal calore della mia mano. Il calore è a disposizione per contatto nella quantità che corrisponde a 5 secondi per cento persone che a testimonianza del contatto avvenuto lasceranno la loro firma su questa gouache che avrà la sua ragione solo fino all'esaurimento dell'azione contatto dilatazione continua nello spazio. Da quel momento è solo documentazione e rilevamento dell'azione avvenuta, 1972. Foto Fabrizio Fioravanti; a destra: Maurizio Mochetti, *Un asse denominato A è posto perpendicolarmente rispetto a una superficie di uno spazio dato...*, 1970

sive azioni precedute da medesimi annunci si svolgono il 7 dicembre 1973 in Via Cola di Rienzo angolo Via Paolo Emilio, il 7 dicembre 1974 in Via Prenestina angolo Via Tor de' Schiavi, il 7 dicembre 1975 sul marciapiede all'ingresso della metropolitana fermata Colosseo.

«Ogni opera operata da Ettore Innocente è indicibile fondazione di un radicale. [...] Supera, o elimina, la condizione minorile (segnica, segnaletica, allusiva, convenzionale, concordataria, visualistica) del geroglifico o dell'emblema, cioè tutti i formalismi, "solido" o "grafico", i labirinti plastici, le greche e i rabeschi, i feticci e gli iconici, le punteggiature direzionali, i simboli algebristici... Come se dicesse: il tutto è solo in una solitudine iniziale, nello scatto segreto che avvia il sistema arido delle vertigini, lo schema complesso delle collusioni... salta l'intero limite cieco del tecnico (e del tecnologico), per rappresentarsi in territorio assiomatico, sottratto al vilipendio del greve (la "forma", il "solido"), della plasticità, dell'esistente, dello storico».⁴⁹

Giugno 1972, Innocente e Mochetti sono ideatori di un numero unico di rivista – edita da Giancarlo Politi – dal titolo *17,5 x 25 - Diciassettevirgolacinqueperventicinque* (le misure in centimetri della pubblicazione). Vi sono presentati e descritti lavori e progetti di John Cage, Walter De Maria, Jan Dibbets, Braco Dimitrijević, Wolf Knoebel, Bengt Larsen, Sol LeWitt, Zvi Goldstein, Kazimir Malevič, Giulio Paolini, oltreché dei redattori.

Ci fermiamo. Serviva solo mettere a fuoco alcuni nodi fondativi dell'avventura dei tre autori. Essi hanno continuato a sondare *lo schema complesso delle collusioni*, con nuove esplorazioni, in un florilegio di originali collaudi.

1. M. Mochetti, in G. Celant, *Maurizio Mochetti*, Skira Editore, Milano 2003.
2. S. Lombardo, *La teoria eventualista*, in «Rivista di Psicologia dell'Arte», anno VIII, n. 14/15, 1987.
3. S. Lombardo, *L'artista? Ha l'astinenza espressiva?*, in «La Repubblica», inserto Trovaroma, n. 345, 15 - 22 dicembre 1994.
4. S. Lombardo, *Quelle avanguardie di 30 anni fa*, in «La Repubblica», inserto Trovaroma, n. 361, 6 - 12 aprile 1995.
5. S. Lombardo, *Sulla spontaneità*, in «Rivista di Psicologia dell'Arte», anno IV, n. 6/7, giugno e dicembre 1982.
6. S. Lombardo, *Avanguardia eventualista*, in «Avanguardia. Rivista di letteratura contemporanea», anno III, n. 9, 1998.
7. U. Eco, *Il kitsch d'avanguardia*, in «L'Espresso», 1972.
8. S. Lombardo, *Avanguardia eventualista*, cit.
9. D. Boriani, E. Castellani, E. Mari, M. Massironi, *Un rifiuto possibile*, 3 luglio 1968.
10. S. Lombardo, *Biennale di Venezia. Il mercato regna sovrano*, in «Opening», anno XI, n. 32, 1997.
11. *Ibidem*.
12. I. Calvino, E. Vittorini, prefazione al n. 1 de «il menabò di letteratura», Giulio Einaudi editore, Torino 1959.
13. F. Lo Savio, *Spazio-luce. Evoluzione di un'idea. Volume primo*, Galleria La Salita - De Luca Editore, Roma 1962.
14. S. Lombardo, conversazione con M. Mirolla, in *Sergio Lombardo*, catalogo della mostra, a cura di M. Mirolla, testi di M. Calvesi e M. Mirolla, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 4 aprile - 6 maggio 1995.

do, catalogo della mostra, a cura di M. Mirolla, testi di M. Calvesi e M. Mirolla, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 4 aprile - 6 maggio 1995.

15. F. Lo Savio, dichiarazione in *Lo Savio*, catalogo della mostra, Galleria Selecta, Roma, 16 - 29 gennaio 1960.
16. S. Lombardo, intervista di M. Di Stefano, in *Sergio Lombardo. Dai Monocromi ai Gesti tipici*, a cura di D. Nardone, Studio Soligo, Roma 2002.
17. M. Mochetti, intervista di C. Cipriani, *Lo spazio, il vuoto, l'orizzonte di Maurizio Mochetti alla Fondazione Pascali*, in «Exibart», 13 giugno 2023, <https://www.exibart.com/arte-contemporanea/lo-spazio-il-vuoto-lorizzonte-di-maurizio-mochetti-alla-fondazione-pascali/>.
18. U. Eco, prefazione alla prima edizione di *Opera aperta*, Bompiani editore, Milano 1962.
19. M. Mochetti, in G. Celant, *op. cit.*
20. S. Lombardo, *Astrattismo fra composizione e struttura*, in «Arte Argomenti», n. 0, 1988.
21. S. Lombardo, dichiarazione, in N. Ponente, *Sergio Lombardo*, Multipla edizioni, Milano 1974.
22. S. Lombardo, conversazione con M. Mirolla, *op. cit.*
23. S. Lombardo, presentazione, in *Una mostra di tre giovani pittori romani: Lombardo, Mambo, Tacchi*, catalogo della mostra, Galleria La Tartaruga, Roma, 8 aprile 1963.
24. *Roma Anni '60. Al di là della pittura*, a cura di M. Calvesi e R. Siligato, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 20 dicembre 1990 - 15 febbraio 1991, catalogo Edizioni Carte Segrete, Roma 1990.
25. M. Diacono, in *Innocente*, Galleria La Salita, Roma, 6 - 24 aprile 1965.
26. Da uno spunto di D. Lancioni in «Ricerche di Storia dell'arte. La performance in Italia. Temi, protagonisti, problemi», n. 114, Carocci Editore, Roma 2014.
27. E. Innocente, lettera a Renato Cardazzo del 13 settembre 1967, in *Ettore Innocente*, catalogo della mostra, galleria Il Naviglio, Milano, 20 settembre - 6 ottobre 1967.
28. S. Lombardo, risposta all'inchiesta *Tecniche e materiali*, a cura di C. Lonzi, T. Trini, M. Volpi Orlandini, in «Marcatré», n.37/38/39/40, maggio 1968, p. 74.
29. S. Lombardo, conversazione con M. Mirolla, *op. cit.*
30. *Ibidem*.

31. M. Calvesi, in *Teatro delle mostre*, catalogo della mostra, Galleria La Tartaruga, Roma, 5 - 31 maggio 1968, Lerici editore, Roma 1968.
32. M. Volpi, *Un'analisi mentale dell'esperienza visiva*, catalogo della mostra, Galleria La Salita, Roma, 18 luglio - 16 ottobre 1968.
33. Questo progetto e quelli citati più avanti nel testo sono stati pubblicati in *Dieci progetti di Maurizio Mochetti*, testi di M. Mochetti, M. Volpi, in occasione della mostra personale alla Galleria La Salita di Roma il 20 novembre 1968.
34. M. Mochetti, in G. Celant, *op. cit.*
35. *Ibidem*.
36. M. Volpi, in *Dieci progetti di Maurizio Mochetti*, catalogo della mostra, Galleria La Salita, Roma, dal 20 novembre 1968.
37. M. Mochetti, intervista a cura di P. Vagheggi, in «Flash Art Italia», 25 aprile 2017, <https://flash---art.it/article/maurizio-mochetti/>.
38. M. Volpi Orlandini, *I materiali*, catalogo della mostra, Centro d'arte Editalia, Roma, 19 aprile - 3 maggio 1969.
39. T. Catalano, in «Qui arte contemporanea», n. 6, settembre 1969.
40. S. Lombardo, conversazione con M. Mirolla, *op. cit.*
41. S. Lombardo, *L'Eventualismo e la galleria Jartrakor a Roma*, in «Titolo», nn. 16/17, 1994.
42. E. Innocente, *100 metri di libertà*, 1969.
43. S. Lombardo, in *Paesaggio dopo la battaglia*, a cura di A. Cappaccio, Studio Change, Roma, 19 maggio - 17 giugno 1999, in Catalogo Studio Change 1999/2000, Roma, 2001.
44. S. Lombardo, conversazione con Miriam Mirolla, *op. cit.*
45. E. Innocente, testo per la personale alla Galleria GAP, Roma, 27 maggio - 15 luglio 1971.
46. M. Diacono, in E. Villa e M. Diacono, *Ettore Innocente, Take one 1970*, La Nuova Foglio Editrice, Macerata, 1971.
47. E. Innocente, progetto non realizzato, 1971.
48. E. Innocente, annuncio su «Il Messaggero», 7 dicembre 1972.
49. E. Villa, testo in catalogo, Galleria Multimedia, Brescia 1976.

Da sinistra: 17,5 x 25 - Diciassettevirgolacinqueperventicinque, prima di copertina, 1972; Jan Dibbets, Tutte le ombre che ho scoperto alla Galleria Françoise Lambert, Milano 22.2.1970 sono state segnate con nastro adesivo, in 17,5 x 25 - Diciassettevirgolacinqueperventicinque, 1972

