

Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica

numero 5 - 03 luglio 2012

Copyright © 2010 teCLa – Tribunale di Palermo - Autorizzazione n. 23 del 06-10-2010

ISSN 2038-6133 - DOI: 10.4413/RIVISTA



teCLa

Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica

teCLa

Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica

numero 5 - 03 luglio 2012

Direttore responsabile: Giovanni La Barbera

Direttore scientifico: Simonetta La Barbera

Comitato Scientifico: Claire Barbillon, Franco Bernabei, Silvia Bordini, Claudia Cieri Via, Rosanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Antonio Iacobini, César García Álvarez, Simonetta La Barbera, Donata Levi, François-René Martin, Emilio J. Morais Vallejo, Sophie Mouquin, Giuseppe Pucci, Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta, Gianni Carlo Sciolla, Philippe Sénéchal, Giuliana Tomasella.

Redazione: Carmelo Bajamonte, Francesco Paolo Campione, Roberta Cinà, Nicoletta Di Bella, Roberta Priori, Roberta Santoro.

Progetto grafico, editing ed elaborazione delle immagini: Nicoletta Di Bella e Roberta Priori.

ISSN: 2038-6133 - DOI: 10.4413/RIVISTA

Copyright © 2010 teCLa – Tribunale di Palermo – Autorizzazione n. 23 del 06-10-2010

<http://www.unipa.it/tecla>

© 2010 Università degli Studi di Palermo

Università degli Studi di Palermo

Facoltà di Lettere e Filosofia

Dipartimento di Studi culturali

Società Italiana di Storia della Critica d'Arte



teCLA

Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica

numero 5 - 03 luglio 2012

- 4 ■ Simonetta La Barbera
Presentazione
- 12 ■ Giuseppe Giugno
Storia e arte nel Collegio della Compagnia di Gesù di Caltanissetta. Francesco Natale Juvarra e Giovanni Battista Marino e le decorazioni marmoree della chiesa di S. Agata
- 30 ■ Vincenzo Scuderi
Seicento ritrovato. Tre tele siciliane (quasi) inedite
- 40 ■ Carmelo Bajamonte
La rivista "Sicilia" dell'editore S.F. Flaccovio (1953-1982)
- 58 ■ Francesca Gallo
"Qui arte contemporanea": il presente nel solco della modernità
- 74 ■ Eleonora Charans
Has arte povera ever existed? Sulla costruzione problematica di un movimento artistico
- 88 ■ Michela Ruggeri
La Net.art e il museo ai tempi di Internet: la Tate Gallery di Londra

Proprietà artistica e letteraria riservata all'Editore a norma della Legge 22 aprile 1941, n. 663.

Gli articoli pubblicati impegnano unicamente la responsabilità degli autori. La proprietà letteraria è riservata alla rivista. I testi pubblicati non possono essere riprodotti senza l'autorizzazione scritta dell'Editore. Gli autori debbono ottenere l'autorizzazione scritta per la riproduzione di qualsiasi materiale protetto da copyright. In riferimento al materiale iconografico fornito dagli autori a corredo dei testi, la Redazione si riserva il diritto di modificare, omettere o pubblicare le illustrazioni inviate.

I lavori sono pubblicati gratuitamente. È possibile scaricare gli articoli in formato pdf dal sito web di "teCLA". È vietata qualsiasi riproduzione totale o parziale anche a mezzo di fotocopie, Legge 22 maggio 1993, n. 159.



teCla

Rivista di temi di **Critica e Letteratura artistica**

Il quinto numero di “teCla – Rivista” che ho il piacere di presentare offre ai lettori sei notevoli contributi che prendono in esame momenti, figure e temi particolari della cultura artistica italiana, spaziando lungo un arco di tempo compreso tra il XVII e il XX secolo.

Il primo articolo è quello di **GIUSEPPE GIUGNO** che descrive la storia del tardo cinquecentesco Collegio dei Gesuiti di Caltanissetta, sorto su progetto dell'architetto dell'ordine Alfio Vinci per volere del principe Francesco II Moncada. Se la costruzione del complesso, seguita con alcune varianti fino al 1603, fa da catalizzatore nel processo di ammodernamento urbanistico della città, l'edificazione della chiesa di S. Agata rappresenta un momento di forte identità civica non solo per l'importante concorso delle numerose maestranze nissene attive nel cantiere ma anche per le cospicue donazioni e lasciti di ecclesiastici



teCLA

Rivista di temi di **Critica e Letteratura artistica**

e notabili che resero possibile, in un arco di tempo prolungato, i lavori di costruzione e decorazione. Corredato da un'appendice documentaria relativa ai lavori di decorazione della chiesa, fra cui l'apparato a marmi mischi dell'altare di S. Ignazio (1702) che vede il coinvolgimento di un importante maestro come Francesco Natale Juvarra, l'articolo è da valutare come un interessante "spaccato" di un ampio quadro, quello del Barocco dei centri minori, che da anni viene indagato, anche in studi monografici ed in un'ottica pluridisciplinare.

Con il contributo di **VINCENZO SCUDERI**, la rivista affronta un altro aspetto dell'arte seicentesca in Sicilia, offrendo un interessante apporto critico all'attribuzione di tre dipinti cronologicamente omogenei. Collocabili entro un arco temporale compreso tra gli inizi degli anni '20 e la fine degli anni '40 del XVII secolo, le opere presentate danno conto di una situazione – quella della pittura siciliana di quel secolo – sostanzialmente stretta fra gli ultimi esiti



teCLA

Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica

della cultura figurativa introdotta da Filippo Paladini – a sua volta sintesi eclettica tra tardo Manierismo toscano e caravaggismo – e la “rivoluzione” operata dal pittore monrealese Pietro Novelli, rimasta tuttavia confinata alla sua personale vicenda artistica e umana. Entro questo ventaglio formale, i dipinti di cui Scuderi motiva una probabile attribuzione, presentano risultati artistici diseguali, talora anche a fronte di uno stato di conservazione non ottimale. Gli artisti individuati, Giuseppe Schettino, Giuseppe Reati e, in misura minore, Geronimo Gerardi assurgono così ad altrettanti *test case* per saggiare il gusto di una committenza non di rado attardata su modi e soluzioni stilistiche altrove già largamente superate.

Oggetto dell'articolo proposto da **CARMELO BAJAMONTE** è la rivista “Sicilia”, pubblicata dal 1953 dall'editore palermitano Salvatore Fausto Flaccovio. Libraio, editore, gallerista e grande animatore culturale del panorama siciliano dell'immediato



teCLA

Rivista di temi di **Critica e Letteratura artistica**

dopoguerra, Flaccovio realizzò per conto dell'Assessorato del Turismo uno straordinario prodotto editoriale, con una bella veste grafica pensata dal pittore Bruno Caruso. Nella rivista, e non manco mai di sottolineare il sempre importante ruolo della stampa periodica come strumento, pur se a livelli diversamente significativi di elaborazione di un giudizio critico, sono affrontati temi riguardanti esclusivamente la Sicilia fra arte, musica, storia, letteratura, tradizioni popolari. L'articolo di Bajamonte contestualizza la rivista in un ampio panorama culturale sia con riferimenti agli studi storico-artistici fra gli anni Cinquanta e Settanta – spesso con notevoli apporti italiani – sia alla stampa periodica siciliana che in quegli anni aveva visto nascere numerose esperienze editoriali. Interessanti i riferimenti a figure come quelle di Roberto Salvini, Giorgio Vigni, Giovanni Carandente, attivi in Sicilia e che nei loro scritti segneranno un forte senso di appartenenza con l'isola. È interessante inoltre scorgere dalla lettura dell'articolo la proposta davvero variegata di scritti d'arte, dal medioevo al contemporaneo, affidata ad autori quali Stefano Bottari e Maria Accascina, Enrico



teCLa

Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica

Crispolti, Leonardo Sciascia, Angelo Lipinsky, che appaiono come un interessante laboratorio per gli studi che proprio in quegli anni erano in via di formulazione e definizione.

Grazie al contributo di **FRANCESCA GALLO**, il numero 5 di “teCLa” riporta alla luce il ruolo di una interessante rivista d’arte legata in via quasi esclusiva alle gallerie private romane, “Qui arte contemporanea”, tra le più longeve nel panorama dell’informazione sull’arte contemporanea tra la fine degli anni Sessanta e il decennio seguente. Un arco di tempo in realtà relativamente breve, ma lungo il quale è possibile seguire i fermenti della ricerca artistica italiana, e non solo, tra il 1966 e il 1977. Sfilano così sotto la lente attenta dei critici della rivista le tendenze dell’arte in quel torno di tempo, le ricerche analitiche, l’interesse verso la natura nei suoi aspetti oscuri, il mito e le pulsioni primarie, le pratiche di *performance*. Dopo il 1974, esaurita la sua carica “eversiva”,



teCLA

Rivista di temi di **Critica e Letteratura artistica**

la rivista volgerà all'analisi delle produzioni più propriamente pittoriche e scultoree. Un cambiamento che è possibile seguire anche nella evoluzione della grafica e della strutturazione per aree tematiche.

Un'interessante incursione nel contemporaneo offre il contributo sull'arte povera, firmato da **ELEONORA CHARANS**, uno dei movimenti italiani più interessanti del secondo dopoguerra che ha goduto ampia fortuna critica, anche in termini museali e collezionistici a livello internazionale. Con un punto di domanda l'autrice affronta la questione relativa ai fondamenti formali del movimento e agli intenti di alcuni artisti, in particolare Alighiero Boetti e Michelangelo Pistoletto, con riferimento all'attività del critico Germano Celant ideatore del movimento e – aspetto particolarmente significativo – al contesto culturale degli anni sessanta, un sorprendente *network* di relazioni e scambi, soprattutto attraverso i centri produttivi Torino in testa, e poi Genova, Roma fra i numerosi, e le mostre.



teCla

Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica

Chiude questo quinto numero di “teCla – Rivista” l’articolo di **MICHELA RUGGERI** che riflette sullo statuto dell’idea di museo nel tempo della Net.art. Nata alla metà degli anni ’90 del secolo scorso, parallelamente al propagarsi della rivoluzione digitale, di Internet e delle risorse informatiche, la Net.art riscrive dal profondo le regole dell’arte puntando da un lato alla “smaterializzazione” e alla “delocalizzazione” del prodotto creativo, dall’altro alla messa in mora del concetto di autorialità, dell’idea cioè che l’opera possa considerarsi conclusa in corrispondenza di chi l’ha realizzata. Il caso della Tate Gallery è un esempio significativo di come il museo tenti di adeguarsi a un nuovo standard di conservazione, entro il quale l’opera d’arte esiste solo virtualmente. Michela Ruggeri presenta dunque alcune delle 14 opere selezionate dalla galleria londinese, evidenziandone i caratteri peculiari strettamente correlati al loro sottofondo critico nei confronti della società odierna, all’utilizzo particolare dello strumento informatico e all’interattività che di fatto abbatte la barriera millenaria tra il ruolo dell’artista e quello del fruitore.



teCLa

Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica

Ancora una volta, lieta che “teCLa- Rivista” stia diventando un punto di riferimento per numerosi giovani studiosi che vi presentano i loro lavori, concludo l’editoriale con il solito sincero ringraziamento ai colleghi che, in qualità di componenti del comitato scientifico e di attenti e generosi revisori, contribuiscono con le loro osservazioni e suggerimenti ad offrire ai lettori un materiale che spero risulti sempre più di interessante ed utile lettura.

Simonetta La Barbera



STORIA E ARTE NEL COLLEGIO DELLA COMPAGNIA DI GESÙ DI CALTANISSETTA. FRANCESCO NATALE JUVARRA E GIOVANNI BATTISTA MARINO E LE DECORAZIONI MARMOREE DELLA CHIESA DI S. AGATA

di Giuseppe Giugno

L'arrivo della Compagnia di Gesù a Caltanissetta nel 1588 per volere del principe Francesco II Moncada e della madre Aloisia de Luna y Vega suggella la lunga amicizia che legava ormai da tempo i Gesuiti ai Moncada e contribuisce con la costruzione del collegio alla riorganizzazione urbanistica della città, avviata nel tardo Quattrocento con l'apertura della croce di strade incernierata nel trecentesco piano *dila Nuntiata*. Tale processo prosegue nel 1566 con il trasferimento della piazza Maggiore dall'antico borgo medievale di origine araba al piano *dila Nuntiata*, compendosi negli anni ottanta del Cinquecento, con l'apertura dello 'Stradone del Collegio' al termine del quale viene edificata la chiesa di S. Agata¹.

Il progetto del collegio venne realizzato dall'architetto gesuita Alfio Vinci: una figura molto cara ai Moncada per il suo coinvolgimento nei numerosi cantieri di architettura sacra e civile affidatigli dalla famiglia². Il disegno del complesso, impostato su un'organizzazione degli spazi in quattro quadranti di quaranta canne di lato ciascuno, sarà oggetto di discussione nei primi anni del Seicento per le difficoltà tecniche legate alla sua esecuzione. Molti saranno, infatti, gli architetti coinvolti nel cantiere dopo la morte di Vinci nel 1592, impegnati a portare avanti i lavori di costruzione dell'edificio e a risolvere le sue numerose problematiche esecutive.

Dopo il coinvolgimento in cantiere dell'architetto Giacomo Frini³, subentrato a Vinci nel 1592, il disegno del complesso verrà fortemente messo in discussione nei primi anni del Seicento da Natale Masucci e dal rettore Francesco Costarella⁴.



In quella circostanza si darà mano all'elaborazione di soluzioni architettoniche alternative all'idea di partenza, ma nessuna di queste troverà effettiva realizzazione, lasciando pressoché immutato il disegno di Vinci. Unica e significativa variante allo schema progettuale approvata tra il 1601 e il 1603 è rappresentata dal nuovo orientamento stabilito per la facciata della chiesa di S. Agata, la cui apertura non doveva più essere sull'antica strada Maggiore o *strata Magna*, bensì sullo 'Stradone del Collegio'. Con tale decisione si portava a compimento il progetto di strada con fondale voluto dai Moncada nell'ambito del programma di modernizzazione dello Stato feudale nisseno. Nello sviluppo del progetto di Vinci si dà precedenza al compimento dei locali del ginnasio e della clausura dei Gesuiti, lasciando per diversi anni quasi immutato il sito dove andava



Ritratto di Francesco II, in Giovanni Agostino della Lengueglia, Ritratti della Prosapia et heroi Moncadi, Valenza 1650.

edificata la chiesa. Per tale ragione, quando nel 1617 l'architetto Tommaso Blandino subentra a Masucci nella direzione dei cantieri gesuitici di Sicilia e, dunque molto probabilmente, anche in quello nisseno, dell'edificio di S. Agata risultava definito soltanto il perimetro basamentale secondo l'idea d'impianto a croce greca stabilita nel Cinquecento⁵. La costruzione della chiesa va dal 1617 al 1622, anno della sua apertura al culto, proseguendo tuttavia con Bartolomeo e Giovanni Battista Serpotta di Monreale e Marco la Porta di Ciminna nel 1647, impegnati nell'intaglio del portale esterno e del finestrone centrale di facciata, e nel 1654 con maestranze nissene attive nell'esecuzione della facciata dell'edificio e dello scalone monumentale di accesso al sagrato del tempio, quest'ultimo eseguito con la direzione dell'architetto fra' Pietro da Genova, impegnato in quel tempo nella costruzione di palazzo Moncada⁶.



Ma se il Seicento risulta per il complesso gesuitico e per la chiesa, in particolare, il secolo in cui si portano a compimento tutte quelle trasformazioni architettoniche necessarie per dare sviluppo alla fabbrica secondo le scelte progettuali maturate da Vinci e i ripensamenti seicenteschi, bisognerà guardare al Settecento per assistere allo sviluppo del ricco programma di lavori che interesserà l'architettura interna del tempio. Le opere realizzate verranno rese possibili dai ricchi legati testamentari disposti a favore della chiesa da notabili ed ecclesiastici del luogo, determinando l'arrivo in città di diversi esponenti del commesso marmoreo siciliano, impegnati nella realizzazione delle opere decorative per la cappella di S. Ignazio di Loyola e per l'abside di S. Agata⁷.

Interessanti fonti d'archivio attestano la volontà di tradurre in chiave monumentale la cappella di S. Ignazio di Loyola molto prima della realizzazione dei lavori che ne avrebbero definito a inizio Settecento l'immagine oggi conosciuta. Tale dato emerge dal testamento del chierico Leonardo Abbate del 1658, che finanziava la realizzazione di una struttura marmorea con pietre dure per l'altare del santo:

in abbellimento di fabrica per ditta cappella di Sant'Ignatio in doratura, petri mischi, colanni, marmi et altri cosi necessarij che ricerchirà decta fabrica di decta cappella e finita che sarà decta cappella di decti ornamenti di fabrica decti renditi di supra assignati si habbia d'erogari e spendiri in tanti giogali per servitio di decta cappella⁸.

Si tratta di un intervento mai realizzato, ma assai vicino per forma alla volontà testamentaria dell'abate Giuseppe Sbernia del 1688, con la quale si dà effettivo inizio alle trasformazioni della cappella col coinvolgimento di *marmorari* trapanesi e messinesi:

totum restans ditte hereditatis debeat applicari, erogari et expendi pro beneficio ditte cappelle tam pro fabrica et struttura marmorea et in alijs lapidibus pretiosis quam pro jocalibus, argenteis et aureis benevisis reverendo procuratori ditte hereditatis, ita quod fructus dicte hereditatis non possint expendi nisi tantum pro beneficio et ornamento dicte cappelle et non aliter nec alio modo. Item voluit dittus testator quod cappella predicta sit et intelligatur confinata et clausa usque ad pilastra Ecclesie predictae viciniora ipsi cappelle et succedente⁹.

I lavori nella cappella di S. Ignazio di Loyola iniziano nel 1702 col trapanese Giovanni Battista Lombardo, impegnato a realizzare su richiesta di padre Antonio Maria de Valenza, procuratore di Sbernia, l'impalcato architettonico centrale dell'altare, organizzato con colonne binate arricchite da motivi fitomorfi e da prominente scultoree che raffigurano cherubini contornati di turgidi trionfi di frutta. Al di sopra delle colonne binate, oltre la trabeazione, due spezzoni di frontone chiudono l'intera composizione.





*Lo Stradone del Collegio,
foto dei primi del '900.*

Nell'opera trova ampio spazio l'uso di «marmi bianchi rabiscati di pietri, cioè di pietra paragone, di pietra gialla di Mezzo Juso, di pietra di libeccio e di pietra bardiglia di Genova giusta la forma delli disegni e lavori che sono fatti nel disegno fatto frà d'essi contrahenti e sottoscritto da ditto mastro di Lombardo»¹⁰.

La lavorazione di tutti i marmi avviene a Trapani nella bottega dello scultore, ad eccezione delle quattro colonne marmoree scolpite a Caltanissetta «in octo pezzi cioè ogni colonna in dui pezzi [...] e pure d'haverli a stricare et allustrare lustri e lucenti».

Il programma dei lavori nella cappella non si limita al solo impalcato architettonico centrale, ma prosegue nel 1709 con maestranze messinesi esperte nella lavorazione delle pietre dure, impegnate nell'esecuzione del progetto che Francesco Natale Juvarra, fratello

del celebre architetto Filippo, elabora per la decorazione delle ali laterali dell'altare. Francesco Natale appartiene ad una delle più importanti botteghe di maestri argentieri attive a Messina tra Sei e Settecento, al cui interno compaiono assieme a lui il padre Pietro, il fratello minore Filippo e il fratellastro maggiore Sebastiano. Pietro emancipa il figlio Francesco Natale nel 1692, consentendogli di diventare «famoso professore di scultura d'argento o cesellatore» grazie a proficue collaborazioni professionali con importanti personaggi del tempo come Giacomo Amato nell'esecuzione di arredi preziosi e Francesco Lo Judice nella realizzazione dei candelieri del duomo di Messina¹¹. L'esperienza nissena risulta in tal senso una novità nell'operato dello scultore, rappresentando di fatto allo stato attuale degli studi il primo caso di progettazione architettonica a lui affidato. Tuttavia non

va esclusa la possibilità che nel disegno della cappella abbia avuto parte determinante il fratello Filippo, i cui pensieri potrebbero aver suggerito a Francesco Natale il



Il collegio della Compagnia di Gesù





Chiesa di S. Agata, particolare della facciata

programma decorativo per le fasce parietali collaterali all'altare ignaziano. Primi ad essere coinvolti nell'esecuzione dell'opera sono nel 1709 i messinesi Pancrazio Bosco, Blasio e Pasquale d'Amato e Giuseppe Vizzari¹², impegnati a realizzare un «palio di marmo ad arabeschi commessi [...] quali pietre da mettersi per ditti mastri habiano da essere dure e non molli come si è detto e colorite secondo l'altro disegno farà don / Francesco Juvarra in grande»¹³. Si tratta di un paliotto d'altare disegnato per la cappella di S. Ignazio, ma mai effettivamente usato perché costruito difformemente

all'idea di progetto¹⁴. Per tale ragione nel 1710 si ordina la sua sistemazione nell'altare maggiore della chiesa, venendo più tardi rimosso per trovare spazio con molta probabilità nella cappella di San Francesco Saverio. La tavola marmorea potrebbe secondo tale ipotesi identificarsi col paliotto che riproduce l'effigie di S. Ignazio nell'atto di ricevere dalla Madonna il libro degli esercizi spirituali nella grotta di Manresa¹⁵. Nuovi «marmorari» si impegnano nel 1709 a lavorare al progetto juvarriano. Si tratta dei maestri Santo e Lorenzo Bara, padre e figlio, chiamati a realizzare per il prezzo di 50



Chiesa di S. Agata, veduta della cappella di S. Ignazio di Loyola



Chiesa di S. Agata, particolare dell'altare colonnato di S. Ignazio di Loyola.

onze l'«opera di marmi piani, commessi e scorniciati dell'ala sinistra della sudetta venerabile cappella»¹⁶.

Nello stesso anno accanto ai Bara lo scultore Giacomo Antonino Marchetta lavora alla fattura dei putti e delle statue dei santi collocate entro le nicchie conchigliate ricavate nelle fasce parietali collaterali all'altare di S. Ignazio.

All'ala sinistra fa seguito nel 1710 l'elaborazione dei marmi commessi

per l'ala destra della cappella, assieme alla lavorazione della lapide sepolcrale dell'abate Giuseppe Sbernia «di arabeschi commessi con le sue armi». A questo si aggiunge la costruzione di un nuovo paliotto d'altare eseguito su progetto di Innocenzo Trabucco:

di più ditto mastro Sancto s'obliga fare a ditto reverendo padre Sbernia ditto nomine un novo palio di commesso in due, che doverà aprirsi secondo il disegno concertato [...] con doverli ancora dare ditto reverendo padre il pezzo / del verde antico venato da Catania nec non e doverli pagare la metà del disegno di ditto palio fatto da ditto di Trabucco così di pacto. Item che ditto di Barra sia tenuto tutti li uccelli come nel disegno lavorarli e commetterli conforme richiede l'arte così di pacto¹⁷.

Innocenzo Trabucco si inserisce nel progetto juvarriano col disegno delle scale e del nuovo paliotto per l'altare di S. Ignazio, non più



Chiesa di S. Agata, paliotto d'altare nella cappella di San Francesco Saverio (oggi della Madonna del Carmine).



Chiesa di S. Agata, particolare della cappella di S. Ignazio di Loyola.

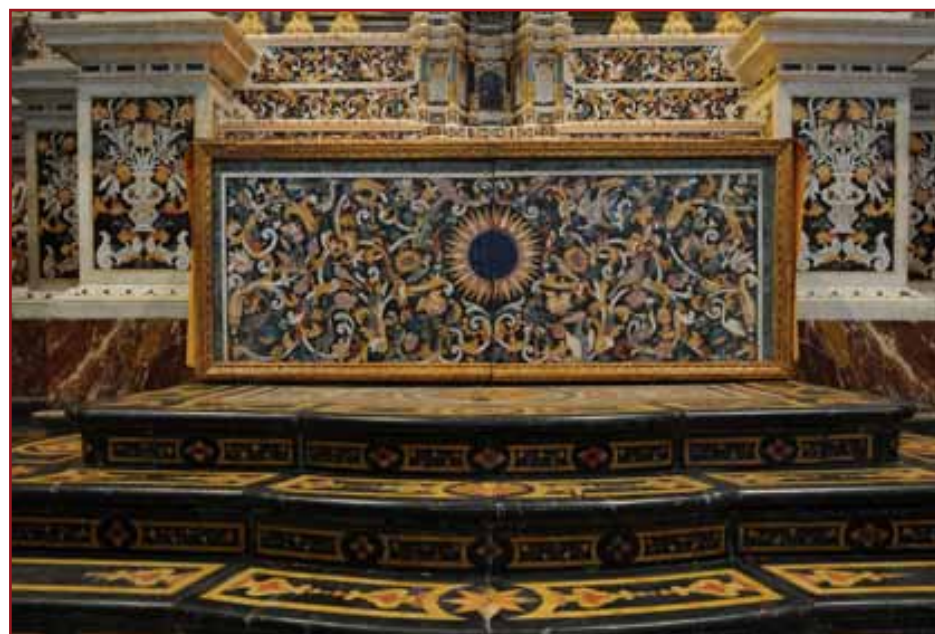
«in tabula marmorea integra» come quello precedente, ma su due piani commessi, decorato con la riproduzione di motivi floreali e uccelli¹⁸. Lo sviluppo del cantiere nella cappella va avanti sino al 1710, quando i Bara abbandonano i lavori incorrendo nella lunga vertenza legale contro la Compagnia nissena con l'accusa di «furto e baratteria»¹⁹. Per tale ragione i lavori verranno affidati ai messinesi Masi, Pasquale e Blasio D'Amato e Pancrazio Bosco, impegnati a rifare tutte quelle

parti del progetto juvarriano mal eseguite dai Bara.

I lavori nella chiesa di S. Agata proseguono nel 1753 con la riqualificazione architettonica della parete absidale.

Ciò è attestato dalla licenza che il provinciale Vespasiano Trigona concede al gesuita Antonio Calafato per dar corso alla decorazione dello spazio sacro:

Le significo inoltre d'aver jo dato al padre Antonio Calafato la licenza di continuare gli incominciati ornamenti de marmi per il cappellone, purché lasciate intatta la scalèa dell'altare maggiore, per cui vostro rettore dimostra / principalmente avere il suo impegno, contentandosi per ora di portare a perfezione li due prospetti collaterali dell'altare maggiore, per li quali egli trovasi non che impegnato ma altresì obbligato in virtù d'alberano: molto più che avendo jo osservato il disegno delli nominati prospetti non mi è sembrato o per la qualità delli marmi o per la loro combinazione disdicevole alla magnificenza di cotesta basilica²⁰.



Chiesa di S. Agata, paliotto d'altare nella cappella di S. Ignazio di Loyola.



Chiesa di S. Agata, particolare del paliotto d'altare di S. Ignazio di Loyola.

Nell'esecuzione dell'opera vengono coinvolti lo scultore palermitano Giovanni Battista Marino, allievo di Francesco Ignazio Marabitti, e il catanese Domenico Battaglia. Il sodalizio artistico tra le due figure è comprovato dal trasferimento di Marino intorno al 1750 a Catania, dove assieme a Battaglia lavora in diversi cantieri di architettura come a Siracusa tra il 1729 e il 1767 nella costruzione dell'altare a colonne tortili dell'ala sinistra del transetto del duomo e nel 1744 nella stessa città nella scalinata della chiesa del collegio, facendovi ritorno qualche anno dopo al fianco di Marabitti per la decorazione dell'altare di S. Ignazio, opera portata a termine nel 1752 con Battaglia su progetto di Melchiorre Spedalieri²¹.

A Caltanissetta Marino non viene chiamato soltanto ad intervenire sulla parete absidale di S. Agata, ma esegue per la cappella di S. Ignazio l'altorilievo marmoreo che raffigura il santo con le quattro parti del mondo, sul modello dell'apoteosi di S. Ignazio realizzata da Marabitti tra il 1749 e il 1751 per la chiesa dei Gesuiti di Catania²².

L'intervento di Marino e Battaglia consiste nel «foderare di pietre marmoree, cioè di marmo bianco di Saravezza, di rosso di Francia, di verde di Venezia e di pietra di libice, il fondo del cappellone della chiesa di ditto venerabile collegio»²³, mantenendo inalterata su richiesta del padre provinciale la scalea dell'altare.



Chiesa di S. Agata, statua di S. Michele nella cappella dell'altare maggiore.

Il programma dei lavori, eseguito probabilmente su progetto degli stessi scultori, pone al centro della parete absidale la grande pala d'altare che raffigura il martirio di S. Agata, impreziosita da una cornice in pietra di paragone al di sopra della quale viene disposto uno scudo, arricchito da due putti realizzati da Marino. A lui si devono pure i putti e i simulacri di san Michele e della Madonna inseriti nelle nicchie aperte nelle ali collaterali all'altare maggiore²⁴.



Chiesa di S. Agata, veduta della cappella dell'altare maggiore.



Chiesa di S. Agata,
putto nella cappella dell'altare maggiore

Appendice documentaria

SEGNI DIACRITICI USATI NELLA TRASCRIZIONE DEI DOCUMENTI:

- / inizio di una nuova carta
- [...] omissione di parte del documento
- ... parte non decifrabile del documento

1. 1702, 1 novembre. *Capitoli sulla costruzione dell'altare di S. Ignazio di Loyola col coinvolgimento dello scultore trapanese Giovanni Battista Lombardo*

Testamur quod magister Joannes Battista Lombardo scarpellinus civis huius urbis Drepani mihi notaro cognito presens coram nobis sponte teneatur et debeat prout promisit et promittit seque sollemniter obligavit et obligat reverendo patri Antonio Maria de Valenza Societatis Jesu uti procuratori reverendi patris Hieronimi Sbernia eiusdem Societatis Jesu tamquam administratoris generalis hereditatis quondam reverendissimi abbatis [...] don Joseph Sbernia eius olim fratris a quo fuit instituta heres universales venerabilis cappella divi Ignatij Loijole Collegij Societatis Jesu civitatis Calatanisette vigore sui testamenti et codicillorum in actis quondam notarii Joseph Falci dicte civitatis Calatanisette diebus

preteritis virtute huiusmodi procurationis cum potestate ampliandi celebrate in actis notarii Pauli Curcuruto Calatanisette sub die vigesimo tertio maij none indictionis 1701 et stante potestate predicta / ampliandi dictus pater de Valentia procuratorio nomine predicto dictam precalendatam procurationem elargavit et elargat ac ampliavit et ampliavit ad faciendum et stipulandum presentem contractum et omnia et singula in presenti contractu contenta omni meliori modo mihi etiam notario cognito presenti et ditto nomine stipulanti etiam me notario pro dicta hereditate dicti quondam reverendissimi abbatis don Joseph Sbernia seu pro dicta cappella divi Ignatij Loiole dicti Collegij Societatis Jesu civitatis Calatanisette legitime stipulante ut dicitur di havere a fare e construere una cappella di marmi bianchi rabiscati di pietri, cioè di pietra paragone, di pietra giarla di Mezzo Juso, di pietra di libeccio e di pietra bardiglia di Genova giusta la forma delli disegni e lavori che sono fatti nel disegno fatto frà d'essi contrahenti e sottoscritto da ditto mastro di Lombardo, da detto padre procuratore e dal reverendo sacerdote don Antonino Castro con che li dui scalini della pradella / dell'altare habbiano di essere di pietra nigra del petro palazzo di questa città di Trapani et il sudetto mastro di Lombardo tutti li lavori e disegni delli sudetti marmi bianchi rabiscati come sopra scalini et ogn'altra cosa sia obligato di haverli a fare e quelli habbiano d'essere di quella grandezza, altezza,

larghezza, lavori, disegni, colonnati et altri come sopra descritti, annotati e fatti in detto disegno fatto e sottoscritto di loro proprie mani come sopra, esclusi però li quattro colonna nudi tantum et dumtaxat per li quali sudetti quattro colonna nudi tantum il sudetto mastro di Lombardo non sia tenuto né obligato farli e che la sudetta cappella di detti marmi bianchi rabiscati come sopra detto mastro di Lombardo l'habbia da fare qui in Trapani per servitio della detta cappella di Santo Ignatio Loijola di detto Collegio di Caltanisette e per fare e lavorare detta cappella di detti marmi bianchi rabiscati come sopra scalini et ogn'altra cosa / giusta il sudetto disegno il sudetto mastro di Lombardo sia obligato così per il materiale di detti marmi e di detti rabischi pietre et di ogn'altro materiale ch'è necessario in ordine alli pietri tantum et dumtaxat come per tutte le mastrie che ci vorranno et habbia da incominciare di dimane innante e seguire successivamente con tutti quelli mastri che sono necessarij senza mai levare mano e darla lesta di tutto punto ad altius per tutto il mese di aprile dell'anno duodecima inditione 1704 et ogni cosa di detta cappella s'habbia da consignare delata e posta qui in Trapani nella potega di detto mastro di Lombardo di havere ad assistere così al caricato di detta cappella come al discarricare et anche habbia d'assistere all'assetare la sudetta cappella con essere pure obligato detto mastro di Lombardo ad andarvi personalmente benché li



sudetti pezzi di marmi, rabischi et altri di / detta cappella abbiano d'andare a risico, pericolo e fortuna di detto padre procuratore dicto nomine e la sudetta cappella detto mastro di Lombardo sia obligato di haverla a fare del modo e forma come sopra bene e magistrabilmente conforme ricerca l'arte et ogni cosa sia a benvista del sudetto reverendo sacerdote don Antonino Castro alias. Pro pretijs et magisterij in totum unciarum quatricentarum in pecunia iusti ponderis ut dicitur a muzzo et accordo inter dictos contrahentes habito et tractato sollemni stipulatione vallato et iuramento firmato in compotum quarum quidem unciarum quatricentarum dictus magister de Lombardo dixit et fatetur habuisse et recepisse a dicto reverendo patre de Valentia procuratorio nomine predicto stipulante uncias viginti in pecunia iusti ponderis de contanti rinunciando. Et reliquas uncias tricentas octuaginta dictus reverendus pater de Valentia procuratorio nomine predicto dare et solvere promisit et promittit ac / se obligavit et obligat dicto magistro de Lombardo stipulanti seu persone legitime pro eo hic Drepani in pecunia iusti ponderis successive videlicet laborando solvendo in pacem. Processit ex patto che detto mastro di Lombardo oltre dette onze quattrocento habbia e debbia d'havere quando v'è in Caltanissetta e da ditta città di Caltanissetta ritorna in questa città di Trapani accesso e recesso franco, assieme con l'infrascritte tre altre persone

e mentre dimora in detta città di Caltanissetta pure habbia d'havere mangiare e bere franchi assieme con tre altre persone che porterà per assistere così al discarricato come nell'assettare detta cappella. E più detto mastro di Lombardo sia tenuto et obligato conforme in virtù del presente s'ha obligato et obliga al sudetto reverendo padre di Valenza procuratorio nomine predicto stipulante d'havere a lavorare li quattro cologni di pietra di libeccio che ci deve consignare il sudetto / padre di Valenza ditto nomine in octo pezzi cioè ogni colonna in dui pezzi quali quattro cologni in detti otto pezzi detto mastro di Lombardo sia obligato lavorarli in detta città di Caltanissetta e pure d'haverli a stricare et allustrare lustri e lucenti a specchio con quell'altri mastri che ci vorrà fare lavorare ditto di Lombardo et habbiano da essere bene e magistrabilmente lavorati conforme li vorrà detto reverendo padre procuratore dicto nomine e di quando incomincia a lavorarli e stricarli et allustrarli come sopra detto di Lombardo non possa levare mano per infino che sono lesti di tutto punto et anche detto mastro di Lombardo sia obligato dette quattro cologni in detti otto pezzi d'haverle a commettere seu unire con li suoi perni e tutto il materiale ce l'habbia da dare detto padre procuratore solamente sia obligato detto di Lombardo per le semplici mastrie tantum et dumtaxat alias. / Pro magisterio ad rationem tarenorum quatuor in pecunia iusti ponderis singulo



die pro persona dicti magistri de Lumbaro et pro alijs personis laborantibus in dictis columnis ad rationem tarenorum duorum in pecunia iusti ponderis etiam singulo die pro quolibet persona et ultra cum esu et potu tam pro dicto de Lumbaro quam pro dictis alijs personis laborantibus in columnis predictis quod quidem magisterium dictus pater procurator de Valentia dicto nomine dare et solvere promisit et promittit ac se obligavit et obligat dicto magistro de Lumbaro stipulanti seu persone legitime pro eo in dicta civitate Calatanisette in pecunia iusti ponderis succe. videlicet laborando solvendo in pacem [...].

(ASCI, *Corporazioni religiose soppresse*, vol. 184, ff. 68 r - 71 v).

2. 1709, 18 gennaio. *Contratto d'obbligo per la costruzione di un paliotto d'altare in marmi mischi nell'altare di S. Ignazio di Loyola ad opera dei messinesi Brancasio Bosco, Blasio e Pasquale d'Amato e Giuseppe Vizzari*

Jesus. Presenti innanti noi nomine testimonijs infrascripti li mastri Brancasio Bosco del quondam Vincentio, Blasio d'Amato e Paschale d'Amato del quondam Giovanni Maria e Giuseppe Vizzari figlio maritato [...] Messani da me notaio conosciuti sponte insolidum rinunciando si obligarono et obligano fare al reverendo padre Heronimo Sbernia della Compagnia di Gesù presente cognito et

interveniente come procuratore et amministratore dell'eredità della venerabile cappella di Sant'Ignazio nel devoto Collegio di Caltanissetta un palio di marmo ad arabeschi commessi giusta la forma del disegno sottoscritto da ambedue esse parti rimasto in potere di ditto reverendo padre di Sbernia con mettere il marmo e le pietre dure e non molli li sudeti mastri eccettuata la pietra di calcara, la pietra agata, el corallo quali li habia di dare ditto reverendo padre di Sbernia ditto nomine a ditti mastri serrati e boni per patto. Quali pietre da mettersi per ditti mastri habiano da essere dure e non molli come si è detto e colorite secondo l'altro disegno farà don / Francesco Juvarra in Grande. ... di patto che ditto palio l'habiano da lavorare nel venerabile Colleggio della Compagnia di Messina e darlo finito di tutto punto per tutta la festa di Pasqua Resurrectione proxima ventura 1709. Ita che ditto palio habia da essere ben visto al ditto di Juvarra et al reverendo padre Salvatore Costa di ditta venerabile Compagnia alli quali ditti mastri donano facultà di potere aggiungere e levare secondo dimanda l'arte [...]. E questo per ragione di prezzo, mastria et ogn'altra cosa a ragione di tari 18 lo palmo incluso lo marmo mastria et ogn'altra cosa così di accordo e in conto e pro modo li ditti mastri in solidum confessano havere havuto e ricevuto dal ditto reverendo padre di Sbernia ditto nomine stipulante onze otto di denari contanti di



giusto prezzo e numero come costa, lo resto per quanto importerà lo ditto reverendo padre s'obliga pagarlo alli ditti mastri in / in solidum travagliando pagando coll'exequitione per patto. In patto che lo disegno di ditto di Juarra l'habiano di pagare esse parti a metà così di patto. [...].

(ASCI, *Corporazioni religiose soppresse*, vol. 184, ff. 258 r - 259 r).

3. 1753, 4 agosto. *Contratto d'obbligo per la trasformazione della parete absidale della chiesa di S. Agata col coinvolgimento degli scultori Giovanni Battista Marino e Domenico Battaglia*

Noi sottoscritti Giovanni Battista Marino della città di Palermo ed al presente abitatore di questa città di Catania e mastro Domenico Battaglia di questa sudetta città insolidum in virtù del presente scritto seu alberano ci oblichiamo al venerabile Collegio della Compagnia di Gesù della città di Caltanissetta e per essa al reverendissimo padre Michele Calafato di ditta Compagnia di Gesù come procuratore del sudetto venerabile Collegio di foderare di pietre marmoree cioè di marmo bianco di Saravezza, di rosso di Francia, di verde di Venezia e di pietra di libice il fondo del cappellone della chiesa di ditto venerabile Collegio in un colli due pelastri di detto cappellone, da farsi però ditti pelastri a libro e di più far la cornice del quadro

dell'altare maggiore di pietra paragone e questo a tenore del disegno a tal effetto seriam.e fattosi colla specificazione della diversità delle pietre sudette con dovere noi sudetti e sottoscritti di Marino e Battaglia mettervi tutto il materiale di marmo bianco e pietre diverse sudette e per conseguenza dovrà da noi medesimi sudetti e sottoscritti di Marino e Battaglia comprarsi ditto materiale a nostre spese ed a nostre spese pure di tutto punto lavorarsi, lustrarsi a specchio tutti li pezzi e finalmente collocarsi poi in ditta chiesa seu foderarsi il cappellone e pelastri e farsi e collocarsi la cornice e scudo e sudetti coll'assistenza di noi medesimi. Tal modo che tanto per il materiale sudetto lavoro e lustro di esso quanto per la collocazione del medesimo in niente sia obligato il ditto venerabile Collegio e per esso ditto reverendissimo padre Calafato procuratore come sopra solamente però detto venerabile Collegio e per esso io sudetto e sottoscritto padre Michele Calafato procuratore in virtù del presente scritto seu alberano mi obligo far la fabrica di calce ed arena che abbisognerà farsi al di dietro sopra la quale dovranno collocarsi dalli ditti e sottoscritti di Marino e Battaglia li sudetti pezzi, cornice e scudo lavorati e lustrati a specchio come supra siccome devo io sudetto e sottoscritto padre Michele ditto nomine far trasportare da Catania sino a Caltanissetta tutto ditto materiale a mie spese ed a mie spese pure locarsi le cavalcature che



necessiteranno per l'accesso e ricasso di detti di Marino e Battaglia e dell'altri mastri che li medesimi dovranno ivi mandare. Caso che però se / per accidente si fracassasse e scantonasse qualche pezzo per strada dovranno li sudetti di Marino e Battaglia riconciarlo a loro spese e travagli sopra luogo come noi sudetti e sovrascritti di Marino e Battaglia in virtù del presente ci oblichiamo riconciarlo o rifarlo a nostre spese e travagli siccome ci oblichiamo a ben commettere i pezzi sudetti di tutto detto servizio nel collocarli come fare comparire tutto un pezzo li pelastri, la cornice, lo scudo el cappellone sudetti e finalmente in virtù del presente ci oblichiamo comprar detto marmo paragone e pietre sudette di tutta qualità siccome di tutta qualità fare il lavoro senza che vi fossero pezzi scantonati anche in minutis minima parte né collocare pezzi che non ben commettessero l'un coll'altro e sopra ogn'altro tutto ditto materiale, lavoro, lustro ed altri sudetti devono essere benvisti al ditto padre Calafato ditto nomine ed al procuratore del sudetto venerabile Collegio a segnocchè se le pietre comprande non sarranno di qualità o se di qualità non ben lavorate non lustrate a specchio o non ben commesse sia lecito a ditto padre Calafato ditto nomine rifiutarle per rifarsi da noi sudetti e sottoscritti di Marino e Battaglia o farseli fare ditto padre Calafato ditto nomine da altri virtuosi a nostri danni, spese ed interessi con doversi tutto allestirsi

e collocarsi pel mese di marzo venturo 1754 per pacto in pacem alias come supra. E questo per ragione di staglio tra marmo, pietre, lavoro, lustro e tutt'altro sopraditti in tutto alla ragione di tari otto il palmo cioè tari 8 per ogni palmo quadro superficiale apparente per patto a riserva però dello scudo sudetto pel quale sia obligato io sudetto e sottoscritto padre Calafato ditto nomine pagare ai sudetti di Marino e Battaglia onze ... come patto. In conto noi sudetti e sottoscritti di Marino e Battaglia confessiamo in virtù del presente aver ricevuto dal sudetto padre Michele ditto nomine onze cento trenta quattro e lo resto io sudetto e sottoscritto padre Michele ditto nomine in virtù del presente m'obligo soccorrere di tempo in tempo ai sudetti di Marino e Battaglia / e collocato poi e terminato ditto servizio allestirsi e questo per libro in potere di me sudetto sottoscritto procuratore Michele ditto nomine al quale come patto in pace ed in denari alias. Di più io sudetto e sottoscritto Giovanni Battista Marino solo in virtù del presente m'obligo al ditto padre Michele ditto nomine fargli per ditta chiesa di ditto venerabile Collegio due statue di marmo bianco cioè una della Madonna Santissima e l'altra di san Michele Glorioso siccome numero sei pottini pure di marmo bianco da perfezionarsi e consegnarsi ditte statue e pottini nel sudetto mese di marzo proximo venturo 1754 come pacto in pacem alias come supra col patto però che se non



piaceranno a ditto padre Michele ditto nomine dovrò io sudetto e sottoscritto di Marino rifarli a mie spese come patto. E questo per ragione di staglio tra marmo e lavoro cioè in quanto alle due statue a ragione di onze trentadue l'una ed in quanto alli sei pottini a ragione di onze cinque l'uno collocate e buone. [...].
(ASCI, *Corporazioni religiose soppresse*, vol. 190, ff. 331 r - 332 r).

* Questo contributo costituisce la revisione di studi già precedentemente pubblicati sul collegio della Compagnia di Gesù a Caltanissetta (G. GIUGNO, *La cappella di Sant'Ignazio di Loyola nella chiesa di S. Agata a Caltanissetta. Il ruolo dei marmorari messinesi e di Francesco Juvarra nella progettazione dell'opera*, in "Archivio Nissenò", a. III, f. 7, 2010, pp. 40-48), in questa sede ampliati alla luce di nuove acquisizioni documentarie relative al progetto di trasformazione architettonica dello spazio absidale della chiesa di S. Agata eseguito da Giovanni Battista Marino e Domenico Battaglia. Per il repertorio fotografico si ringrazia Lillo Miccichè.

1 L'apertura dello Stradone, nata dalla necessità di offrire al collegio un sito piuttosto centrale all'interno della città, avviene secondo il modello della strada diritta con fondale tipico della moderna cultura urbanistica. Sulla chiesa di S. Agata si veda F. PULCI, *Storia ecclesiastica di Caltanissetta*, Ed. del Seminario, Caltanissetta 1977, pp. 398-406; A.I. LIMA, *Architettura e Urbanistica della Compagnia di Gesù in Sicilia*, Novecento, Palermo 2001, pp. 173-181. Per un approfondimento sul progetto del collegio gesuitico e sul suo ruolo nel riordino urbanistico di Caltanissetta si veda il volume in corso di stampa di G. GIUGNO, *Caltanissetta: i Moncada e il progetto di città moderna*, Lussografica, Caltanissetta 2012.

2 Sulla figura dell'architetto gesuita Alfio Vinci di estrema importanza è il

contributo di N. ARICÒ, *Libro di Architettura. Da L.B. Alberti ad anonimo gesuita siciliano del tardo secolo XVI*, vol. I, GBM, Messina 2005.

3 Giacomo Frini nasce a Messina nel 1543. Divenuto architetto lavora a Palermo come coadiutore di Natale Masucci per la chiesa del Gesù. Cfr. L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani. Architettura*, vol. I, a cura di M.C. RUGGIERI TRICOLI, Novecento, Palermo 1993, p. 186; A.I. LIMA, *Architettura e Urbanistica...*, p. XXXII.

4 Sulla figura di Natale Masucci si veda *ibid.*, pp. XXII-XXIII.

5 Sulla figura di Tommaso Blandino si veda *ibid.*, pp. XXII-XXIII.

6 Sul ruolo di fra' Pietro da Genova nel cantiere gesuitico si veda D. VULLO, *Palazzo Moncada a Caltanissetta*, in *La Sicilia dei Moncada. Le corti, l'arte e la cultura nei secoli XVI-XVI*, a cura di L. SCALISI, Domenico Sanfilippo Editore, Catania 2006, p. 295.

7 Tra le donazioni stabilite per riformare l'immagine architettonica della chiesa ricordiamo quella di 400 onze nel 1625 voluta da Francesco Moncada, fratello del futuro principe di Paternò Luigi Guglielmo. Archivio di Stato di Caltanissetta (d'ora in poi ASCI), Not. F. Volo, vol. 1035, f. 663 r. Alla donazione di Francesco Moncada nel 1625 farà seguito quella dell'abate di Santo Spirito Gaspare Romano nel 1636, la cui volontà di trovare sepoltura nella cappella di S. Ignazio è accompagnata dall'offerta al collegio di un «crucifisso di ramo supra dorato integro come sta una con lo supradicto / quatretto della Madonna et santo Dominico con li cornici di ramo dorato supra expressato nella cappella di esso testatori et lo suo messali grandi novo» (ASCI, *Corporazioni religiose soppresse*, vol. 36, f. 260 r).

8 Sulla cappella di S. Ignazio di Loyola nella chiesa di S. Agata si veda F. PULCI, *Lavori sulla...*, pp. 398-406; M.R. BASTA, *Natura ed esotismo nei paliotti a marmi mischi della chiesa di Sant'Agata al collegio gesuitico di Caltanissetta*, in *Sicilia barocca. Maestri, officine, cantieri*, a cura di F. MAURICI, G.E. VIOLA, "Quaderni Lumsa", 25, Roma 2005, pp. 73-85; S. PIAZZA, *I colori del Barocco. Architettura e decorazione in marmi policromi nella Sicilia del Seicento*, Flaccovio, Palermo 2007, pp. 57-59; G. GIUGNO, *La cappella di Sant'Ignazio di Loyola...*, pp. 40-48.

9 Il riordino della cappella di S. Ignazio avviato dopo la morte nel 1688 dell'abate Giuseppe Sbernia è diretto da padre Geronimo Sbernia, nominato dall'ecclesiastico amministratore dei suoi beni (ASCI, Not. G. Falci, vol. 886, f. 5 r; ASCI, *Corporazioni religiose soppresse*, vol. 30, s.n.). Un codicillo testamentario



dell'abate afferma che qualora non fosse stata concessa a Sbernia sepoltura nella chiesa di S. Agata, bisognava in tal caso devolvere l'intera somma di denaro prevista per la trasformazione della cappella alla chiesa di San Sebastiano, «ad effetto in quella fondarsi l'oratorio della congregazione di san Filippo Neri delli padri dell'Olivella» (ASCI, *Corporazioni religiose soppresse*, vol. 30, s.n.).

10 Cfr. *infra* Doc. 1.

11 Sulla collaborazione artistica tra Francesco Natale Juarra e Francesco Lo Giudice si veda G. MUSOLINO, *Argentieri messinesi tra XVII e XVIII secolo*, Di Nicolò, Messina 2001, pp. 139-153; G. MUSOLINO, *L'ostensorio della chiesa di San Giorgio a Modica e l'attività "eccellentissima" di Francesco Lo Giudice e Francesco Natale Juarra. Proposte ed ipotesi*, in *Il Tesoro dell'Isola. Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo*, a cura di S. RIZZO, vol. I, Giuseppe Maimone, Catania 2008, pp. 191-205. Sul rapporto con Giacomo Amato si veda D. MALIGNAGGI, *L'effimero barocco negli studi, rilievi e progetti di Giacomo Amato conservati alla galleria regionale di Sicilia*, in "BCA Sicilia", a. II, ff. 3-4, Palermo 1981, pp. 27-41, nota 18.

12 Pasquale Amato o d'Amato, scultore messinese, pare sia l'ideatore del monumento funebre dell'arcivescovo Migliaccio nel duomo di Messina, realizzato con i fratelli Antonio e Biagio nel 1728. Cfr. S. BOTTARI, *Il Duomo di Messina, La Sicilia*, Messina 1929.

13 Cfr. *infra* Doc. 2.

14 A causa della mancata esecuzione del progetto juvarriano verrà chiesto ai «marmorari» di costruire un nuovo paliotto in un'unica tavola marmorea con l'uso di pietre dure «ut vulgo dicitur nuovo turchino, novo corallo, nova venturina e novo lapislazoli» (ASCI, *Corporazioni religiose soppresse*, vol. 188, f. 354 r).

15 Dopo la trasformazione della cappella di S. Ignazio la Compagnia intende tradurre in chiave monumentale anche la prospiciente cappella di San Francesco Saverio, con un progetto architettonico e decorativo del tutto simile a quello juvarriano. Ciò viene documentato nel 1730 dal testamento di Ludovico Morillo, che dispone il pagamento di 100 onze per «abbellire la ditta venerabile cappella, con colonne e statue marmorie come quella in frontispitio di Sant'Ignazio Lojola [...] che deve essere marmoria rabiscata con statue e metterci li miei armi» (ASCI, *Corporazioni religiose soppresse*, vol. 58, f. 79 r). Un nuovo legato giunge alla cappella nel 1738, con l'ingresso nella Compagnia del barone Michele Calafato, «pro donazione di ditta chiesa in edificio di marmo o pure d'argento per servizio di

ditta cappella». (ASCI, *Corporazioni religiose soppresse*, vol. 39, f. 566 r).

16 ASCI, *Corporazioni religiose soppresse*, vol. 188, f. 526 r.

17 ASCI, *Corporazioni religiose soppresse*, vol. 186, f. 500 r.

18 ASCI, *Corporazioni religiose soppresse*, vol. 186, f. 431 r.

19 ASCI, *Corporazioni religiose soppresse*, vol. 188, f. 347 r.

20 ASCI, *Corporazioni religiose soppresse*, vol. 48, ff. 215 r-215 v.

21 Giovanni Battista Marino è probabilmente figlio dello scultore Giuseppe Marino, autore dell'arcangelo Raffaele posto ai piedi della statua dell'*Immacolata Concezione* nella piazza S. Domenico a Palermo. Assai proficuo risulta il suo operato soprattutto nella parte orientale della Sicilia. Tra le sue opere ricordiamo in particolare le statue per la balaustrata antistante la chiesa di S. Sebastiano ad Acireale realizzate nel 1754 su disegno del pittore Paolo Vasta. Cfr. U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, vol. XXIV, Verlag von E.A. Seemann, Leipzig 1930, p. 108.

22 Sullo scultore Francesco Ignazio Marabitti si veda D. MALIGNAGGI, *Ignazio Marabitti*, in "Storia dell'Arte", n. 17, 1974, pp. 1-61. Sulla realizzazione dell'altorilievo per l'altare di S. Ignazio di Loyola nella chiesa dei Gesuiti di Caltanissetta si rimanda a D. MALIGNAGGI, *La scultura della seconda metà del Seicento e del Settecento*, in *Storia della Sicilia*, vol. X, Società editrice Storia di Napoli e della Sicilia, Palermo 1981, p. 102.

23 La lavorazione dei manufatti marmorei per l'abside della chiesa avviene nella bottega dei maestri marmorari a Catania. Solo successivamente l'opera è trasferita a Caltanissetta. Cfr. *infra* Doc. 3.

24 Nonostante l'espulsione dei Gesuiti dall'isola nel 1767, non verrà meno l'attenzione per il decoro interno della chiesa di S. Agata. Infatti, nel tempo in cui il collegio diviene monastero delle Benedettine di Santa Croce, alcuni provvedimenti vicereali come quello del 1781 della Real Segreteria dispongono a favore della chiesa così come accade per i collegi di Trapani e Casa Professa di Palermo la somma di 466.27.15 onze, da impiegare «per le fabbriche, marmii, giogali ed arredi sacri» del tempio (ASCI, *Archivio storico comunale*, vol. 90, f. 165 r).







SEICENTO RITROVATO. TRE TELE SICILIANE (QUASI) INEDITE

di Vincenzo Scuderi

Scrivere della pittura siciliana del XVII secolo, ove non si sia già fatta ampia luce sulle vicende della cultura figurativa del *Siglo de oro* isolano, comporta inevitabilmente fare i conti con una larga divaricazione tra due mondi diversissimi: da un lato la grande, e per molti versi irripetibile, esperienza di Pietro Novelli che rappresentò la svolta rispetto agli esiti di un tardo Manierismo solo parzialmente innovato dalla non lontana parentesi di Filippo Paladini e dai testi pittorici di Michelangelo Merisi; dall'altro la schiera di epigoni più o meno tributari del Monrealese, che – talora in virtù delle loro origini “nordiche” – tentarono una mediazione tra il ricco eclettismo del maestro e i retaggi della loro cultura d'origine. Si trattò in qualche

caso di artisti estremamente dotati dal punto di vista tecnico e inventivo (viene in mente il luminismo neocaravaggesco di Matthias Stom¹, che tuttavia ben poco seguito attrasse fra gli artisti locali), molto attenti al gusto della committenza laica ed ecclesiastica; in qualche altro di pittori indubabilmente “secondari” (o addirittura in una posizione di “classifica” ancor più bassa), la cui produzione – tuttavia – dà conto di un panorama in ogni caso multiforme.

In questo intervento presenterò tre opere sin qui abbastanza trascurate dalla storiografia artistica le quali, mi sembra, presentano però i tratti del più grande interesse a ricostruire il retroterra pittorico siciliano del Seicento. Mi riferisco a un gruppo di dipinti cronologicamente omogenei (appartengono tutti alla prima metà del XVII secolo), certo non qualificabili come “capolavori”, ma che pure val la pena di conoscere o di riscoprire poiché – sconosciute



o erratamente attribuite – s’inseriscono esattamente nel *milieu* cui accennavo: si tratta di una *Pentecoste* (1624) custodita presso la Basilica di San Francesco d’Assisi a Palermo, opera inedita di un quasi ignoto Giuseppe Schettino; di una *Immacolata* (1634) conservata nel Seminario Vescovile di Trapani, da assegnare a nostro avviso al minnitesco siracusano Giuseppe Reati; e di una *Madonna del Rosario* (1647), nella chiesa della Badia Nuova a Trapani, giustamente attribuita (ma solo di passaggio) al fiammingo Geronimo Gerardi, per analogia con altre opere del pittore. Qui darò conto, ovviamente con brevità, delle ragioni che mi inducono a formulare queste attribuzioni.

La data della *Pentecoste*² di Giuseppe Schettino si desume dal relativo contratto stipulato dal pittore con i frati francescani, già citato in transunto da Giovanni Mendola nel 1999³. Tale contratto riguardava anche una *Resurrezione*, spazzata via dalle bombe del 1943; il tutto, curiosamente – ma eravamo già in tempi di pestilenza – solo in cambio di “vitto e alloggio” per il pittore e un suo famulo, per tutta la durata del lavoro pittorico. Premesso ancora che delle opere anzidette si trovano già sparute citazioni nell’Otto e Novecento⁴, entriamo nel merito della raffigurazione. Che colpisce a prima vista – al di là delle disastrose condizioni di tutta la superficie dipinta –, per l’affollata rappresentazione dell’ambiente del



Giuseppe Schettino, *La Pentecoste*, 1624. Palermo, Basilica di San Francesco d’Assisi



Giuseppe Schettino, *La Pentecoste*, 1624. Palermo, Basilica di San Francesco d'Assisi (part.).

Cenacolo mariano, al centro del quale spicca l'imponente figura della Vergine a braccia aperte tra apostoli e discepoli che coprono l'intero spazio di primo piano. Nel secondo s'intravedono monumentali architetture di gusto classico, che terminano sul fondo con un'alta esedra illuminata da una luce ranciata, immediato richiamo al più vivo arancione dei manti degli

apostoli sul proscenio. Pur nelle tristissime condizioni dell'intera superficie pittorica (anche per effetto di un maldestro restauro "di ricostruzione" del dopoguerra), l'immagine della Madonna ha ancora un che di nobile e di elegante: quasi miracolosamente illesa (da quanto sembra) nel bianco collo e nel tenero volto.

Quattro apostoli di spalle, dagli scultorei mantelli rosso-arancione intrisi di luce, formano come una conca nel piano inferiore della tela, che poi si colma con l'affollata assemblea attorno alla Vergine nella zona centrale; purtroppo di assai difficile lettura. Composizione a parte, tre sono gli aspetti preminenti del linguaggio formale che sembrano caratterizzare interessi, cultura e gusto del nostro sacerdote-pittore: la vivezza e il cangiantismo cromatico, la peculiare tipologia della Vergine, il naturalismo luministico attraverso cui vuol renderci le figure popolari di apostoli e discepoli. Sono tutti aspetti, se non andiamo errati, che ci inducono a collocare il pittore nell'area della produzione bazzanesca e alviniana; a quest'ultima soprattutto, con riferimento più diretto alla *Allegoria dell'Immacolata Concezione* (1624) in Santa Maria la Nuova a Palermo di Pietro Alvino, figlio di Giuseppe, il cui calzante confronto ci viene amichevolmente suggerito da Vincenzo Abbate⁵; nel rammarico che le ripetute forti manomissioni delle figure non ci consentano di risalire in maniera più sicura a quel soffio di intenso naturalismo e luminismo, forse di radice caravaggesca o di contagio novellesco, affiorante, come già accennato, nei volti degli apostoli. Resta solo da auspicare vivamente, anche se forse, utopisticamente, un nuovo e coraggioso restauro, che possa consentire un più sicuro riconoscimento di forme e valori originali e residui della tela stessa.



Giuseppe Reati (?), *Immacolata Concezione con committente*, 1634, Trapani, Seminario Vescovile.

L' *Immacolata con figura di committente*⁶ di Giuseppe Reati (?), 1634), sebbene di un decennio successiva, appartiene a un Manierismo diverso e ben più remoto rispetto a quello che esprime la tela dello Schettino. L'arcaismo dell'impostazione (l'icona della Vergine con i simboli lauretani in altrettanti riquadri e la figura del committente inginocchiato in basso) richiama a prototipi addirittura quattrocenteschi (viene in mente la *Madonna del Carmelo* di Tomaso de Vigilia nella palermitana chiesa del Carmine Maggiore, datata 1492), evidentemente mai tramontati nell'ambito della pittura devozionale del XVII secolo. Unica concessione al "verosimile" il ritratto del committente chiaramente identificato dalla dedica entro lo scudo in primo piano: "Fra Nicola Cavarretta Priore di Venetia 1634"; frate e priore dell'Ordine di Malta, ovviamente, come si evince dalla bianca croce a otto punte ostentata sul mantello⁷. Nessuno ci ha saputo dire come e quando la tela sia arrivata nella sede attuale; si può solo immaginare, credibilmente, che essa abbia avuto come sede originaria una cappella privata della nobile famiglia del committente, in un palazzo della stessa a Trapani o a Palermo⁸. L'opera è stata resa nota nel 2004, ma con l'attribuzione difficilmente sostenibile a due mani diverse che avrebbero operato a distanza di oltre un trentennio tra di loro⁹. Analizzando, tuttavia, i modi



Giuseppe Reati (?), *Immacolata Concezione con committente*, 1634, Trapani, Seminario Vescovile, Particolare dello scudo con iscrizione.

figurativi delle varie parti del dipinto appare evidente che non due, ma tre mani addirittura possono portare ad autori diversi sebbene comunque nell'ambito della stessa bottega e dello stesso mo-

mento esecutivo, testimoniato dalla piena omogeneità della superficie pittorica. Gli accennati diversi modi figurativi riguardano, chiaramente, la figura centrale della Vergine, i quadretti degli stilizzati simboli lauretani attorno a essa e la rude figura del committente-devoto inginocchiato in basso. Una preziosa notizia storiografica relativa al pittore per cui noi propendiamo ci aiuterà a capire da dove provengano queste differenze; ma vediamo, intanto, in che cosa esse realmente consistano. È evidente, nella pur monumentale e quasi espansa figura della Vergine avvolta nel manto verdone a larghe pieghe¹⁰, il permanere dell'iconismo controriformato, addirittura accentuato, in questo caso, dalla grande mandorla ovale dorata in

cui la figura è racchiusa e isolata, in una sua dimensione sacrale e “senza tempo”¹¹. Né vale a rompere del tutto tale atmosfera un più moderno effetto di luce naturale, tenera e sfumata, sul volto aggraziato, unico e modesto segno di nuova sensibilità umana e culturale espresso dal pittore.

Di ben diversa cultura manieristica, tendente quasi al geometrico e all'astratto, appaiono gli stilizzati quadretti con i simboli delle litanie lungo il perimetro della tela; anche se lo stesso pittore sa applicarsi, in certe raffigurazioni di fiori e piante, in una ricerca quasi fiamminga di verità naturale. L'unica parte del dipinto che può dirsi appieno “moderna” e consona alla più diffusa cultura naturalistica del tempo è quella che ci presenta, pur sommariamente delineata, la figura del committente inginocchiato, dal volto rossastro, marcato e rugoso. Non è difficile trovare la spiegazione di tale



Giuseppe Reati (?), *Immacolata Concezione con committente*, 1634, Trapani, Seminario Vescovile, particolare con la figura del committente Fra' Nicola Cavarretta.

“fattura a più mani” coniugando tre dati di riferimento, diretti o indiretti e ancorché eterogenei.

Eccoli, schematicamente: il linguaggio complessivo della pittura che – come mi suggeriscono amici conoscitori dell’area della Sicilia orientale – indirizza chiaramente verso la bottega minnitesca, di cui attivamente faceva parte Giuseppe Reati; l’autore più probabile, a nostro avviso, di questa tela; un dato documentario della biografia del committente, che sino al 1622 era Referendario presso la Commenda gerosolomitana di San Giovanni a Caltagirone¹², da dove avrà potuto apprezzare l’anzidetta bottega minnitesca, ricordandosene più tardi quando da Venezia, forse all’apice della sua carriera, ordinava il dipinto, devozionale e autocelebrativo al tempo stesso; terzo e ultimo (ma non meno significativo) dato, un cenno storiografico di Luigi Sarullo¹³ secondo il quale il Reati teneva a bottega ben sedici allievi, ovviamente con talenti e compiti diversi.

Non ci resta, credo, che ricercare ogni riscontro possibile tra l’opera di cui ci occupiamo e i dipinti di più sicura e accreditata attribuzione ai citati pittori siracusani, da parte della critica degli ultimi decenni (Campagna Cicala, Barbera, Spagnolo, Vella...).

Per brevità, ci limitiamo a citare qui alcune morfo-tipologie evidenti nella tela trapanese, e nella figura della Vergine in particolare,

ampiamente riscontrabili in alcune opere abbastanza affini di Mario Minniti e di Giuseppe Reati custodite in diversi luoghi della Sicilia orientale. Figura e posa, anzitutto, del personaggio principale, la Madonna appunto; colore rosso acceso, piegature rigide e fitte con alta accollatura della veste; lunghi capelli sciolti, volto aggraziato e modellato (in questo caso più che in altri) dallo sfumare della luce; mani affusolate ma anche un po’ legnose... Tutto, anche se variamente, riscontrabile dalle due *Immacolate* del Minniti del Museo di Messina ma, ancor più, nelle tele del Reati: l’*Immacolata* di San Filippo Neri a Siracusa, il *Miracolo di San Domenico a Soriano* a Modica, la *Madonna del Carmine con i Santi Agata e Carlo Borromeo* di Noto¹⁴. Tutto questo, peraltro, a prescindere dai significati linguistici da connettere alle differenze di tempi esecutivi, cui non



Giuseppe Reati (?), *Immacolata Concezione con committente*, 1634. Trapani, Seminario Vescovile, Particolare con la figura della Vergine.

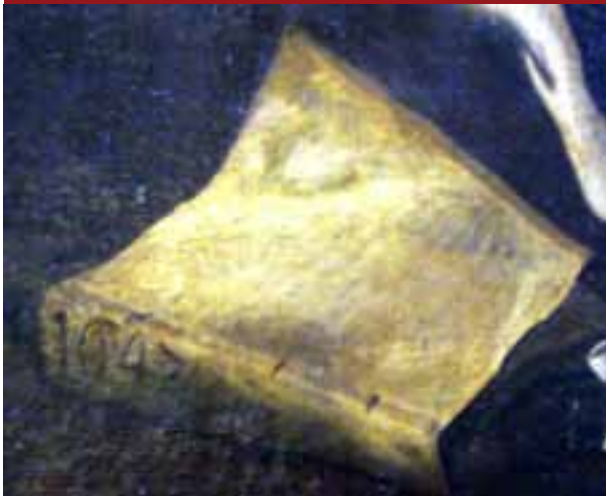


possiamo dedicarci se non per sottolineare che la nostra tela è datata, come abbiamo visto, al 1634 mentre quelle già citate dello stesso Reati si collocano, com'è stato puntualmente notato¹⁵, tra il '38 ed il '42. Altri potrà indagare, eventualmente, con migliori letture degli aspetti e dei linguaggi, rispetto a questi spunti.

L'ultimo dei dipinti che qui presentiamo, la *Madonna del Rosario con i Santi Domenico e Caterina da Siena*¹⁶ di Geronimo Gerardi¹⁷ (1647), appartiene invece alla fase più aggiornata della pittura siciliana del Seicento, quella per intenderci immediatamente contigua alla cerchia di Pietro Novelli. Questa bella e colorata tela posta sull'altare maggiore della chiesa ex-domenicana al centro di Trapani, a differenza delle precedenti non è né inedita né misconosciuta, ma semplicemente e marginalmente nota agli specialisti che, di passaggio, l'hanno citata per analogia con altre tele (a Palermo, Cefalù, etc.) dello stesso pittore¹⁸. Ma essa merita certamente, per i motivi che vedremo, una più specifica attenzione. Ricordato, anzitutto, che la sua datazione – 1647, dipinta in basso sul dorso del libro adagiato sul manto della Santa Caterina – era stata già divulgata dagli eruditi trapanesi dell'Ottocento che



Geronimo Gerardi, *Madonna del Rosario*, 1647, Trapani, Chiesa della Badia Nuova.



Geronimo Gerardi, *Madonna del Rosario*, 1647, Trapani, Chiesa della Badia Nuova, Particolare con la data del 1647.

avevano concorde-
demente ammirato la
pittura «d'inavanzabile
pennello fiammingo»¹⁹
e senza indugiare
sulla descrizione, rile-
viamo subito che
tra i valori formali
che la caratterizzano
spicca soprattutto
la componente croma-
tica; per i bianchi e
neri toccati dalla luce

dei saì monacali ma, ancor più, per l'azzurro e il rosso immersi
nella luce del manto spazioso e della veste della Vergine.

Un aspetto, poi, che distingue questa tela dalle consorelle palermitana
e cefaludese già studiate, è l'aggiunta nella parte superiore della
mossa e colorata ghirlanda (quasi di aerei palloncini) con episodi
della vita di Cristo e di Maria. Ma, al di là delle pur strette affinità
con le tele anzidette quanto alla composizione piramidale delle
tre figure sacre che incarnano i rispettivi soggetti, è quell'animato
coronamento che lega piuttosto questa tela domenicana a un'altra

pittura trapanese dello stesso Gerardi, antecedente di un decennio
e non meno caratterizzata da interessi cromatico-spaziali: la grande
Immacolata Concezione che i Gesuiti nel 1636 avevano collocato
sull'altare della loro Chiesa del Collegio, distante da quella
domenicana solo qualche centinaio di metri²⁰.

L'accennata ricerca di “movimento colorato” come potremmo
definarlo, qui rappresentata dall'arco di medaglioni collegati da
serti floreali nella parte alta del dipinto, poteva già vedersi,
infatti – e anche assai più ricca
– nella tela dell'*Immacolata*,
nell'ampia e festosa danza
dei floridi puttini rubensiani
che si svolgeva tutt'attorno
all'alta figura della Vergine,
emergente in un azzurro
ovale di cielo. La «squillante
ricchezza cromatica» che –
utilizzo le parole di Vincenzo
Abbate²¹ – caratterizza la
pittura del Gerardi, qui
emerge in tutta la sua
fascinosa evidenza.



Geronimo Gerardi, *Immacolata Concezione*, 1636, Trapani, Seminario Vescovile





Geronimo Gerardi, *Sacra famiglia con i Santi Gioacchino e Anna*, quarto-quinto decennio del XVII secolo. Trapani, Basilica dell'Annunziata.

Sempre sul filo dell'incidenza stilistica dei valori di colore e luce, ma anche di spazio e movimento nel linguaggio del Gerardi di questo tardo tempo trapanese, ritengo sia pure da richiamare la grande tela carmelitana con la *Sacra Famiglia con i Santi Gioacchino e Anna*, recentemente attribuitagli da Giovanni Mendola e, quasi sicuramente, di questi stessi anni quaranta²².

Al tirare allora delle somme, ed essendo stato scritto che «le opere del Gerardi presentano caratteri più spiccatamente naturalistici in cui

non risultano mai troppo accentuati i toni cromatici, rimanendo evidenti piuttosto contrastanti valori di luce-ombra»²³, non sembra di assistere, con queste ultime tele del fiammingo proprio a un orientamento opposto, per il quale proprio il colore – non senza apporti di luce, spazio e movimento – sembra interessare maggiormente al pittore e alla sua committenza?

E in tal caso, a che cosa attribuire questa tarda evoluzione stilistico nella produzione del pittore? A suoi autonomi e nuovi orientamenti di cultura figurativa? o piuttosto (se raffrontata, ad esempio, alla drammaticità del contemporaneo Novelli di San Matteo a Palermo) a prevalenti interessi ideologico-estetici della committenza religiosa locale? Lascio ad altri studiosi aperto il quesito.

1 Per il soggiorno siciliano di Matthias Stom, mi permetto di rinviare a V. SCUDERI, *Caravaggeschi nordici (e di «nazioni italiane») operanti in Sicilia. La posizione di Pietro Novelli*, in *Caravaggio in Sicilia: il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra, Sellerio, Palermo 1984, pp. 183-224; cfr. inoltre A. ZALAPÌ, *Il soggiorno siciliano di Matthias Stom tra neostoicismo e «dissenso». Nuove acquisizioni documentarie sull'ambiente artistico straniero a Palermo*, in *Porto di mare. Pittori e pittura a Palermo, 1570-1670*, catalogo della mostra a cura di V. ABBATE et al., Electa, Napoli 1999, pp. 147-157; A. ZALAPÌ, *Matthias Stom. Un caravaggesco nella collezione Villafranca di Palermo*, Museo Diocesano di Palermo, Palermo 2010.

2 Si tratta di un olio su tela, cm 350 x 280, custodito nella parete destra presbiterio della Basilica di San Francesco di Assisi a Palermo.

3 Prima del 1999, quando Giovanni Mendola (*Dallo Zoppo di Ganci a Pietro Novelli. Nuove acquisizioni documentarie*, in *Porto di mare...*, cit., pp. 57-87, a p. 73) citava il contratto con i Francescani, un altro contratto del 1632 era emerso a Trapani. Da esso risulta che Schettino si impegnava con i Carmelitani a dipingere nella cappella della Madonna una serie di riquadri entro un apparato di stucchi di Giuseppe Ferraro: tutto, oggi, perduto (cfr. G. BONGIOVANNI, *Vicende della Cappella della Madonna*, in M. C. Di Natale, V. Abbate (a cura di), *Il Tesoro nascosto: gioie e argenti per la Madonna di Trapani*, Novecento, Palermo, 1995, pp. 67-75, a p. 75). Da aggiungere, infine, che Giuseppe Schettino, prima di impegnarsi con i Francescani di Palermo per la *Pentecoste* e per la *Resurrezione*, doveva aver lavorato all'interno

del Convento: nel contratto per le tele si parla infatti anche della eventuale ripresa di affreschi nel chiostro, oggi scomparsi.

4 Cfr. G. PALERMO, *Guida per Palermo e suoi dintorni* (ed. a cura di G. Di Marzo Ferro), Palermo 1858, p. 238; e F. ROTOLO, *La Basilica di San Francesco di Assisi*, Palermo, 1952, p. 120. Impossibile verificare, oggi, quanto il Palermo affermava circa una data “1618” dipinta su di un libro in mano ad un apostolo. Nella nuova edizione del suo volume (*La Basilica di San Francesco d'Assisi e le sue cappelle. Un monumento unico nella Palermo medievale*, Provincia di Sicilia dei Frati Minori Conventuali Ss. Agata e Lucia, Palermo 2010, p. 328), padre Rotolo afferma che la tela fu restaurata nel 1970 dal pittore napoletano Stefano Macario.

5 La tela di Pietro Alvino di Santa Maria La Nuova è stata pubblicata da T. VISCUSO, *Per la pittura in Sicilia occidentale nei primi del Seicento*, in *Contributi alla storia della cultura figurativa della Sicilia occidentale tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo*. Palermo, 1985, p. 28; cfr. anche G. Mendola, *Dallo Zoppo di Gangi...*, cit., pp. 62-63.

6 Si tratta di una tela, cm 281 x 203, custodita presso il Seminario vescovile di Trapani.

7 Sulla nobile famiglia trapanese dei Cavarretta, vedi G. M. DI FERRO, *Biografia degli uomini illustri trapanesi*, Trapani 1830, tomo III, p. 68 e segg.

8 Si conosce il palazzo privato della famiglia a Trapani, mentre se ne può anche ipotizzare uno a Palermo, dove Nicola Cavarretta disponeva di “soggiogazioni” da cui attingeva ampiamente i fondi per armare, ogni cinque anni, una galera per i Cavalieri di Malta. Cfr. L. BUONO e G. PACE GRAVINA, (a cura di), *La Sicilia dei Cavalieri. Le istituzioni dell'Ordine di Malta in età moderna (1530-1826)*, Fondazione Donna Maria Marullo di Condojanni, Roma 2003, p. 133, n. 7.

9 M. VITELLA, *Su alcune immagini dell'Immacolata Concezione nel trapanese*, in *L'Immacolata nell'arte in Sicilia*, catalogo della mostra a cura di M. C. Di Natale e M. Vitella, Palermo 2004, p. 134.

10 In cui soprattutto sono evidenti ampi e non proprio felici rifacimenti di un restauro attuato un decennio addietro.

11 Uso qui, ovviamente, la formula di Federico Zeri a proposito della pittura di Scipione Pulzone, che costituisce il titolo di uno dei suoi studi più fortunati, *Pittura e Controriforma. L'“arte senza tempo di Scipione da Gaeta”*, Neri Pozza, Vicenza 1997 (prima ed. Einaudi, Torino 1957).

12 L. BUONO e G. PACE GRAVINA, (a cura di), *La Sicilia dei Cavalieri...*, cit., p. 133.

13 L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. II – *Pittura*, Novecento, Palermo 1993, *ad vocem* “Reati, Giuseppe” a cura di C. Di Giacomo, p. 447.

14 Per un confronto alle opere anzidette, rimando a AA.VV, *Mario Minniti, l'eredità di Caravaggio a Siracusa*, Electa Napoli 2004, *passim*; *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa, 1990-92*, Palermo 1994, *passim*.

15 D. SPAGNOLO, schede 4-4 a/d, in *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa*, II (1989), pp. 30 e ss.

16 Si tratta di un olio su tela, cm 420 x 253, custodito a Trapani presso la Chiesa della Badia Nuova.

17 Per Geronimo Gerardi (Anversa, 1595 ca.-Trapani, 1648), cfr. la scheda biografica a cura di G. MENDOLA, in *Porto di mare...*, cit., p. 273; cfr. inoltre gli studi di T. VISCUSO, *Pittori fiamminghi nella Sicilia occidentale al tempo di Pietro Novelli. Nuove acquisizioni documentarie*, in *Pietro Novelli e il suo ambiente*, catalogo della mostra, Flaccovio, Palermo 1990, pp. 101-114; di G. MENDOLA, *Un approdo sicuro. Nuovi documenti per Van Dyck e Gerardi a Palermo*, in *Porto di mare...*, cit., pp. 88-105; e di V. ABBATE, *Un'aggiunta a Geronimo Gerardi e qualche precisazione a margine del suo soggiorno siciliano*, in *Interventi sulla «questione meridionale». Saggi di Storia dell'arte*, a cura del Centro di studi sulla civiltà artistica dell'Italia Meridionale «Giovanni Previtali», Donzelli, Roma 2005, pp. 223-228; N. GOZZANO, *Mercanti fiamminghi in Italia nel Seicento: agenti, artisti, consoli*, “Bollettino Telematico dell'Arte”, n. 595, 22 Febbraio 2011, on line su <http://www.bta.it/txt/a0/05/bta00595.html> (visitato il 12 marzo 2012).

18 S. GRASSO, *Dipinti inediti di G. Lo Verde*, in “BCA Sicilia”, a. IV, nn. 1-4, 1983, pp. 107-122; e G. MENDOLA, *La Madonna del Rosario con i Santi Domenico e Giacinto*, scheda n. 33, in *Porto di mare...*, cit., pp. 238-239.

19 G. M. DI FERRO, *Guida per gli stranieri in Trapani*, presso Manone e Solina, Trapani 1825, p. 36; e F. MONDELLO, *Breve guida artistica di Trapani*, Trapani, 1883, p. 82.

20 M. P. DEMMA, Scheda n. 5, in *Opere d'arte restaurate, 1987-1996*, Trapani 1998, p. 35.

21 V. ABBATE, *Un'aggiunta a Geronimo Gerardi...*, cit., p. 225.

22 Ringrazio ancora Giovanni Mendola per la comunicazione verbale su questa attribuzione, come ho già avuto modo di fare in V. SCUDERI, *La Madonna di Trapani e il suo Santuario*, Edizioni del santuario della Madonna di Trapani, ivi 2011, p. 93.

23 T. VISCUSO, *Pittori fiamminghi nella Sicilia occidentale...*, cit., p. 106.





LA RIVISTA “SICILIA” DELL’EDITORE S.F. FLACCOVIO (1953-1982)

di Carmelo Bajamonte

In una recensione su “Corriere della Sera” del febbraio 1933 Ugo Ojetti commentava l’uscita della guida *Sicilia*, IV volume della collana *Attraverso l’Italia* del Touring Club Italiano¹: scrutando il rutilante diorama dell’isola – «dove tre e quattro correnti di civiltà vengono a incontrarsi e a frangersi facendo un gorgo tanto fondo che, a fissarne il rigiro, d’impeto e inerzia, di spavento e pace, di passione e saggezza, di dubbio e fede, di rivolta e rassegnazione, d’ingenuità e sottigliezza, si resta affascinati» – Ojetti notava che più che affascinati si rimaneva terrificati come dal tocco meduseo, tanto da spaurire e distogliere «gli scrittori dal darci un libro che descriva e

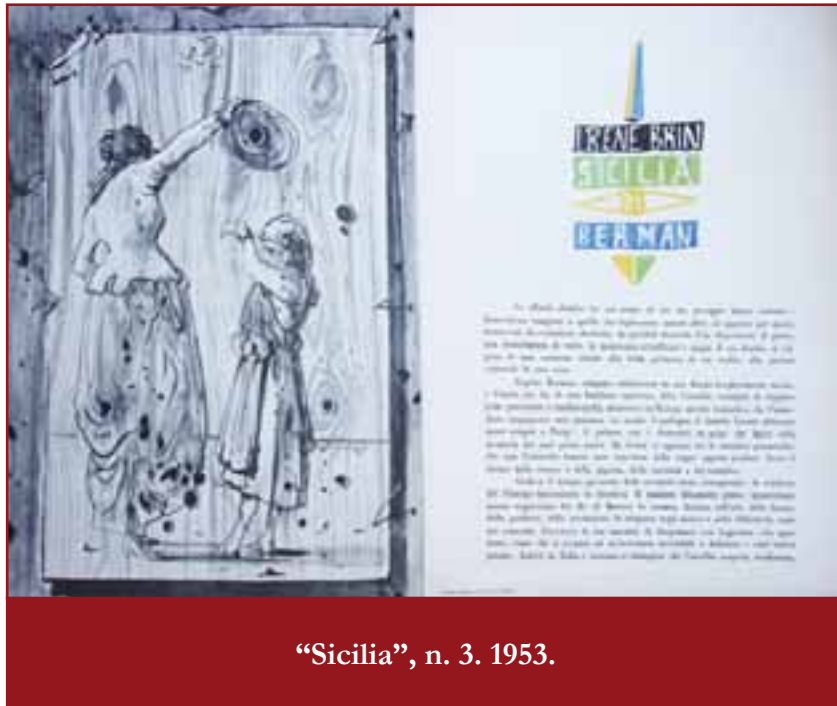
interpreti quest’isola la quale pure ha dato e continua a dare tanti scrittori e di tanto maschio rilievo»².

Perla rara in un così lacunoso quadro di letteratura artistica era a suo vedere la guida che recensiva, ricco *Baedeker* visivo con testi di Giuseppe Antonio Borgese, Biagio Pace, Pirro Marconi; eppure messo da parte questo «ricco e gustoso volume, più d’immagini che di parole» – dice il critico – «il libro italiano sulla Sicilia ancora non c’è».

Oltre la recensione, si rilevava un’inerzia in Italia negli studi di storia dell’arte siciliana destinata a protrarsi dagli anni Trenta in avanti; impasse ricambiata, per così dire, dagli studiosi siciliani, le cui ricerche, quasi esclusivamente abituate a una dimensione locale e prive di altri sbocchi, mostravano forti renitenze alla cultura italiana o europea³.



È da notare comunque che non avevano mancato storici dell'arte, docenti universitari o funzionari di soprintendenze, spesso non siciliani, di impostare un fronte di ricerca variegato ma asistematico e talora incongruente nei programmi e nelle



“Sicilia”, n. 3. 1953.

finalità: non solo gli allievi di Venturi Emilio Lavagnino⁴, Enrico Mauceri⁵ o Maria Accascina⁶, ma Filippo Di Pietro e Roberto Salvini (il primo assegnato alla soprintendenza di Palermo nel 1929 e fino al 1948, il secondo aggiunto dal 1939 al 1943) o

Giorgio Vigni e Giovanni Carandente (curatori della mostra *Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia* del 1953⁷).

L'università di Palermo vedrà poi avvicinarsi alla cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna Giulio Carlo Argan, dal 1955 al 1959, quando rientra a Roma chiamato da Lionello Venturi a sostituirlo nella sua cattedra⁸; Cesare Brandi che, dopo aver vinto il concorso per la cattedra, lascerà nel 1960 l'Istituto Centrale del Restauro rimanendo a Palermo fino al 1967⁹; Maria Grazia Paolini, prima assistente di Brandi poi direttore dell'Istituto di Storia dell'arte dal 1967 al 1970; e Maurizio Calvesi, ultimo docente d'importazione temporanea (1970-'76), cui si devono iniziative quali i “Quaderni dell'A.F.R.A.S.”¹⁰. Sono da considerarsi occasioni di aggiornamento di metodi e contenuti indebolite dall'interim che sfavoriva continuità



“Sicilia”, n. 19, 1957.



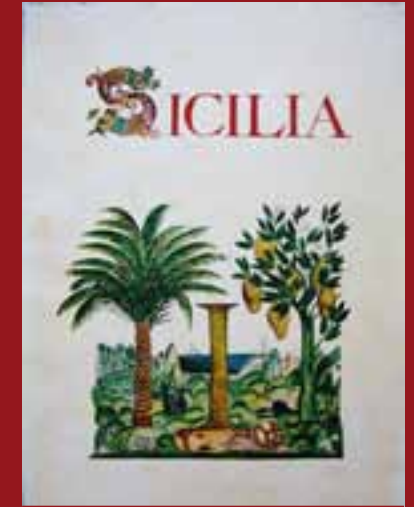


“Sicilia”, n. 79, 1976.

e possibilità di ampliamenti della scuola oltre la figura del “maestro”. L’articolo di Ojetti, che toccava anche la spinosa questione della mancanza di originalità che la scuola artistica siciliana presentava al cospetto della storia dell’arte italiana – sulla quale il critico romano aveva già detto la sua spalleggiando Antonio Maraini in occasione della Biennale di Venezia del 1928¹¹

–, è ripubblicato su alcune riviste degli anni Cinquanta¹², anni contraddistinti da un fitto discorso sul tema dell’identità siciliana¹³. Tratteggiando con larga approssimazione un quadro generale, si ha di fronte un lasso di tempo saturo di criticità per l’opaca gestione politica, per quelle contraddizioni e antinomie ben restituite dal reportage di Carlo Levi¹⁴, e in cui non mancano defezioni e “fughe” da una «rete di arretratezza e di feudo»

per usar le parole di Renato Guttuso¹⁵. La difficile ricostruzione postbellica, cui dal 1943 al 1955 aveva in parte provveduto la Soprintendenza ai Monumenti con funzionari quali l’architetto veneto Mario Guiotto e l’architetto napoletano Armando Dillon¹⁶, accompagna un faticoso rinnovamento nel campo della disciplina storico-artistica, della relativa



“Sicilia”, n. 48, 1965.

editoria specialistica, e una trasformazione sul versante della cultura artistica, come documentato dal primo *Congresso internazionale delle Arti figurative* (itinerante nel 1953 in alcune città siciliane, in cui fra gli altri serrarono le fila del dibattito Maria Accascina, Stefano Bottari, Pippo Rizzo¹⁷) e dal *Congresso internazionale dei Critici d’arte* del 1957 (tenutosi a Napoli e Palermo sotto l’egida di Lionello Venturi¹⁸).



“Sicilia”, n. 48, 1965.

Né andrebbe trascurato il ruolo della stampa periodica – sovente esclusivo campo delle ricerche storico-artistiche, di divulgazione, di mediazione col pubblico e verso il mercato – o delle produzioni cinematografiche, in testa quelle della Panaria Film che, con la pratica neorealista nel film e nel documentario, facilitarono la definizione del paesaggio dell'isola o del “carattere” dei siciliani¹⁹.



“Sicilia”, n. 52, 1966.

Fra le iniziative di politica culturale promosse con un piano programmatico dall'attività di amministratori e funzionari, l'Assessorato Turismo e Spettacolo della Regione mette in cantiere la rivista “Sicilia” pensando a uno strumento privilegiato di propaganda per il turismo internazionale. Su tale esperimento – che vede il “territorio” farsi ristretto campo di analisi e la Regione (nata

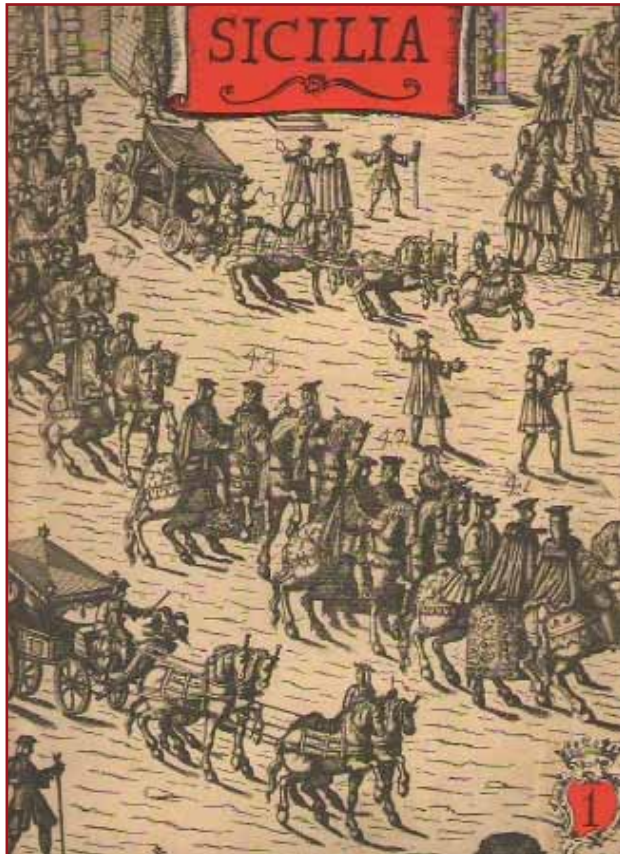


“Sicilia”, n. 79, 1976.

con lo statuto speciale del 1946) indagata in tutti i suoi risvolti nel reticolo del periferico e del minore – la rivista qualifica, con ricchezza di interventi, alcune istanze di una modernità in affanno per un eccessivo regionalismo, tentando fra gli anni Cinquanta e i Settanta un rinnovamento del sistema dell'arte, in un campo di «derelizione sconsolante», come notava Cesare Brandi²⁰, perché carente nella programmazione (assenza di vincoli e piani regolatori²¹) e privo di adeguate referenze.



La rivista è affidata all'editore palermitano Salvatore Fausto Flaccovio²², infaticabile promotore di cultura formatosi alla scuola del libraio Filippo Ciuni²³, che nel 1938 aveva aperto i battenti della libreria di via Ruggero Settimo sotto l'emblema di una gazzella



“Sicilia”, n. 1, 1953.

rampante, tuttora logotipo delle edizioni della casa editrice. Flaccovio approda alla pubblicazione della rivista “Sicilia” dopo la significativa esperienza di “Chiarezza. Settimanale di vita sociale”, pubblicato per un anno a ridosso del secondo dopoguerra (1946-1947), proseguita nel 1962 con la rivista parlata “Collage. Dialoghi di cultura”, fondata

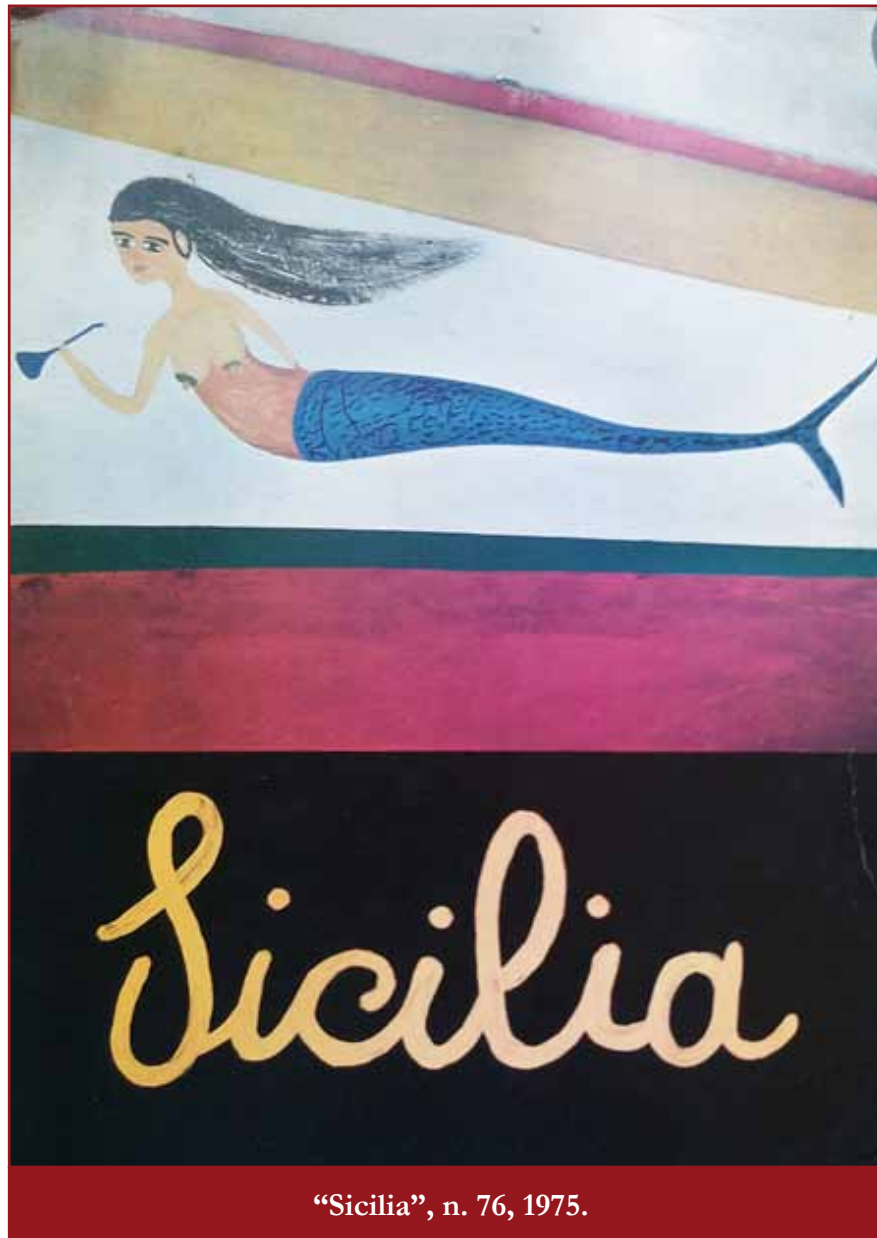
da Gaetano Testa, Paolo Emilio Carapezza e Antonino Titone, nella stagione delle *Settimane Internazionali Nuova Musica* (1960-1968), fondamentale capitolo della storia delle avanguardie²⁴.

Con i *Convegni di cultura e arte* (dal 1949) e con la *Galleria Flaccovio* inaugurata nel 1954 negli stessi locali della libreria – che organizza rassegne di pittura e grafica di grande richiamo su artisti e movimenti contemporanei (Guttuso, Attardi, Soffici, Rosai per citarne alcuni), riallacciando i fili con la tradizione espositiva anteguerra²⁵ – l'editore porta avanti un ambizioso gioco di sponda fra libri, riviste e mostre. “Sicilia” è stampata dal 1953 al 1982, per i primi dieci anni dall'ottimo stabilimento Arti Grafiche G. Zangara di Palermo, con la collaborazione, per la tiratura delle tavole



“Sicilia”, n. 19, 1957.

in policromia, dello stabilimento Pizzi di Milano (le annate successive escono invece dalle macchine litotipografiche dell'E.S.A. Poligrafico di Palermo). Questa prima serie²⁶ si chiude con ottantanove numeri in tutto, con periodicità altalenante su base trimestrale (ma il piano editoriale contempla anche uscite annuali²⁷). Il formato di 32x24 cm conta una cinquantina variabile di pagine, compresa la pubblicità quasi unicamente locale. Si tratta di una rivista di lusso (costa 1.500 lire il numero e ne costerà 5.000) pensata per un pubblico ristretto e per un turismo internazionale, al quale si rivolgeva con articoli in lingua inglese, francese e tedesca, riproponendo anche pagine di viaggiatori stranieri dei secoli passati²⁸ o ripercorrendo tappe di autori contemporanei, si



“Sicilia”, n. 76, 1975.

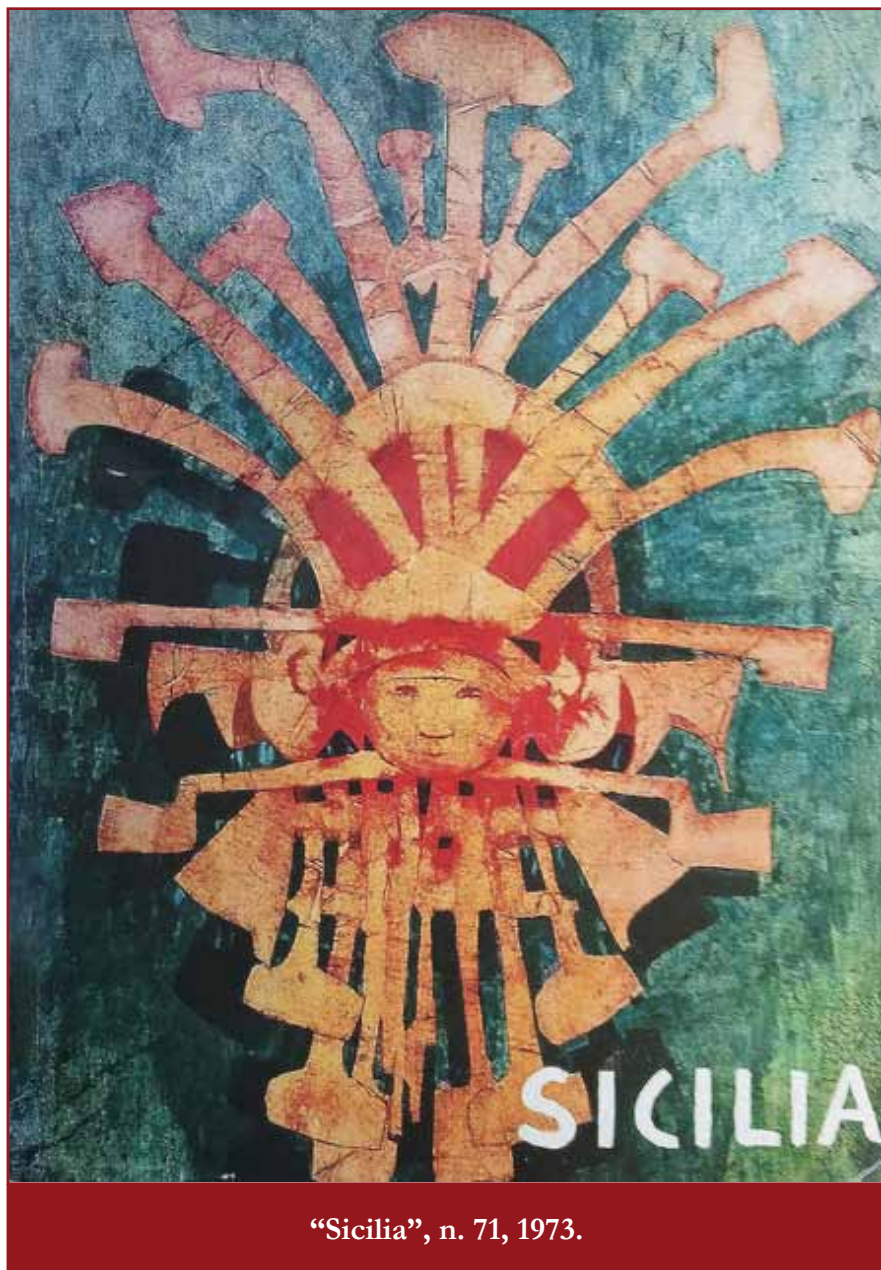
vedano le annotazioni dello scrittore saggista svizzero Daniel Simond²⁹.

Il senso di simili aperture al di là dei ristretti confini regionali, vedremo, è il tentativo di collocare l'isola in una prospettiva non solo nazionale.

La rivista è arricchita da un bollettino informativo che aggiorna su eventi, rassegne, novità editoriali, e da appendici con notizie utili per il viaggiatore.

La redazione, dapprima in via Torrea, traslocherà in varie sedi dell'assessorato, fra cui villa Igia, insediandosi infine nei locali della libreria Flaccovio; il direttore responsabile è il veneto Giuseppe Orlandi, *grand commis* dell'assessorato, mentre la direzione artistica è affidata a Bruno Caruso, artista con un forte ascendente espressionista dalla lezione della Nuova Oggettività





“Sicilia”, n. 71, 1973.

tedesca³⁰, autore di un progetto di raffinata sensibilità grafica che ne fa prodotto editoriale eccentrico nel panorama italiano, non solo per il grande formato e le belle copertine in cui titolo e sommario cambiano corpo, carattere grafico, colore in ogni numero.

Stampata in offset, che allora era un procedimento rivoluzionario rispetto alla tipografia tradizionale delle macchine piane, eravamo spesso costretti per l’urgenza (e per economia) a disegnare i titoli e le lettere con matite litografiche, da far sì che la rivista fosse parzialmente stampata in litografia originale: un ripiego che la rese ovviamente molto preziosa. Restringemmo il numero delle “linee” tipografiche per dare gli effetti del rotocalco. Altri innumerevoli accorgimenti tecnici suscitarono i molti consensi che riscuotemmo³¹.

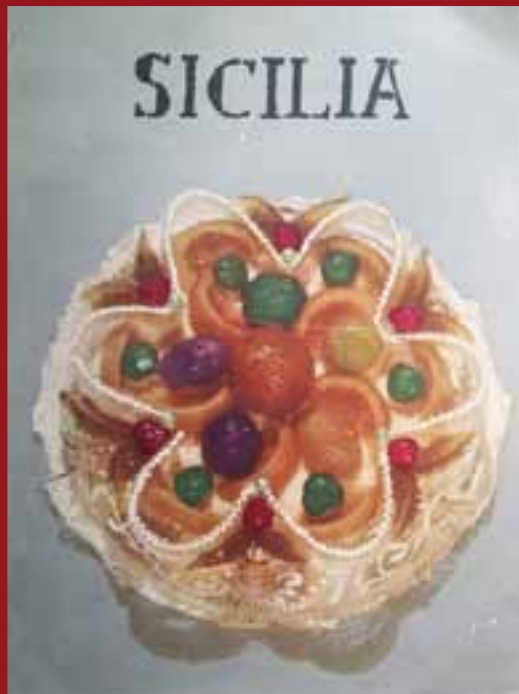
La veste tipografica di “Sicilia” è articolata, con una sofisticata compenetrazione fra testo e immagine: il gusto polimaterico nell’alternanza fra carta bianca/colorata e cartoncini, intercalati da pagine ripiegate o da tavole inserite in tasche interne, scandisce i livelli di una formidabile stratigrafia visiva, caratteristica soprattutto delle prime annate, che andrà attenuandosi in progressiva normalizzazione negli anni a seguire. L’accurata incamiciatura del fascicolo si spinge nella quarta di copertina che, mai bianca, presenta una particolare accentuazione decorativa, sempre in rapporto con l’immagine utilizzata per la fronte.

All'interno della rivista l'apparato iconografico si trova isolato nell'impaginazione e, a volte del tutto irrelato dal contesto semantico, restituisce l'ampiezza spettacolare dell'immagine (siano fotografie, grafica settecentesca o contemporanea, dipinti). Il congegno grafico, proseguito da Gaetano Armao, Gabriella Saladino e Santuzza Cali (assistente di Oskar Kokoschka a Salisburgo), risultò tanto riuscito che Caruso lo rielaborò per il mensile di cultura e arte "Ciclope" diretto da Beppe Fazio (1957).

Il pittore sarà anche il direttore artistico della Flaccovio per la collana *Grandi Opere*, inaugurata nel 1960 dal volume *I mosaici di Monreale* di Ernst Kitzinger, primo capitolo di una trilogia intorno al duomo magnifica anche grazie alle fotografie di Enzo Sellerio³². "Sicilia" si inserisce in un panorama dinamico che aveva visto nascere esperienze editoriali di segno diverso, cui si dava scopo di scandagliare i fondali della cultura isolana: faccio il caso di "Dafni. Quindicinale letterario, artistico, folcloristico siciliano" (1946); del settimanale "L'Illustrazione Siciliana" (1948); di "Galleria. Rassegna bimestrale di cultura" (1949); de "La Giara" e "Sicania" (1952); di "Sicilia turistica" (1954): sono spazi aperti in cui confluiscono diversi interessi, caratterizzati da uno specialismo più o meno accentuato rispetto ai temi storico-artistici. La critica d'arte periodica svolge una concreta e flagrante relazione con un panorama più



"Sicilia", n. 18, 1957.



“Sicilia”, n. 12, 1955.

ampio e tracima anche nei quotidiani “Giornale di Sicilia”, “L’Ora” e “la Voce della Sicilia” (testate in cui si leggono gli scritti di piglio militante di Franco Grasso), o sulla terza pagina di “Sicilia del Popolo” dove appaiono articoli e recensioni anche di Eugenio Battisti e Bernard “Bernardo” Berenson³³.

Dunque, la proposta di Fausto Flaccovio ha origine da questa rosa di modelli

di poco anteriori, che avevano segnato, con un forte radicamento nel territorio, una ripresa dell’editoria siciliana dopo gli anni della guerra, ai quali va aggiunto il pochissimo conosciuto almanacco “Mediterranea” (1949), uno dei punti di riferimento del giovane editore, in particolare per la grafica curata da Gino Morici e Natale Varetti. Se la rivista ha l’obiettivo, fissato nella nota editoriale del primo numero³⁴, di dar fondo a una ricapitolazione che più che altro doveva assolvere il compito di instradare il turismo verso la

Sicilia, la redazione getta ami in un mare ricchissimo: arti figurative, architettoniche e decorative, cinema e musica, teatro (adeguato margine occupano le rappresentazioni classiche di Siracusa); tradizioni etnoantropologiche; letteratura e storia. Il trascorrere degli articoli dimostra la carica vitale della rivista che solo in un caso focalizza un argomento monografico (n. 88, 1981 dedicato ai Whitaker). Attorno a questa miscellanea di temi identitari, restitutiva di un’ampia porzione di quel diorama di cui parlavo in apertura, si addenserà l’attenzione di scrittori, giornalisti-critici, artisti, storici



“Sicilia”, n. 55, 1968.





“Sicilia”, n. 54, 1967.

dell'arte e battitori liberi che approfondono il loro impegno verso il pubblico con una varietà di registri linguistici e espressivi sempre giocata col primato dell'immagine e della fotografia, che nel reportage (magistrali *Il gioco del lotto*³⁵ di Enzo Sellerio o il *Reportage sulle Catacombe dei Cappuccini*³⁶ e il *Thunfischfang*³⁷ di

contributi su ciò che più ci interessa: gli articoli diramati in vari ambiti riguardano arti figurative antiche e moderne, museologia e critica d'arte, patrimonio librario e archivistico, paesaggistico e ambientale. Questa sequenza di ampio spettro è sostenuta da una molteplicità di firme, fra cui Edmonde Charles-Roux, Jean Cocteau, René Herval, Roger Peyrefitte, Luigi Bartolini, Anton Giulio Bragaglia, Irene Brin, Paolo Emilio Carapezza, Beniamino Joppolo, Gioacchino Lanza Tomasi, Ercole Patti, Alberto Savinio, Leonardo Sinisgalli, Corrado Sofia. L'apporto di Leonardo Sciascia si mostra scandito da scritti su “fatti diversi”



“Sicilia”, n. 57, 1968.

Herbert List) si fa racconto letterario compiuto³⁸.

In questa sede vorrei proporre un breve resoconto del longevo corso della rivista, enumerandone i collaboratori, fra un novero ampio e assai qualificato, e cercando di fermare in alcuni casi il decorrere dei



“Sicilia”, n. 68, 1972.

anche con importanti nervature storico-artistiche (sul Barocco di Noto, su Gaetano Tranchino o sulla *Vucciria* di Guttuso)³⁹. Altrettanta sensibilità verso le arti visive contemporanee è restituita nelle pagine di Natale Tedesco⁴⁰. Gli scritti di etnoantropologia di Antonino Buttitta, Giuseppe Cocchiara, Aurelio Rigoli, Antonino Uccello, Mario Verdone e Janne

Cutroni Tusa, Vittorio Giustolisi, Sabatino Moscati, Biagio Pace, Ida Tamburello, Vincenzo Tusa.

Le arti figurative siciliane sono affrontate in un ampio raggio di ricerca, nel tentativo di rendere presente e viva una tradizione. I temi di pittura e scultura moderna appaiono sempre scevri di riverberi teorici o metodologici e di segno cronistico-commentario⁴², pur con puntuali agganci alla relativa letteratura artistica storica (fonti erudite, vite, periegetica). Congrue, infine, le aperture verso i centri minori, sia per l'arte sia per discipline affini⁴³.

Un campo particolarmente battuto quello legato all'architettura e all'urbanistica dal Medioevo all'Eclettismo: i temi sono formulati da Giuseppe Bellafore, Stefano Bottari (che negli anni '50 ancora prosegue l'indirizzo di studi di architettura del



“Sicilia”, n. 76, 1975.

Vibaek spaziano da approfondimenti sulla cultura materiale all'arte popolare, pittorica (i cartelloni dell'opera dei pupi, la pittura su vetro e gli ex voto) o musicale, fino alla museologia folklorica⁴¹. Altro rilevante nucleo tematico per numero di contributi e analisi è costituito dall'archeologia: illuminano l'eterogenea stratificazione storica dell'isola (né mancano gli spunti nuovi forniti dall'archeologia subacquea) e gli aspetti peculiari delle civiltà fenicio-punica e greco-romana gli scritti di Dinu Adamesteanu, Nicola Bonacasa, Aldina



“Sicilia”, n. 71, 1973.

maestro Enrico Calandra), Gianluigi Ciotta, Stefano Giordano, Maria Giuffrè, Rosario La Duca, Luciana Natoli, Maria Antonietta Spadaro⁴⁴.

Il *côté* contemporaneista vede impegnati nella scrittura Ugo Attardi, Giacomo Baragli, Giovanni Carandente, Pietro Consagra, Enrico Crispolti, Nino Garajo, Franco Grasso, Lia Pasqualino Noto, Maria Poma Basile, Albano Rossi, Giuseppe Sciortino, Miklos N. Varga con articoli incentrati su primi bilanci del contemporaneo⁴⁵, su avvenimenti espositivi⁴⁶, artisti e movimenti: Guttuso e la stagione del realismo⁴⁷, le Biennali e Quadriennali⁴⁸, le suggestioni siciliane

di Antonietta Raphaël⁴⁹ o di Piero Gauli⁵⁰, la scultura monumentale classica di Giulio Ciniglia⁵¹. C'è poi da valutare l'interessamento verso artisti naïf o *outsider* fuori dai percorsi convenzionali, che conseguono qui i primi riconoscimenti della loro cifra irregolare e eccentrica⁵². Reiterati gli affondi su Corrado Cagli – le cui opere furono esposte nella retrospettiva alla Civica Galleria d'arte moderna “Empedocle Restivo” nel 1967⁵³ – e sulla sua eclettica produzione artistica fra astrazione e figurazione, che, com'è noto, trovò nell'esperienza in Sicilia fonti di ispirazione per il suo discorso figurativo intorno al simbolo e al mito, quell'aspetto di «componente “siciliana”, come veicolo alla mitografia mediterranea» indicato dal ciclo delle *Siciliane*, iniziato dall'artista anconetano a Taormina nel 1962⁵⁴. Accanto al divenire del contemporaneo si attesta un'attenzione per le arti



“Sicilia”, n. 79, 1976.



“Sicilia”, n. 68, 1972.

decorative che in “Sicilia” assumono un rilievo apprezzabile, in anni in cui si andranno a indagare in maniera specialistica le forme e le tecniche delle arti in grossi studi monografici come quelli di Maria Accascina⁵⁵ o di Antonino Ragona⁵⁶. Questo vitale momento per lo sviluppo delle arti cosiddette applicate è ben registrato nella rivista e negli articoli, oltre dei due autori citati, di Sofia Cuccia, Angela Daneu Lattanzi e Antonio Daneu⁵⁷ che aggrediscono una materia composita e sfaccettata: corali miniati e libri d’ore⁵⁸, i Serpotta e gli apparati decorativi in stucco⁵⁹, oreficeria e argenterie sacre, smalti,

coralli e avori trapanesi, maioliche, tessuti⁶⁰. I numerosi contributi in tedesco di Angelo Lipinsky⁶¹ – indirizzati alle arti sontuarie medievali, a centri di produzione, a nuclei di opere (le argenterie di Canicattini Bagni) o a singoli manufatti come la quattrocentesca ferula vescovile di Troina – screziano i suoi studi monografici sull’oreficeria normanna del Medioevo.

Anche i musei, o mostre di grande richiamo – segnale scritti di Iole Bovio Marconi, Renzo Collura, Filippo Pottino, Vincenzo Scuderi, Giorgio Vigni – offrono più spunti di argomento. L’inaugurazione nel 1954 della Galleria Nazionale di palazzo Abatellis allestita da Carlo Scarpa⁶², il riordino del Museo Pepoli di Trapani a opera di Franco Minissi⁶³, i musei diocesani e i tesori di chiese e cattedrali⁶⁴, o collezioni di opere siciliane in musei europei⁶⁵, contribuiscono ad altrettante aperture conoscitive quasi a preparare il momento del varo della legge n. 80 del 1977, relativa all’ordinamento di musei e gallerie⁶⁶.

È da notare che spesso, nonostante il carattere non metodologicamente specifico degli interventi, il repertorio approntato dall’editore palermitano incubava come in laboratorio indirizzi di ricerca che, in anni immediatamente seguenti, furono incardinati in più studi sistematici. “Sicilia” fu rivista di sollecitazione culturale e turistica che grazie all’impegno etico da cui Flaccovio

si sentiva straordinariamente vocato travalicò l'intrattenimento discorsivo ma mai, con felice coerenza, la forza aggregante di un progetto che voleva un'isola dischiusa al mondo.

1 *Sicilia*, Bertieri, Milano 1933. Osservo come la tipicizzazione artistica della regione passi nel volume del TCI attraverso un ricco corredo fotografico (dai cataloghi delle grandi ditte fotografiche dell'Istituto Luce e delle Arti Grafiche di Bergamo, Alinari e Anderson, Brogi, Interguglielmi, Cappellani, etc.), estremamente puntuale nella documentazione d'arte, di paesaggio o di ambiente storico. E Ojetti: «[...] nelle vedute le nevi eterne si succedono ai parchi di palmizi, le tetre rupi agli aranceti, i templi dorici alle cupolette arabe, i teatri greci alle chiese normanne, i mosaici bizantini agli stemmoni spagnoleschi».

2 U. OJETTI, *Sicilia*, in "Corriere della Sera", a. 58, n. 43, 1933. Per Ojetti rinvio a M. NEZZO, *Ritratto bibliografico di Ugo Ojetti*, in "Bollettino d'Informazioni", Scuola Normale Superiore di Pisa, Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali, XI, 1, 2001; G. DE LORENZI, *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal "Marzocco" a "Dedalo"*, Le Lettere, Firenze 2004.

3 Cfr. G. BELLAFFIORE, *Condizione e problemi degli studi di storia dell'arte siciliana negli ultimi cento anni*, in *La presenza della Sicilia nella cultura degli ultimi cento anni*, atti del Congresso Storico Internazionale (Palermo, 20-25 ottobre 1975), a cura della Società siciliana per la Storia Patria, vol. II, Palumbo, Palermo 1977, pp. 631-659.

4 Per i soprintendenti attivi in Sicilia si rinvia a *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bononia University Press, Bologna 2007, *ad voces*.

5 Cfr. S. LA BARBERA, *Enrico Mauceri connoisseur, museologo e storico dell'arte*, in *Enrico Mauceri (1869-1966). Storico dell'arte tra connoisseurship e conservazione*, atti del convegno internazionale di studi (Palermo, 27-29 settembre 2007), a cura di S. La Barbera, Flaccovio, Palermo 2009, pp. 31-57. Per il momento di studi e il rapporto dei siciliani con Adolfo Venturi rimando a S. LA BARBERA, *Dalla connoisseurship alla nascita della Storia dell'arte in Sicilia: il ruolo di Adolfo Venturi*, in *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, atti del convegno (Roma, 25-28 ottobre 2006),

a cura di M. D'Onofrio, Panini, Modena 2008, pp. 309-328.

6 Cfr. M.C. DI NATALE, *Maria Accascina storica dell'arte: il metodo, i risultati*, in *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, atti del convegno internazionale di studi in onore di Maria Accascina (Palermo-Erice, 14-17 giugno 2006), a cura di M.C. Di Natale, Sciascia, Caltanissetta 2007, pp. 27-50.

7 Per la quale cfr. *Antonello e la Pittura del '400 in Sicilia*, catalogo della mostra (Messina, 30 maggio – 30 giugno 1953) a cura di G. Vigni, G. Carandente, Alfieri, Venezia 1953; G. BARBERA, *Mostra Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia, Messina, palazzo Zanca, 30 marzo-31 agosto 1953*, in *Carlo Scarpa. Mostre e Musei 1944-1976. Case e paesaggi 1972-1978*, catalogo della mostra (Verona, 10 settembre 2000 – 7 gennaio 2001) a cura di G. Beltramini, K.W. Forster, P. Marini, Electa, Milano 2000, pp. 120-125. Cfr. pure R. LONGHI, *Frammento Siciliano*, in "Paragone", n. 47, 1953, pp. 3-44.

8 «A Palermo non c'era né un insegnamento regolare né un istituto di storia dell'arte, nulla; ho dovuto partire da zero, ma per fortuna Giuseppe Cocchiara, ottimo etnologo e allora preside della Facoltà, mi ha aiutato. I giovani erano pieni di entusiasmo, lavorare con loro mi affezionò subito all'insegnamento». G.C. ARGAN, *Intervista sulla fabbrica dell'arte*, a cura di T. Trini, Laterza, Roma-Bari 1980, p. 48. Argan costituirà nel dicembre del 1958 l'Istituto di Storia dell'arte, con statuto approvato dal Consiglio della Facoltà di Lettere dell'Università di Palermo.

9 Sull'esperienza siciliana si veda C. BRANDI, *Sicilia mia*, Sellerio, Palermo 1989.

10 Gli intenti della cattedra sono spiegati nella nota redazionale in A. GIARDINA, *Michele Catti*, "Quaderni dell'A.F.R.A.S.", n. 1, i.l.a. palma, Palermo-San Paulo 1974, p. 3. Per questo tema posso rendere noto in anticipo D. MALIGNAGGI, *La realtà storica dell'opera d'arte in Sicilia nel procedimento metodico dei "Quaderni dell'A.F.R.A.S."*, in c.d.s.

11 U. OJETTI, *Pittori d'oggi. La XVI Biennale di Venezia*, in "Corriere della Sera", a. 53, n. 124, 1928. Per la polemica cfr. G. DE MARCO, *La Biennale di Venezia del 1928: materiali dal quotidiano "L'Ora"*, in "Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia", 17, 2008, pp. 55-65.

12 U. OJETTI, *Sicilia*, in "Sicania. Rivista d'Arte e di Turismo", a. I, n. 1, 1952, pp. 2-4; *Comunicazione del Dott. Calogero Bonavia su «Sicilia» di Ugo Ojetti*, in "La Giara. Rassegna siciliana della cultura, dell'arte, della scuola", numero speciale



dedicato al 1° Congresso internazionale delle Arti Figurative (Palermo, Catania, Messina, Taormina, Siracusa, 15-20 aprile 1953), a. 2, nn. 2-3, 1954, pp. 139-144. In entrambi i casi, è segnalato erroneamente come articolo inedito e postumo.

13 Cfr. *L'identità difficile. Immagini e simboli della Sicilia 1946-1964*, catalogo della mostra (Marsala, 18 luglio – 4 ottobre 1998) a cura di S. Troisi, Charta, Milano 1998, in part. pp. 13-30. Per il quadro generale cfr. G. GIARRIZZO, *Sicilia oggi (1950-1986)*, in *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Sicilia*, a cura di M. Aymard, G. Giarrizzo, Einaudi, Torino 1987, pp. 601-696.

14 C. LEVI, *Le parole sono pietre. Tre giornate in Sicilia*, Einaudi, Torino 1955.

15 R. GUTTUSO, *Un pittore parla agli intellettuali siciliani*, in “la Voce della Sicilia. Quotidiano del popolo siciliano”, a. II, n. 93, 1947.

16 Per gli aspetti salienti dell'attività dei due soprintendenti, legata all'emergenza dei bombardamenti del 1943 e al restauro dei monumenti danneggiati, rinvio a M. GUIOTTO, *I monumenti della Sicilia occidentale danneggiati dalla guerra. Protezioni, danni, opere di pronto intervento*, Pezzino, Palermo 1946; A. DILLON, *Del restauro*, Agate, Palermo 1950. Si vedano anche i contributi in *Memoria del 9 maggio 1943*, catalogo della mostra (Palermo, 9-25 maggio 2003), Edizioni Salvare Palermo, Palermo 2008.

17 “La Giara. Rassegna siciliana della cultura, dell'arte, della scuola”, numero speciale dedicato al 1° Congresso internazionale delle Arti Figurative (Palermo, Catania, Messina, Taormina, Siracusa, 15-20 aprile 1953), a. 2, n. 2-3, 1954. Si veda anche N. D'ALESSANDRO, *Situazioni della pittura in Sicilia (1940-1970)*, Celebes, Trapani 1975, pp. 70-93.

18 V. PANNINI, *Il Congresso dei Critici d'arte*, in “Ciclope. Rivista mensile di attualità e problemi siciliani”, a. I, n. 2, 1957, p. 31.

19 Un tema molto caro all'editore Fausto Flaccovio che aveva pubblicato V. BRANCATI, F. MARAINI, M. SIMILI, *Volto delle Eolie*, Flaccovio, Palermo 1951; E. BONANNO, *Il cinema in Sicilia*, Flaccovio, Palermo 1953. Si vedano anche *Le Eolie della “Panaria Film”. 1946-1949*, a cura di R. Cedrini, 2 voll., Edizioni del Centro Studi Lipari, Palermo 1995; S. GESÙ, *La Sicilia della memoria. Cento anni di cinema documentario nell'isola*, Maimone, Catania 1999. Per la Panaria Film A. ROMEO, *Storia della Fotografia e Cinematografia subacquea in Italia*, La mandragora, Imola 2009, in part. pp. 80-109.

20 «[a Palermo] con la creazione della Regione si è sovrapposta una città e

una funzione, che, mentre sembrerebbe la logica ripresa e prosecuzione del vice-reame, in realtà innova completamente, immettendo di colpo la città da una struttura feudale in una struttura neocapitalista. La dinamica fatale di questa ristrutturazione porta con sé il fatto [...] che si è del tutto infranta una continuità di vita fra la vecchia Palermo e quella nuova: al punto che, neppure chi sarebbe finanziariamente in grado di farlo, ambisce a riscattare il palazzo settecentesco o la villa ad abitazione di pieno decoro. Chi sta nella città vecchia, ci sta in attesa di fare il salto sul grattacielo o sulla villetta nuovissima all'Aspra. Donde la derelizione sconsolante dei vecchi palazzi e delle ville, verso cui la Regione stessa ha la medesima diffidenza dei cittadini che potrebbero e non vogliono servirsene. Palermo, così, non è stata quasi toccata dalla rivalutazione dell'antiquariato, che è fenomeno generale e per nulla transeunte del nostro tempo: e proprio questa mancanza di legame col passato rappresenta il più grande pericolo per la conservazione di un patrimonio architettonico degno del più vigile rispetto». C. BRANDI, *Introduzione*, in G. Lanza Tomasi, *Le ville di Palermo*, Il punto, Palermo 1965, p. 6.

21 Cfr. B. ZEVI, *Assalto a Villa Delielia*, in “L'Espresso”, a. 6, n. 1, 1960, p. 16; O. CANCELILA, *Palermo, Laterza*, Roma-Bari 1999, pp. 511-512. La vicenda della demolizione nel 1959 di Villa Delielia di Ernesto Basile è indicativa di una sciagurata politica culturale, denunciata anche da Carlo Ludovico Ragghianti su “*seleArte*” (la campagna *Si distrugge l'Italia* del 1954) e da Antonio Cederna su “Il Mondo”. Per il periodico di Ragghianti cfr. M. NEGRINI, *Percorsi della conoscenza artistica: “seleArte” di Carlo Ludovico Ragghianti (1952-1966)*, Canova, Treviso 2011.

22 Per la figura di Flaccovio rinvio a N. AQUILA, *Una storia esemplare*, in *Salvatore Fausto Flaccovio libraio editore. Cinquant'anni di promozione culturale a Palermo*, catalogo della mostra (Palermo, 10-30 maggio 2000), Assessorato alla Cultura Comune di Palermo, Palermo 2000, pp. 43-53.

23 M. CIUNI, *Le librerie del Novecento fulcro della vita culturale cittadina fino agli anni '80*, in “Per. Giornale della fondazione Salvare Palermo onlus”, n. 28, 2010, pp. 42-46.

24 Per questi aspetti si veda M. GIORDANO, *Palermo '60. Arti visive: fatti, luoghi, protagonisti*, Flaccovio, Palermo 2006, pp. 33-70; M. GIORDANO, “*Collage*”: un'esperienza di eseditoria d'avanguardia nella Palermo degli anni Sessanta, in “teCLA – Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica”, n. 2, 29 dicembre 2010, pp. 108-129 (ISSN: 2038-6133 DOI:10.4413/RIVISTA, <http://www.unipa.it/tecla/>



rivista/3_rivista.php); F. TESSITORE (a cura di), *Visione che si ebbe nel cielo di Palermo. Le Settimane Internazionali Nuova Musica (1960-1968)*, Rai-Eri, Roma 2003. La rivista pubblica L. AGNELLO, *La nuova musica in Sicilia*, in “Sicilia”, n. 33, 1962.

25 Cfr. C. ALAIMO, *Il sistema dell'arte a Palermo. Istituzioni pubbliche e gallerie private 1900-1970*, Kalós, Palermo 2006, pp. 60-70. Per un quadro della situazione precedente si veda S. TROISI, *Una vicenda del Novecento: la collezione d'arte moderna della Regione siciliana*, in *Da Sciuti a Dorazio. La collezione d'arte moderna della Regione siciliana*, catalogo della mostra (Palermo, 6 dicembre 2011 – 6 febbraio 2012) a cura di S. Troisi, Regione Siciliana, Soprintendenza per i BB.CC.AA di Palermo, Palermo 2011, pp. 12-25.

26 Nel 2000 Sergio Flaccovio ha ripreso le pubblicazioni della rivista, con una doppia numerazione che affianca al numero 1 della seconda serie il numero 90 della prima.

27 Come desunto da C. LATINO, “Sicilia” di Salvatore Fausto Flaccovio (1953-1982), Tesi di Laurea Triennale, Università degli Studi di Palermo, relatore Prof. S. La Barbera, a.a. 2010-2011.

28 Si veda per esempio A. VON PLATEN, *Aus dem Hymnus aus Sizilien*, in “Sicilia”, n. 8, 1954. È un'impostazione che ricorda la linea editoriale de “La Sicile illustrée”, periodico pubblicato a Palermo dal 1904 al 1911, e rivolto a un turismo internazionale d'élite.

29 D. SIMOND, *Splendeur de Palerme*, in “Sicilia”, n. 7, 1954; D. SIMOND, *De Messine a Tindari*, in “Sicilia”, n. 11, 1955; D. SIMOND, *La Sicile Romaine*, in “Sicilia”, n. 12, 1955; D. SIMOND, *La Sicile Normande*, in “Sicilia”, n. 34, 1962; D. SIMOND, *Decouverte de Centuripe*, in “Sicilia”, n. 60, 1969; D. SIMOND, *De Naxos a Taormine*, in “Sicilia”, n. 71, 1973.

30 Per l'artista si veda E. BILARDELLO, *Bruno Caruso*, Flaccovio, Palermo 1987; nella rivista si trova L. SINISGALLI, *Il disegno di Caruso*, in “Sicilia”, n. 74, 1974.

31 B. CARUSO, *Per ricominciare*, in “Sicilia”, n. 1 (90), 2000, p. 13.

32 E. KITZINGER, *I mosaici di Monreale*, Flaccovio, Palermo 1960; R. SALVINI, *Il Chiostro di Monreale e la scultura romanica in Sicilia*, Flaccovio, Palermo 1963; W. KRONIG, *Il duomo di Monreale e l'architettura normanna in Sicilia*, Flaccovio, Palermo 1965. Per il fotografo cfr. *Enzo Sellerio. Fotografie 1950-1989*, catalogo della mostra (Palermo, 10 marzo – 3 maggio 2000), Federico Motta Editore, Milano 2000.

33 B. BERENSON, *Maniera e manierismo*, in “Sicilia del popolo. Quotidiano

della Democrazia Cristiana”, a. VII, n. 39, 1951, p. 5; B. BERENSON, *Momenti del Caravaggio*, in “Sicilia del popolo. Quotidiano della Democrazia Cristiana”, a. VII, n. 87, 1951, p. 3.

34 P. ROMANI, *Presentazione*, in “Sicilia”, n. 1, 1953.

35 “Sicilia”, n. 8, 1954.

36 *Ibidem*.

37 “Sicilia”, n. 10, 1955.

38 Per questi aspetti vedi D. MORMORIO, *Note per una storia della rappresentazione della Sicilia*, in *L'identità difficile...*, pp. 97-107.

39 L. SCIASCIA, *L'ingegnosa Noto*, in “Sicilia”, n. 22, 1959; L. SCIASCIA, *Tranchino: una “recherche” siciliana*, in “Sicilia”, n. 72, 1973; L. SCIASCIA, *La “Vucciria” di Guttuso*, in “Sicilia”, n. 76, 1975.

40 Si vedano N. TEDESCO, *Il giorno e la notte nel mito mediterraneo di Zaccanaro*, in “Sicilia”, n. 65, 1971; N. TEDESCO, *Piraino e i Lirici greci di Quasimodo*, in “Sicilia”, n. 72, 1973.

41 Fra cui M. VERDONE, *Ex Voto*, in “Sicilia”, n. 10, 1955; G. COCCHIARA, *Das Sizilianische Folklore*, in “Sicilia”, n. 21, 1959; A. BUTTITA, *Pitture popolari su vetro*, in “Sicilia”, n. 33, 1962; A. UCCELLO, *Una casa museo a Palazzolo Acreide*, in “Sicilia”, n. 55, 1967; G. PALMERI, *Il Museo Pitre a Palermo*, in “Sicilia”, n. 65, 1971; J. VIBAEK, *The posters of the marionette theatre*, in “Sicilia”, n. 83, 1979.

42 G. RUSSO PEREZ, *Van Dyck in Sicilia*, in “Sicilia”, n. 10, 1955; G. ETNA, *Filippo Liardo pittore di Garibaldi*, in “Sicilia”, n. 31, 1961; G. Sommariva, *Un siciliano in oriente*, in “Sicilia”, n. 36, 1962 (sui disegni del missionario teatino Cristoforo Castelli); S. GIORDANO, *Ignazio Marabitti, scultore*, in “Sicilia”, n. 47, 1965; I. ARNONE MONTANA, *La sicilianità di Onofrio Tomaselli*, in “Sicilia”, n. 50, 1966; S. CUCCIA, *Gli affreschi di Olivio Sozzi*, in “Sicilia”, n. 51, 1966; V. SCUDERI, *Del Manierismo e di Filippo Paladini in Sicilia*, in “Sicilia”, n. 53, 1967; G. NOVELLI, *Antonello da Messina*, in “Sicilia”, n. 85, 1979; S. GIORDANO, *Il pittore senza sorriso*, in “Sicilia”, n. 89, 1982 (su Pietro Novelli); C. VALENZIANO, *Iconi di Sicilia*, in *ibidem*.

43 M. TACCARI, *L'Abbazia di S. Martino delle Scale*, in “Sicilia”, n. 28, 1960; P. STONE, *The mosaics and cloisters of Monreale*, in “Sicilia”, n. 29, 1961; F. DE SANTIS, *Il Castello della Favara*, in “Sicilia”, n. 31, 1961; S. Cuccia, *Le terme arabe di Cefalà Diana*, in “Sicilia”, n. 36, 1963; B. ALESSI, *Storia e architettura del Castello di Mussomeli*, in “Sicilia”, n. 73, 1973; G. ROMEO, *Il Castello di Giuliana*, in “Sicilia”, n. 46, 1965;



S. GIORDANO, *L'oratorio di Carini*, in "Sicilia", n. 59, 1969; A. MOGAVERO FINA, *Gli affreschi trecenteschi di Castelbuono*, in "Sicilia", n. 75, 1974; R. SANTORO, *Il Castello di Caccamo*, in *ibidem*; P. ALLEGRA, *Il Trittico di Polizzi Generosa*, in "Sicilia", n. 77, 1975; P. GULINO, *Caltagirone città della ceramica*, in *ibidem*; P. DI GIOVANNI, *Il castello dei Ventimiglia*, in "Sicilia", n. 79, 1976; S. GIORDANO, *La Collegiata di Monreale*, in *ibidem*; S. DI FAZIO, *Storia e arte a S. Marco d'Alunzio*, in "Sicilia", n. 84, 1979; M.A. PLATANIA, *Il Casale di Misterbianco*, in "Sicilia", n. 87, 1981; M. GUTTILLA NICOLOSI, *La SS. Trinità di Delia a Castelvetrano*, in "Sicilia", n. 89, 1982.

44 S. BOTTARI, *Il Castello Ursino di Catania*, in "Sicilia", n. 3, 1953; G. BELLAFFIORE, *Decorazione architettonica siciliana nell'età barocca*, in "Sicilia", n. 28, 1960; V. SCUDERI, *Architettura barocca trapanese*, in "Sicilia", n. 30, 1961; R. LA DUCA, *Ville settecentesche nella Piana dei Colli*, in "Sicilia", n. 42, 1964; M. GIUFFRÈ, *Palazzo Moncada a Caltanissetta*, in "Sicilia", n. 63, 1970; L. NATOLI, *Le ville della Conca d'Oro*, in "Sicilia", n. 69, 1972; L. NATOLI, *La struttura urbana di Cefalù*, in "Sicilia", n. 72, 1973; L. NATOLI, *Un parco archeologico come occasione di loisir e di cultura*, in "Sicilia", n. 73, 1973; G.L. CIOTTA, *Chiese basiliane in Sicilia*, in "Sicilia", n. 80, 1976; M. GIUFFRÈ, *Messina luogo "forte" e città porto*, in "Sicilia", n. 82, 1978; L. NATOLI, *Note sull'urbanistica siciliana del Cinquecento*, in "Sicilia", n. 83, 1979; M.A. SPADARO, *L'architettura del paesaggio nella Palermo fine '700*, in "Sicilia", n. 87, 1981.

45 R. GIANI, *Una intelligenza siciliana*, in "Sicilia", n. 2, 1953.

46 V. FAGONE, *Scultori siciliani a Enna*, in "Sicilia", n. 75, 1974; G. ORLANDI, *Rassegna nazionale del sacro nell'arte contemporanea*, in "Sicilia", n. 80, 1976.

47 G. ETNA, *Renato Guttuso*, in "Sicilia", n. 34, 1962; L. PASQUALINO NOTO, *Il gruppo dei quattro siciliani*, in *ibidem*; L. PASQUALINO NOTO, *Pittori siciliani*, in "Sicilia", n. 51, 1966; M. POMA BASILE, *Pittori siciliani*, in "Sicilia", n. 46, 1965; N. GARAJO, *Sicilianità di Guttuso*, in "Sicilia", n. 50, 1966; R. GIANI, *Autobiografia di Guttuso par l'Image*, in "Sicilia", n. 61, 1970; V. FAGONE, *Giuseppe Migneco, uomo del Sud*, in "Sicilia", n. 64, 1970; F. GRASSO, *Guttuso*, in "Sicilia", n. 65, 1971; G. BARAGLI, *Giambecchina pittore siciliano*, in "Sicilia", n. 77, 1975. Sullo scultore segnalò G. LANZA TOMASI, *Per Baragli*, in "Sicilia", n. 67, 1971.

48 E. BAGGIO, *Sicilia e siciliani alla VII Quadriennale*, "Sicilia", n. 13, 1956; G. ETNA, *I Siciliani alla Quadriennale di Roma*, in "Sicilia", n. 26, 1960; R. GIANI, *Pittori siciliani a Roma*, in "Sicilia", n. 31, 1961; A. QUERÈL, *La Sicilia alla Biennale di Venezia*, in "Sicilia", n. 36, 1962; D. QUERÈL, *Gli artisti siciliani*

alla IX Quadriennale d'arte italiana, in "Sicilia", n. 49, 1966.

49 F. GRASSO, *Approdo in Sicilia di Antonietta Raphael*, in "Sicilia", n. 72, 1973.

50 F. GRASSO, *Il discorso di Gauli sulla Sicilia*, in "Sicilia", n. 73, 1973; R. SANTORO, *Gli antichi mercati panormiti visti da Gauli*, in "Sicilia", n. 80, 1976.

51 F. GRASSO, *Incontri siciliani di Franco [!] Ciniglia*, in "Sicilia", n. 76, 1975.

52 R. ROMANO, *Il podere dalle teste scolpite*, in "Sicilia", n. 9, 1955 (su Filippo Bentivegna); A. UCCELLO, *Sabo*, in "Sicilia", n. 66, 1971; E. MANDARÀ, *Il pittore contadino*, in "Sicilia", n. 60, 1969 (su Francesco Giombarresi); M. CONSOLI SARDO, *Il pittore mandriano*, in "Sicilia", n. 85, 1979 (su Antonio Mancuso Fuoco). Per gli outsider cfr. <http://outsiderart.unipa.it/index.php/it/sicilia/gli-artisti>.

53 *Mostra antologica di Cagli*, catalogo della mostra (Palermo, 25 marzo – 25 aprile), Flaccovio, Palermo 1967. L'anno seguente la Galleria La Robinia di Palermo allestì una seconda mostra sull'artista.

54 E. CRISPOLTI, *La Sicilia di Corrado Cagli*, in "Sicilia", n. 52, 1966; M.N. VARGA, *Cagli e la Sicilia*, in "Sicilia", n. 58, 1969; U. ATTARDI, *L'Etna di Corrado Cagli*, in "Sicilia", n. 67, 1971.

55 M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia*, Flaccovio, Palermo 1974; M. ACCASCINA, *I marchi delle argenterie e oreficerie siciliane*, Busto Arsizio 1976. Nella rivista è pubblicato M. ACCASCINA, *I "begli arredi" di Ragusa*, in "Sicilia", n. 55, 1967.

56 A. RAGONA, *La maiolica siciliana dalle origini all'Ottocento*, Sellerio, Palermo 1977. Nella rivista si possono leggere N. RAGONA, *La maiolica siciliana del periodo arcaico*, in "Sicilia", n. 14, 1956; A. RAGONA, *L'arte dei figurinai di Caltagirone*, in "Sicilia", n. 52, 1966; A. RAGONA, *Le maioliche siciliane*, in "Sicilia", n. 66, 1971.

57 A. DANEU LATTANZI, *Simboli e profezie nel medioevo*, in "Sicilia", n. 12, 1955; A. DANEU, *Rosso e Oro*, in "Sicilia", n. 19, 1957; A. DANEU LATTANZI, *I coralli della Fondazione Whitaker*, in "Sicilia", n. 88, 1981. L'articolo di Daneu anticipa l'opera A. DANEU, *L'arte trapanese del corallo*, Banco di Sicilia – Fondazione Ignazio Mormino, Palermo 1964, uscita postuma a cura di Angela Lattanzi.

58 G. SOMMARIVA, *I coralli miniati di Ciminna*, in "Sicilia", n. 48, 1965; V. ADRAGNA, *Il "libro d'ore" della Biblioteca Fardelliana*, in "Sicilia", n. 66, 1971.

59 L. DE LIBERO, *Serpotta danza e vola*, in "Sicilia", n. 6, 1954; P. STONE, *Giacomo Serpotta*, "Sicilia", n. 35, 1962; G. NOVELLI, *Barocco e putti del Serpotta*, in "Sicilia", n. 54, 1967; G. MACALUSO, *I "Serpotta" di Casa Professa*, in "Sicilia", n. 66, 1971; V. AGNESI, *Gli oratori palermitani di Giacomo Serpotta*, in "Sicilia", n. 83, 1979.



60 Segnalo a mo' di esempio L. BARTOLINI, *La ceramica calatina*, in "Sicilia", n. 3, 1953; G. COCCHIARA, *I Pastori del Matera*, in "Sicilia", n. 36, 1962; G. ROMEO, *Gli arazzzi di Marsala*, in "Sicilia", n. 37, 1963; B. FAZIO, *Mattonelle maiolicate siciliane*, in "Sicilia", n. 38, 1963; G. COCCHIARA, *L'arte dei Bongiovanni Vaccaro*, in "Sicilia", n. 45, 1965; S. CUCCIA, *Crocette lignee bizantine in Sicilia*, in "Sicilia", n. 56, 1967; L. LIOTTA, *Il Tiraz di Palermo*, in *ibidem*; C. BERNARDI SALVETTI, *Presepi d'arte e maestri «pasturari» in Sicilia*, in "Sicilia", n. 57, 1968; E. MAGGIO PALAZZOLO, *Sonagli d'argento*, in "Sicilia", n. 62, 1970; G. CARDELLA, *Vecchi smalti siciliani*, in "Sicilia", n. 64, 1970; F. D'ANGELO, *La ceramica del Palazzo dei Normanni*, in *ibidem*; E. SELLERIO, *Gli smalti della Cattedrale di Agrigento*, in "Sicilia", n. 69, 1972; F. SGROJ, *L'ambra del Simeto*, in "Sicilia", n. 73, 1973; S. CUCCIA, *Avori e coralli*, in "Sicilia", n. 80, 1976; M.T. VALENTI LESER, *Der töpferort S. Stefano di Camastra*, in "Sicilia", n. 89, 1982.

61 A. LIPINSKY, *L'arte orafa dei Normanni di Sicilia*, in "Sicilia", n. 20, 1958; A. LIPINSKY, *Siziliens Krone*, in "Sicilia", n. 23, 1959; A. LIPINSKY, *Die Kirchenschätze von Randazzo*, in "Sicilia", n. 33, 1962; A. LIPINSKY, *Die Heilige Agathe Schutzpatronin von Catania*, in "Sicilia", n. 39, 1963; A. LIPINSKY, *Die Heilige Rosalie*, in "Sicilia", n. 50, 1966; A. LIPINSKY, *Die Apfel der Hesperiden*, in "Sicilia", n. 55, 1967; A. LIPINSKY, *Sizilianische Marchenschiffe*, in "Sicilia", n. 61, 1970; A. LIPINSKY, *Der Silberschatz von Canicattini Bagni*, in "Sicilia", n. 68, 1972; A. LIPINSKY, *Der Bischofsstab von Troina*, in "Sicilia", n. 73, 1974.

62 G. VIGNI, *La Galleria Nazionale della Sicilia*, in "Sicilia", n. 8, 1954. Vigni comunicava i risultati dei lavori di allestimento dell'Abatellis anche in G. VIGNI, *La Galleria Nazionale della Sicilia a Palermo*, in "Bollettino d'arte", n. 2, 1955, pp. 185-190. Cfr. V. ABBATE, *Galleria Nazionale della Sicilia (palazzo Abatellis) 1953-1954*, in *Carlo Scarpa. Mostre e Musei 1944-1976...*, p. 126. Fra gli articoli della rivista dedicati al museo segnalo G. QUATRIGLIO, *Gli inediti di palazzo Abbatelli*, in "Sicilia", n. 50, 1966; V. SCUDERI, *Restauri presso la Galleria Nazionale*, in "Sicilia", n. 64, 1970.

63 V. SCUDERI, *Il Museo Pepoli*, in "Sicilia", n. 50, 1966.

64 S. GIORDANO, *Il Tesoro del Duomo di Monreale*, in "Sicilia", n. 37, 1963; F. POTTINO, *Il Museo Diocesano di Palermo*, in "Sicilia", n. 40, 1963; F. POTTINO, *Il tesoro della Cappella Palatina*, in "Sicilia", n. 63, 1970; S. PRESTIFILIPPO, *Il Tesoro del Duomo di Messina*, in "Sicilia", n. 71, 1973.

65 G. QUATRIGLIO, *Un tesoro siciliano nel cielo di Vienna*, in "Sicilia", n. 83, 1979 (dedicato alle arti sontuarie nella Weltliche Schatzkammer del Kunsthistorisches Museum di Vienna).

66 Per questi temi cfr. *Museo e Società*, atti del convegno (Palermo, 8-11 novembre 1979), Assessorato BB.CC. e P.I., Palermo 1980. Si veda pure A. BUTTITA, *Per un Museo della civiltà siciliana*, in "Sicilia", n. 64, 1970.





“QUI ARTE CONTEMPORANEA”: IL PRESENTE NEL SOLCO DELLA MODERNITÀ

di Francesca Gallo

«I redattori vogliono ribadire la loro completa disponibilità di fronte a coloro che operano creativamente, seguendo in ciò lo spirito di una rivista fondata nel 1966 da un gruppo di pittori e scultori»¹. Con questa dichiarazione si apre l'inchiesta lanciata da “Qui arte contemporanea”, in quello che sarà l'ultimo numero di uno dei periodici più longevi, tra quelli promossi dalle gallerie private romane. Pur con inevitabili distinguo, infatti, le altre iniziative capitoline si collocano sotto il segno del transitorio²: da “Appia antica”, animata da Emilio Villa, a “Senzamargine”, dai bollettini della Salita o della Tartaruga, al “Notiziario della Medusa” a “Rondanini”³. L'informazione è il naturale polo di attrazione di

questa costellazione editoriale, non solo per dare visibilità alle mostre e agli artisti, sostituendosi perfino al catalogo, talvolta; ma anche perché, proprio tra gli anni Sessanta e Settanta, la critica d'arte pare indietreggiare, sotto il peso dell'inadeguatezza dei propri strumenti ermeneutici, preferendo lasciare parlare i protagonisti, attestandosi non di rado sulla cronaca, piuttosto che interpretare⁴.

Nata come costola dell'attività editoriale specializzata di Editalia, “Qui arte contemporanea” precede di pochi mesi l'inaugurazione ufficiale dello spazio espositivo. La rivista, diretta da Lidio Bozzini (condirettore responsabile Mario Guidotti), esce da luglio 1966 a giugno 1977, con una media di due numeri l'anno, per un totale di diciassette fascicoli. In redazione si alternano artisti e critici: originariamente il comitato redazionale era formato da Giuseppe Capogrossi, Ettore Colla, Lucio Fontana, Leoncillo Leonardi,



Seymour Lipton, Victor Pasmore e Piero Sadun, affiancati da Giovanni Carandente e Marisa Volpi, fra tutti la più impegnata nell'attività dell'omonima galleria. Accanto a questi ultimi, negli anni, si avvicinano i critici Alberto Boatto, Aldo D'Angelo, Lorenza Trucchi e Mario Verdone. Le autorevoli firme che la animano, tuttavia, scelgono altre sedi per i contributi teorici che alimentano il dibattito critico nazionale di quegli anni, che fa da sfondo alle vicende qui tratteggiate. Le presenti note, infatti, gettano uno sguardo di insieme sul periodico, del quale sorprendono le scelte a favore di artisti e di correnti molto sperimentali, più che le singole posizioni critiche, spesso implicite, appunto, nel dare conto di determinate aree espressive piuttosto che di altre. Sotto questo riguardo, soprattutto tra il 1969 e il 1972, la rivista si interessa alle pratiche performative e alle ricerche di area poverista, in seguito estranee all'attività della galleria. Oltre la longevità, altra caratteristica di "Qui arte contemporanea" è l'equilibrio fra documentazione del presente e interesse per l'arte dell'Ottocento e delle avanguardie: opzione da ricondurre, in sintesi, al debito dichiarato nei confronti de *La tradizione del nuovo*, il testo miliare di Harold Rosenberg⁵, in cui si riconosce che la ricerca della novità è parte integrante della cultura, da Charles Baudelaire in poi, sostenendo pertanto una sostanziale sinonimia fra moderno e nuovo.

D'altro canto, la convivenza fra taglio storiografico e militanza – è stato scritto – è anche il tratto peculiare, di un drappello di critici vicini, in misura variabile, all'insegnamento di Giulio Carlo Argan e, quindi, a questa altezza cronologica, di area romana⁶.

In tal senso, se nel primo numero di "Qui arte contemporanea" si ospita un ampio saggio su Umberto Boccioni, nel cinquantenario della morte⁷, in seguito ci si occuperà della metafisica, del surrealismo e così via. Mentre di pari passo, l'omonima galleria propone la mostra documentaria *Dada, cinquant'anni dopo* (ottobre 1966) e la monografica su *Dottori* (marzo 1970); più oltre *Maestri surrealisti* (dicembre 1973) e il focus su *Melotti* (febbraio 1976). Un impegno che, negli anni Ottanta, prosegue con le mostre sul Futurismo.

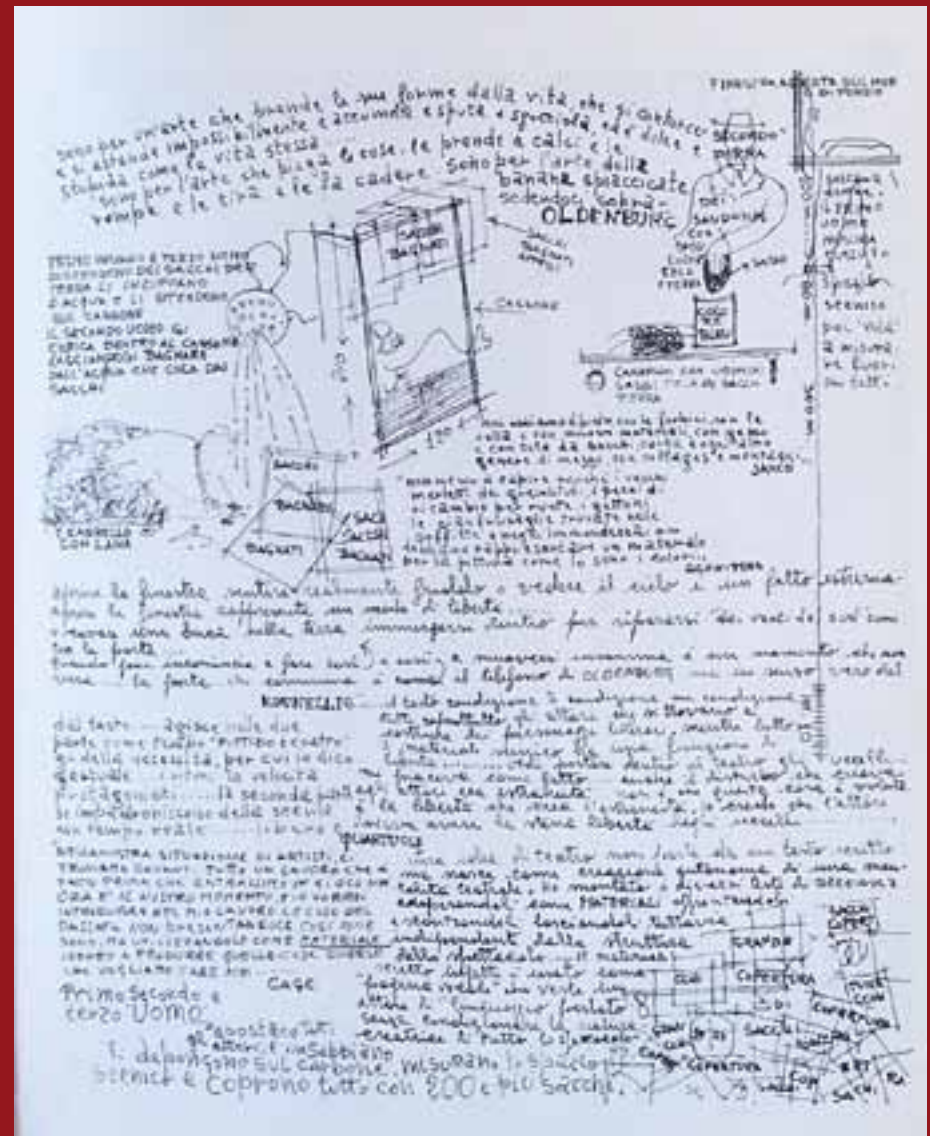


Copertina del primo numero di "Qui arte contemporanea", luglio 1966 (courtesy Galleria Edieuropa).



All'idea del reportage si ispirano – oltre all'iniziale rubrica *Pallacordasette*, dedicata al dialogo con i lettori – sia la sezione sul mercato dell'arte, ora più articolato e dinamico che in passato, in cui Claudio Bruni registra l'andamento delle aste, per autori viventi e non⁸; sia la rubrica *Quincontri*, con rapide sintesi delle attività promosse da Editalia spesso accompagnate da fotografie a metà strada tra ufficialità e mondanità. Nel primo numero, in attesa delle sollecitazioni dei lettori, si propone un'ideale tavola rotonda fra addetti ai lavori, su temi di attualità: Lorenza Trucchi e Plinio De Martiis riflettono, da diverse prospettive, sulle trasformazioni presenti e futuribili del collezionismo di arte contemporanea; mentre Franco Russoli prova a tratteggiare le peculiarità del museo d'arte contemporanea, un apparente ossimoro⁹.

LIl secondo numero è sostanzialmente consacrato alla Biennale di Venezia, alla quale non vengono lesinate le critiche tanto di Cesare Vivaldi quanto di Nello Ponente, mentre più sfumate sono le reazioni ai padiglioni nazionali. Le restanti recensioni delle mostre sono raccolte nella rubrica *Opere viste*, che a lungo sottolineerà l'approccio diretto – giornalistico, ancora una volta – dell'autore, non di rado un corrispondente fisso, da Londra o da New York.



Carlo Quartucci, Appunti per lo spettacolo *I testimoni*, pubblicati in "Qui arte contemporanea", n. 5, marzo 1969 (courtesy Carlo Quartucci).

L'editoriale del terzo numero, del marzo 1967, precisa i confini della *tradizione del nuovo*, che da Baudelaire a Édouard Manet arriva, nel caso italiano, attraverso il futurismo e la metafisica, al Gruppo Origine, cui Maurizio Calvesi dà ampio spazio. Gli accenti polemici riguardano soprattutto i tentativi francesi di monopolizzare le avanguardie storiche, sotto l'egida omnicomprensiva di *Scuola di Parigi*, all'interno della quale, però, si stemperano le differenze fra maestri ed epigoni. Da segnalare, in questo fascicolo, il testo di K. L. McShine su Joseph Cornell, autore in posizione storicamente intermedia fra la prima ondata di emigrazione europea negli USA e la nuova generazione di artisti americani.

Dal numero successivo, del 1967, la rivista si anima parecchio, complice l'effervescenza dell'atmosfera artistica, con le nuove ricerche di area minimal, la crescita dell'happening e della performance. Si colgono, infatti, le diverse sfaccettature delle indagini sullo spazio, condotte sia in Italia sia all'estero: Marisa Volpi – che in galleria cura proprio una mostra sulla *Terza dimensione* con opere di Jannis Kounellis, Livi, Sergio Lombardo, Carlo Lorenzetti, Pino Pascali e Giuseppe Uncini – dà conto della rassegna *Primary Structures* (Jewish Museum) in cui gli artisti statunitensi, più degli

europei, sembrano impegnati a “sbarrare la strada a qualsiasi interpretazione”¹⁰. I riferimenti di questi giovani sono diversi: da Mies van der Rohe, a Buckminster Fuller, fino a Tony Smith i cui lavori esigono una pluralità di punti di osservazione, sottolineando la continuità fra lo spazio dell'opera e quello dello spettatore. Nel medesimo numero, anche Claudio Cintoli si appassiona ai lavori di Smith, simili a cristalli – scrive – scheggiati secondo la composizione molecolare. D'altronde, basta sfogliare la rubrica *Opere viste* per ritrovare la sorprendente fioritura italiana di ricerche visuali e ambientali: dalle mostre *Il tempo dell'immagine* (Bologna), *Lo spazio dell'immagine* (Foligno), *Nuove tecniche di immagine* (San Marino), *Impatto percettivo* (Amalfi), al convegno della critica dedicato allo *Spazio nelle arti visive*¹¹.

Il fluire degli eventi

Dopo la battuta d'arresto del 1968 – dovuta non solo alla contestazione, che ha travolto la Biennale di Venezia e la Triennale di Milano, ma anche ai lutti – “Qui arte contemporanea” riprende le pubblicazioni nel marzo seguente: a Carandente, Sadun e Volpi nella redazione si affianca Lorenza Trucchi. Il rinnovamento interno porta a pubblicare il nutrito elenco dei collaboratori vecchi e nuovi, fra cui spicca la giovane generazione sia di critici, che in breve tempo



distingueranno le proprie strade, sia di artisti¹².

Sviluppando alcune scelte dell'ultimo numero del 1967, adesso il periodico si sbilancia verso le ricerche più innovative, tanto che il quadriennio 1969-1972 corrisponde alla fase di maggiore vivacità. Così, ad esempio, nel primo numero del '69, tra i ricordi dei maestri scomparsi, Marisa Volpi sollecita tre coetanei di Pino Pascali a rendergli omaggio: Claudio Cintoli opta per la forma epistolare; Jannis Kounellis elenca le passioni dell'amico; ed Eliseo Mattiacci tesse l'elogio dell'estro inventivo. Ne viene fuori il ritratto



Bruto II, costumi e scene di G. Paolini, riprodotto in "Qui arte contemporanea", n. 6, settembre 1969 (courtesy Archivio Giulio Paolini, Torino. Foto Anna Piva).

sfaccettato della meteora Pascali: l'azione che arriva a sostituirsi all'oggetto; la fascinazione per la nuova arte americana; la manualità e il *feeling* con i materiali primari.

L'interesse per nuove forme di agire artistico, spesso svincolato dalla concretezza dell'oggetto – seguite all'epoca solo da rare e coraggiose gallerie d'avanguardia fra cui non è possibile annoverare Editalia – è testimoniato dalla cronaca dell'happening di Eliseo Mattiacci, *Il tempo del vento*, in occasione di *Lavori in corso al Circo Massimo*. A sua volta, Cintoli ne dà notizia con un testo quasi



performativo, costituito dall'elenco delle azioni da compiere o da evitare, per assistere all'evento¹³.

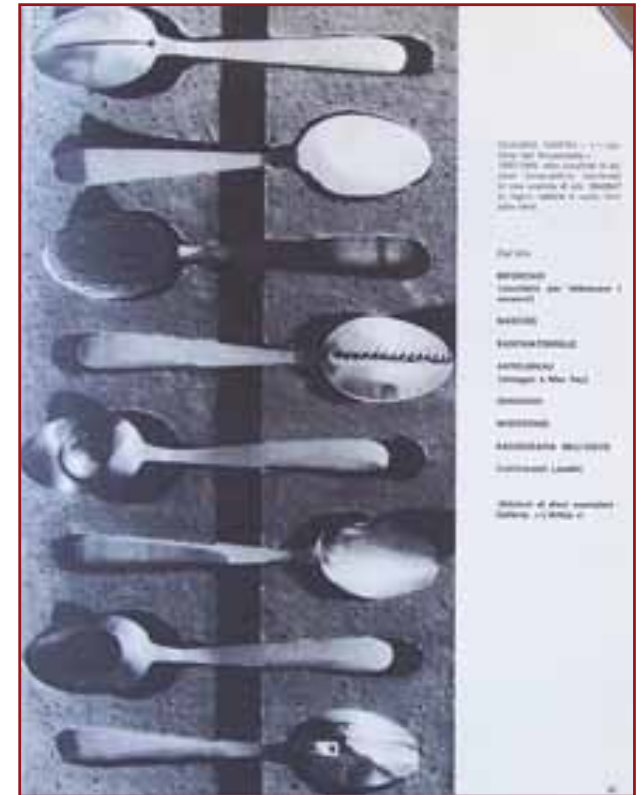
È da ricondurre all'incontro fra arti visive e teatro anche l'intervento del regista de *I testimoni*, andato in scena al Teatro Gobetti di Torino nel novembre 1968. Proprio in questo caso il numero sembra accogliere, senza filtri, il fluire degli eventi dato che pubblica due pagine manoscritte di Carlo Quartucci in cui parole e disegni, appunti e schizzi, sono un disordinato diario delle contaminazioni e dei prestiti letterari e visivi confluiti in uno spettacolo dirompente e nichilista. La scena era dominata dai carrelli di Kounellis, mossi dagli attori con ampio margine di libertà, metafora dell'instabilità dell'insieme, in cui nessuno sembra trovare il proprio posto.

L'idea dello spettacolo come collage o assemblage visivo, ancora valida per *Cartoteca*, è teatralmente superata, scrive Quartucci, poiché adesso «lo spettacolo andava visto da dentro: era un accadimento, non una rappresentazione [...]. C'era un tempo teatrale quello sui carrelli, e un tempo reale quello degli attori che si muovevano fuori dei carrelli, che è appunto lo stesso tempo di chi guarda...»¹⁴.

La contiguità fra pratiche artistiche e teatrali è ribadita dalla recensione di Giulio Paolini a *Happening* di Michael Kirby, appena tradotto in italiano. Si tratta della prima delle tre collaborazioni a “Qui arte contemporanea” da parte dell'artista torinese che, nell'aprile 1968,

aveva partecipato alla collettiva *Fabro Kounellis Paolini* e del quale, all'inizio del 1970, Marisa Volpi cura la personale in galleria. La seconda collaborazione – nel numero successivo – è una rapida descrizione delle scene e dei costumi per il *Bruto secondo*¹⁵, dominate dal bianco inteso come non colore, in riferimento alla natura astratta del dramma alfieriano.

Dell'ultima collaborazione a “Qui arte contemporanea” si parlerà più oltre. Gli sconfinamenti fra teatro e arti visive sono, oramai, all'ordine del giorno: per esempio, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, è inscenato dalla compagnia Cricot 2, *Poule d'eau*,



C. Cintoli, *I cucchiaini del firmamento* (1967-69), riprodotto in “Qui arte contemporanea”, n. 6, settembre 1969 (courtesy Archivio Cintoli Daniela Ferrara).

specializzata nella pantomima e nell'improvvisazione, pratiche limitrofe e perfino coincidenti con l'happening¹⁶. D'altronde, nel maggio 1968 a Roma, la galleria La Tartaruga aveva dato vita a un "festival di spettacoli senza replica", come potrebbe essere definito il *Teatro delle mostre*; mentre in ottobre, *Arte povera + Azioni povere* (Amalfi, Arsenale vecchio) suggerisce, quasi didascalicamente, la coesistenza alla pari di oggetti e di comportamenti nella poetica poverista, appena delineata da Germano Celant.

Tale chiave interpretativa si proietta perfino nella rilettura di Piero Manzoni, proposta da Tommaso Trini che, pur in assenza di inquadramento storico e di disamina critica, sottolinea la centralità dell'operazione *Divorare l'arte*, intesa come collaborazione fra artista e pubblico, più che come gesto neo-dada¹⁷.

Parole d'artista

La rinuncia, da parte degli artisti, alle forme tradizionali della mediazione critica si fa sentire anche sulla carta stampata. Nel secondo numero del 1969, ad esempio, si pubblica il testo manoscritto con cui Cintoli accompagna *Cucchiari del firmamento* (1967-69). Accanto alle cronache d'arte, quindi, il marchigiano firma il racconto in cui un "Edmondo qualunque" scopre che il proprio ombelico, abbandonato il corpo, è finito in un cucchiaino da pasto.

Il testo è intessuto di giochi di parole, anagrammi, nonsense, rime e ritornelli¹⁸, degno accompagnamento a *I cucchiari del firmamento* che, straniati e obliterati rispetto alla funzione d'uso, sono strettamente imparentati con gli oggetti surrealisti. Riproduzione dell'opera e testo, su due pagine affrontate, si completano, prive di alcun commento o introduzione, sono autosufficienti.

Laura Grisi, in occasione della personale alla Marlborough Gallery di Roma, ad esempio, interviene per chiarire che gli oggetti presenti negli ambienti «sono i mezzi con cui metto in luce degli spazi diversi, "diversi" anche se generati da fenomeni piuttosto consueti»¹⁹.

Il riferimento è agli ambienti dedicati agli elementi naturali come la nebbia, il vento, la pioggia, a cui l'artista lavora già da qualche anno, e nei quali l'opera è rappresentata proprio dai fenomeni atmosferici, provocati e regolati nel tempo. Controllati come esperimenti di laboratorio, ognuno di questi fattori genera spazio grazie alla dialettica con gli oggetti. È una ricerca particolarmente in sintonia con il clima internazionale, basti ricordare, durante il 1969, le operazioni di Robert Barry – sostenute da Seth Siegelaub – con i gas inerti dispersi nell'aria.

Il fascicolo ospita anche un ampio contributo di Germano Celant che, prendendo spunto da due importanti rassegne appena concluse, *Op Losse Schroeven* (Amsterdam) e *When attitudes become form*



(Berna), mette a fuoco alcune contraddizioni della critica, sempre più inadeguata a rendere conto di un'arte basata sull'esperienza diretta dell'opera, spesso sinestetica ed effimera, rispetto alla quale descrizione e documentazione, per quanto estese, non potranno mai «ricostruire le condizioni psicofisiche, atte a ricreare l'apprensione diretta del lavoro»²⁰. È evidente, infatti, che fotografia e testo sono poca cosa per rendere l'esperienza magmatica e frammentaria della visita a esposizioni di questo tipo. D'altronde gli strumenti tradizionali della critica d'arte si trovano a mal partito già di fronte a singole opere, come *Splash Piece* di Richard Serra (1968) o *Scrittura simpatica* (1968) di Gilberto Zorio: il resto di un'azione, la prima, opera in azione la seconda. Tuttavia una chiave ermeneutica emerge anche di fronte a tali proposte dirompenti: esse promanano dall'«artista-alchimista» nel cui lavoro corpo umano, animali, piante e minerali convivono pur con inevitabili disomogeneità morfologiche, perché «tutti questi sistemi vitali funzionano in modo simile, legati – come sono – a processi

comuni di metabolismo. Per questo l'artista, insieme all'ecologo e al biologo, ha iniziato a portare l'interesse al funzionamento vitale, ha rinunciato alla descrizione e alla rappresentazione dell'aspetto esteriore della natura»²¹.

Dopo un ulteriore anno di silenzio, la rivista riprende le pubblicazioni nel 1971, con l'entrata in redazione di Mario Verdone, che assicura gli approfondimenti sul cinema delle avanguardie storiche e degli anni Sessanta. Si inizia con Heartfield e Dada, affiancati dai saggi di Paolo Fossati su Max Ernst e di Marisa Volpi sul Blaue Reiter (al quale aveva appena dedicato una monografia). Il fascicolo si segnala per il lungo intervento in cui Celant ripercorre quasi *ad annum* la carriera di Robert Morris, mettendo in evidenza la centralità della danza, e quindi del corpo, nel rapporto con gli oggetti e con gli ambienti, e sottolineando il parallelo impegno teorico nella formulazione

dell'*Antiform*²². Altra esponente di spicco di una nuova generazione di critici vicini alle tendenze più innovative è Lea Vergine, che si occupa di arte programmata. Due intellettuali militanti, la cui



R. Smithson, 20 shots of 5 sites of Franklin, New Jersey non-site (1968), riprodotto in "Qui arte contemporanea", n. 6, settembre 1969.

collaborazione a “Qui arte contemporanea” si concentra nel biennio 1969-70, momento difficile per “Marcatré”, rivista teorica alla quale collaborano con maggiore continuità²³.

Oltre la cronaca

Nel 1972, “Qui arte contemporanea” inaugura un taglio monografico, dedicato ad argomenti di volta in volta diversi. Si inizia con un tema di estrema attualità, come i rapporti fra *Arti figurative, fotografia e cinema*, nel quale confluiscono, ancora una volta, saggi di taglio storico (Marina Miraglia su Francesco Paolo Michetti fotografo, Dora Vallier sugli impressionisti e Enrico Crispolti sul futurismo) e interventi legati all’attualità come quello di Lorenza Trucchi sul fotografico nella pittura di Francis Bacon e di Daniela Palazzoli che – alla prima collaborazione con il periodico di Editalia – mette pittura e fotografia in alternativa, secondo la filosofia dell’imminente rassegna *Combattimento per un’immagine*. Frank Popper si occupa del movimento nell’arte, tema a cui ha dedicato un libro di ampia storicizzazione, appena tradotto in italiano; Mario Verdone si focalizza sul cinema astratto di Viking Eggeling e Alberto Boatto si concentra su Luca Patella, inventivo sperimentatore di mezzi fotografici e cinematografici, ibridati con l’intervento diretto dell’autore. Infine, di Annette Michelson

si traduce il saggio su Michael Snow, apparso l’anno prima su “Artforum”²⁴. È fondamentale sottolineare che l’attenzione è rivolta agli scambi fra la pittura e i nuovi media, rintracciando gli antecedenti ottocenteschi dell’introiezione dello sguardo e del prodotto fotografici, e valorizzando pratiche artistiche attuali ma liminari.

In sintonia con i rapporti fra pittura e immagine mediatica, Paolini conclude la collaborazione con il periodico romano con *Una nuova confutazione del tempo*: il testo – costituito da citazioni da Jorge Luis Borges e da Chaung Tzu, sulla natura ambigua della temporalità, fra soggettività e oggettività – accompagna le riproduzioni di *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (1967) e di *L’invenzione di Ingres* (1968). Nelle note introduttive, Marisa Volpi sottolinea che in Paolini la fotografia è strumento per dialogare con il passato (e con i maestri antichi, quindi), e oggettivare il tempo. Nel frattempo, l’artista aveva partecipato in galleria a *Understatement* (Luciano Fabro, Maurizio Mochetti, Samuel Montealegre, Hidetoshi Nagasawa, Giulio Paolini, Antonio Trotta, gennaio 1971), curata dalla medesima Volpi, alla quale si devono buona parte degli interventi diretti degli artisti sulle pagine della rivista.

Seconda novità introdotta da questo numero, oltre alla parte monografica, è la sezione *Profilo*, una sorta di inserto in quadricro-



mia, dedicato ogni volta a un artista diverso: si inizia ovviamente con Sadun, e si prosegue con artisti già affermati, come Carla Accardi, Afro, Pietro Consagra, Umberto Mastroianni, Giulio Turcato, Emilio Scanavino.

La scelta di concentrare buona parte della rivista attorno a un tema, sembra rispondere all'esigenza di arginare l'eterogeneità della cronaca. Il dissidio è solo apparentemente risolto nel secondo numero del 1972, dedicato alle due rassegne internazionali: la XXXVI Biennale Internazionale d'Arte di Venezia e la quinta edizione di Documenta, a Kassel. È interessante notare come i giudizi critici raccolti siano divergenti: della rassegna veneziana, Pierre Restany censura alcuni eccessi dell'arte di comportamento, che hanno ridotto l'azione a puro volontarismo (è il caso di Gino De Dominicis, ad esempio), mentre approva le proposte di Mario Merz, Germano Olivotto e Franco Vaccari, per i quali l'azione verifica un sistema di intervento precostituito²⁵. Al contrario, di *Documenta 5* Germano Celant apprezza proprio le pratiche più ibride. Nella recensione,

programmaticamente intitolata *Iperrealismo come imperialismo*, la referenzialità è equiparata al "ritorno all'ordine". Con il sostegno di gallerie e istituzioni statunitensi, si fa largo un'arte rassicurante tanto economicamente quanto ideologicamente, latrice di

un'esperienza estetica immediata e un po' facile. Più interessante il clima che si respira nella seconda sezione, ordinata nel Museum Federicianum – continua Celant – con arte concettuale e minimal, performance e video, danza e musica, penalizzate, tuttavia, dall'allestimento caotico e affollato²⁶.

Più sfumato, ma sostanzialmente in linea con quest'ultimo, il giudizio di Marisa Volpi, che recensisce la medesima rassegna tedesca: il naturalismo di Edward Kienholtz, ad esempio, è interpretato come denuncia; l'indulgenza autobiografica e la messa in scena delle pulsioni più sopite – evidenti in Christian Boltanski, Marcel Broodthaers, Ben Vautier e Luca Sarma – sono ricondotte alle avanguardie storiche che, per

prime, hanno equiparato arte e vita.

Nel dare conto dell'ampia presenza di videotape e film d'artista, di cui il 1972 decreta l'ascesa anche in Italia, la storica dell'arte rimarca



“Qui arte contemporanea”, n. 11, giugno 1973, copertina con Fondo grigio di Pietro Consagra.



la somiglianza delle selezioni proposte a Kassel e a Venezia: fra tutti spiccano *Eurasienstab* di Joseph Beuys e *Nature of our looking* di Gilbert & George²⁷.

Chiude il fascicolo la raffinata riflessione di Filiberto Menna che, a proposito del Padiglione olandese alla Biennale di Venezia, rintraccia nell'attitudine analitica di Piet Mondrian le premesse del lavoro fotografico di Jan Dibbets²⁸.

1973: un anno di transizione

Perfino la copertina, fin qui essenziale e sobria, sovrastata dalla storica testata disegnata da Ettore Colla, su un fondo di colore differente a ogni numero, opta adesso per la riproduzione a colori di un'opera dell'artista a cui si dedica il *Profilo*. Ad inaugurare la nuova veste grafica – funzionale al periodico di una galleria privata, per vocazione sostenuta dal collezionismo²⁹ – pertanto, è Afro. Mentre a Giulio Carlo Argan è affidato il compito di ricordare Giuseppe Capogrossi, scomparso nell'ottobre 1972, fondatore della rivista e del quale lo storico dell'arte torinese aveva curato, nel 1967, il catalogo ragionato, proprio per Editalia. Anche nei contenuti si intravedono i segni del lento virare degli interessi di “Qui arte contemporanea”, dato che il numero è incentrato sulle varianti del realismo, dal Settecento al presente, con un meditato saggio di Udo Kultermann

– di cui era appena uscito *New Realism* – che rivaluta proprio le proposte dell'*iperrealismo* e del naturalismo contemporanei, in evidente discontinuità con la linea precedentemente proposta da Celant, che per altro non prosegue oltre la collaborazione con il periodico romano.

Il secondo numero del

1973 è più vario: nel dare conto della mostra *Philadelphia in New York*, Marisa Volpi³⁰ opta per uno sguardo storicizzante che ribadisce la fecondazione europea dell'arte americana contemporanea, enucleando le opere più significative di due importanti collezioni private – Arensberg e Gallatin – donate al Museo di Philadelphia e spina dorsale della rassegna. Sono invece virati verso l'attualità, le analisi di Filiberto Menna delle *Investigazioni linguistiche di Kosuth*, e quelle di Gillo Dorfles sulla dimensione temporale condivisa dell'arte ambientale tanto quanto dal comportamento, negli USA, con



Christo, *Intervento a Littel Bay - Australia (1969)*, riprodotto in “Qui arte contemporanea”, n. 13, maggio 1974.





G. Fioroni, *Quattro volte* (1966), riprodotto in “Qui arte contemporanea”, n. 17, giugno 1977 (courtesy Archivio Giosetta Fioroni e Diletta Borromeo).

particolare attenzione a Dan Graham. Per certi versi confluyente è l'intervento di Lea Vergine, che sintetizza gli ultimi tre anni di attività di Gilbert & George, preludio al volume sulla Body Art³¹.

Difatti la studiosa napoletana, nel numero successivo, si occupa del piacere regressivo, all'interno di un fascicolo consacrato alle categorie psicanalitiche applicate all'arte, con interventi che vanno dalle arti primitive a Pascali e Kounellis, sui quali fa il punto il lungo intervento di Alberto Boatto³². In tale cornice teorica, Vergine,

più che di sublimazione, preferisce parlare di regressione, visto l'incremento di testimonianze biografiche che rifluiscono nelle opere, con punte di esibizionismo, spesso a sfondo sessuale, come è noto. Un'arte per la quale diventano adeguati sostantivi come autismo, narcisismo, «compiacimento sadico, non solo verso se stessi, ma nei riguardi dello spettatore»³³. Modalità a cui si uniforma anche la rivista, sembrerebbe, visto il ricco apparato illustrativo.

Fuori dalla mischia: 1974-1977

Dal 1974, tuttavia, il rapporto proficuo con le neoavanguardie sembra interrompersi, il comitato redazionale concentra le proprie attenzioni sull'arte dell'Ottocento e del primo Novecento. D'altronde, anche l'attività editoriale ed espositiva di Editalia si sposta progressivamente su terreni più sicuri come la grafica d'autore, l'informale e le ricerche gestaltiche, allontanandosi da quella prima linea di sperimentazioni artistiche che finora aveva affiancato le mostre più tradizionali.

Simbolicamente il divorzio dall'arte nuova, o *moderna* nei termini di Rosenberg – sotto i cui auspici la rivista aveva mosso i primi passi – è sancito dalla presa di distanza di Volpi da *Contemporanea*, di cui apprezza soprattutto le sezioni dedicate alla danza e al teatro³⁴. La rassegna promossa dagli Incontri Internazionali d'Arte

è certo una novità nel panorama culturale italiano per contenuti e forme, e il dibattito critico è molto acceso anche tra gli addetti ai lavori³⁵. La studiosa, tuttavia, pur non condividendo l'imponente "impacchettamento" di Porta Pinciana da parte di Christo, condanna gli atti vandalici di cui l'opera era stata vittima.

A conferma dell'impegno culturale dei redattori, nell'ultimo numero del 1974 aveva trovato posto l'ampio saggio in cui Enrico Crispolti contestualizza l'operato dell'artista bulgaro, in dialettica con lo spazio urbano³⁶.

Dal punto di vista della struttura del periodico, è da segnalare la rubrica *Emeroteca*, in cui Giovanna Dalla Chiesa analizza alcune riviste delle avanguardie storiche, partendo da quelle surrealiste. Poiché non è un caso isolato in quegli anni³⁷, è probabile che la crescente consapevolezza del ruolo culturale svolto dalla stampa periodica spinga a cercare radici e antenati illustri.

Anche se nel 1975 "Qui arte contemporanea" perde Pietro Sadun, l'anno si apre con lo speciale dedicato a *Dopo il '68* che raccoglie interventi di Pierre Restany, Renato Barilli, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Abraham A. Moles e Verdone.

Se Barilli sottolinea l'emergere dell'estetico, come categoria più ampia e indistinta, rispetto all'artistico; Verdone propone un lungo excursus che dal cinema *underground* approda alla videoarte, con un taglio interpretativo in seguito prevalente negli studi italiani sul video d'artista³⁸.

L'ultimo numero, che porta la data del giugno 1977, sembra quasi preludere a una nuova fase, per altro non concretizzata.

Due gli elementi caratterizzanti: il testo di Simona Weller sulle *donne nell'arte* e le numerose interviste agli artisti.

La parte monografica del fascicolo, infatti, è dedicata a *Bilanci e programmi: la parola agli artisti*. Come ricordato in esordio, nell'intento di rilanciare l'osmosi fra arte e critica, si interpellano una quindicina di artisti – fra cui Carla Accardi, Nicola Carrino, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Umberto Mastroianni, Fausto Melotti, Giulio Paolini, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato, Giuseppe Uncini, Claudio Verna – sul proprio lavoro e sulle trasformazioni delle pratiche artistiche.

Paolini è l'unico rappresentante delle ultime tendenze, che, infatti, rivendica la natura non comunicativa della propria ricerca e il rifiuto a confrontarsi con la realtà extrartistica, coerentemente con la natura autoreferenziale che la critica gli ha attribuito in seguito.



Sebbene solo due, è importante che fra gli intervistati compaiano delle donne: la scultrice americana Beverly Pepper e la pittrice Accardi, loquace la prima, tanto quanto la seconda è elusiva.

Carla Accardi, all'epoca impegnata nel movimento femminista, nel 1971 aveva esposto da Editalia *Le tre tende*, in cui le trasparenze del sicofoil assumono dimensione ambientale. L'attualità del femminismo, di cui si fa interprete Marisa Volpi, introduce nel "bilancio del decennio" il tema della donna nell'arte, in un clima culturale in cui il femminismo ha un certo peso. Piuttosto che farlo in prima persona, tuttavia, la storica dell'arte preferisce affidare questo compito a Simona Weller, di cui era appena uscito *Il complesso di Michelangelo*. Negli ultimi anni anche le artiste italiane hanno sviluppato coscienza critica e si sono avviate sulla strada dell'autorganizzazione, grazie all'impegno di Nanda Vigo, di Romana Loda e di Lea Vergine, confortate da analoghi movimenti all'estero. Mentre, di pari passo, si sono rivalutate figure storiche come Artemisia Gentileschi o Lavinia Fontana³⁹.

Ancora una volta, sulle pagine di "Qui arte contemporanea", si propone uno scambio vitale fra gli interessi dello storico e lo sguardo rivolto al presente.

* Il presente studio si colloca nell'ambito dell'attività dell'Unità di ricerca della Seconda Università di Napoli, aderente al Progetto di Ricerca di Interesse Nazionale (PRIN) sull'*Analisi critica delle riviste sulle arti nell'Ottocento e nel Novecento* (coordinatore nazionale Rosanna Cioffi), al quale si devono due importanti convegni: *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea. Forme, modelli, funzioni*, atti del convegno (Torino, 3-5 ottobre 2002), a cura di G.C. Sciolla, Skira, Milano 2003; *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, atti del convegno (30 novembre-1 dicembre 2006), a cura di R. Cioffi, A. Rovetta, Vita e Pensiero, Milano 2007. Desidero ringraziare Silvia Bordini, Gaia Salvatori e Nadia Barrella, per gli scambi di opinioni e i generosi suggerimenti su questo campo di studi.

1 "Qui arte contemporanea", 1976, n. 17, giugno 1977, p. 13.

2 Su tale aspetto del sistema dell'arte cfr. E. DI RADDÒ, *Arte "privata": l'attività delle gallerie private all'inizio degli anni Settanta*, in L. CAMEL (a cura di), *Arte in Italia negli anni Settanta. Opera e comportamento*, Edizioni Kappa, Roma 1999, pp. 173-198; G. BIANCHI et al., *Gallerie, mercato, collezionismo*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, Electa, Milano 2008, t. II, pp. 537-626. In generale, sui periodici di questa stagione cfr. anche D. DE DOMINICIS, M. DE LUCA, *Le riviste d'arte*, "La Tartaruga. Quaderni d'arte e letteratura", n. 5-6, marzo 1989, pp. 160-169; *In/forma di rivista*, catalogo della mostra (Roma, 1991), Roma 1991; G. MAFFEI, P. PETERLINI, *Riviste d'arte d'avanguardia. Gli anni Sessanta/Settanta in Italia*, Bonnard, Milano 2005.

3 Cfr. F. GUALDONI, *Arte a Roma 1945-1980*, Politi, Milano 1988; *Roma anni '60 al di là della pittura*, catalogo della mostra (Roma, 20 dicembre 1990 – 15 febbraio 1991), Roma 1990; *Roma 1950-1959*, catalogo della mostra (Ferrara, 12 novembre 1995 – 18 febbraio 1996) a cura di F. D'Amico, Ferrara 1995; *Roma in mostra 1970-1979. Materiali per la documentazione di mostre azioni performance dibattiti*, a cura di D. Lancioni, Joyce & co., Roma 1995.

4 Cfr. A. VETTESE, *La critica d'arte. I luoghi di un'autoriflessione*, in *Arte in Italia 1960-1985*, a cura di F. Alfano Miglietti, Politi, Milano 1988, pp. 23-39; M.T. ROBERTO, "Bit", "Flash Art", "Data" e la situazione artistica in Italia tra anni Sessanta e Settanta, in *Riviste d'arte...*, 2003, pp. 299-305; G. CONTESSI, "NAC" un caso italiano,



in *Riviste d'arte...*, 2003, pp. 307-310; S. BORDINI, *Artisti e critici: note sul dibattito tra gli anni Cinquanta e Sessanta*, in *Arte del XX secolo. 1946-1968. La nascita dell'arte contemporanea*, Skira, Milano 2007, pp. 222-233. Per certi versi in controtendenza, invece, è "Op. cit.": cfr. G. SALVATORI, *Il progetto culturale di "Op. cit. Selezione della critica d'arte contemporanea" a Napoli 1960-1980*, in *Riviste d'arte...*, 2003, pp. 283-298.

5 H. ROSENBERG, *Tradition of the New*, Grove Press, New York, 1961 (trad. it. Feltrinelli 1964); l'autore parteciperà al dibattito *Critica e libertà*, nel gennaio 1970, nella sede della galleria romana.

6 Cfr. R. BARILLI, *L'estate delle mostre*, "Quindici", n. 4, settembre-ottobre 1967 (ora in Id., *Informale Oggetto Comportamento*, Feltrinelli, Milano 1979, Vol. II, pp. 22-30), cit. in A. TRIMARCO, *Filiberto Menna. Arte e critica d'arte in Italia 1960-1980*, La città del sole, Napoli 2008.

7 Tema ricorrente nella stampa dell'epoca: cfr. V. RUBIU, *Boccioni e la critica italiana*, "Marcatré", 1966, n. 26/27/28/29, pp. 140-142, in cui si ricordano Argan e Calvesi che, negli anni Cinquanta, fanno da apripista e la successiva monografia di Guido Ballo.

8 Cfr. C. BRUNI, *Le aste in Italia, tutto da rifare*, "Marcatré", n. 11-12-13, 1965, pp. 330-331.

9 Cfr. *Tavola rotonda*, "Qui arte contemporanea", n. 1, luglio 1966, pp. 5-8.

10 M. VOLPI, *Strutture primarie e minimal art*, n. 4, novembre 1967, p. 30.

11 L.M., *L'estate calda dell'immagine*, "Qui arte contemporanea", n. 4, novembre 1967, pp. 40-41; la concentrazione delle manifestazioni attira l'attenzione dei critici più vigili, tra cui R. BARILLI, *L'estate delle mostre*, cit.; e G. VERONESI, *Su qualche mostra dell'estate italiana*, "Op. cit.", n. 10, 1967, pp. 53-59, cit. in G. SALVATORI, "Op. Cit."...

12 Tra i quali, oltre ai nomi citati nel testo, G. De Marchiis, P. Portoghesi, S. Scarpitta, Ch. S. Spencer; a cui, negli anni, si aggiungeranno M. Bentivoglio, C. Brandi, G. Contessi, P. Descargues, M. Fagiolo dell'Arco, P. Fossati, M.L. Frongia, U. Kultermann, G. Lista, C. Maltese, G. Markopoulos, S. Pinto, V. Rubiu, C. Spadoni, E. Schloss, C. Strinati, A. Trimarco, E. Villa, e molti altri.

13 C. CINTOLI, *Per una mostra di Eliseo Mattiacci al Circo Massimo*, "Qui arte contemporanea", n. 5, marzo 1969, p. 43, poi in "Cartabianca", maggio 1969, pp. 30-40.

14 Carlo Quartucci parla della regia de "I testimoni" di Rozewicz al Teatro stabile di Torino, "Qui arte contemporanea", n. 5, marzo 1969, p. 27; Marisa Volpi, d'altronde, aveva già segnalato la radicalità dell'operazione su "Cartabianca", 15 gennaio 1969, pp. 14-19.

15 Cfr. G. PAOLINI, *Note per le scene e i costumi*, "Qui arte contemporanea", n. 6, settembre 1969, p. 38.

16 Cfr. "Qui arte contemporanea", n. 6, settembre 1969, pp. 64-65: sebbene il testo non sia firmato, come la maggior parte delle segnalazioni della rubrica *Cronaca*, può essere verosimilmente attribuito alla curatrice, Simonetta Lux.

17 Cfr. T. TRINI, "La linea Manzoni", "Qui arte contemporanea", n. 5, marzo 1969, pp. 30-33.

18 C. CINTOLI, *C'è chi...*, "Qui arte contemporanea", n. 6, settembre 1969, p. 40.

19 L. GRISI, *L'aria e la certezza visiva di uno spazio*, "Qui arte contemporanea", n. 6, settembre 1969, p. 70.

20 G. CELANT, *L'adottarci del nostro territorio*, "Qui arte contemporanea", n. 6, settembre 1969, p. 21.

21 *Ibidem*, p. 19.

22 Cfr. G. CELANT, *Robert Morris*, "Qui arte contemporanea", n. 7, dicembre 1971, pp. 36-43: una delle prime volte in cui si fa riferimento a *Information Documentation Archives*, l'archivio fondato a Genova.

23 Celant e Vergine sono redattori di "Marcatré", periodico a cui chi scrive sta dedicando uno studio specifico. Merita comunque di essere segnalata la presenza delle medesime firme – in questi anni – sulla maggior parte dei periodici di settore: un dato strutturale, probabilmente, che poco garantisce il pluralismo.

24 Cfr. "Qui arte contemporanea", n. 8, giugno 1972, p. 42.

25 P. RESTANY, *Venezia 1972 o i limiti del comportamento*, "Qui arte contemporanea", n. 9, ottobre 1972, pp. 11-12.

26 G. CELANT, *Iperrealismo come imperialismo*, "Qui arte contemporanea", n. 9, ottobre 1972, pp. 44-49.

27 M. VOLPI, *Autobiografismo, trompe l'oeil, concettualismo e violenza*, "Qui arte contemporanea", n. 9, ottobre 1972, pp. 50-57.

28 F. MENNA, *Dibbets: una rotazione di 360 gradi*, "Qui arte contemporanea", n. 9, ottobre 1972, pp. 16-20.



29 Sotto tale riguardo è da segnalare l'attenzione alla riproduzione fotografica, sempre ricca e di qualità, di cui fin dall'inizio si menzionano gli autori, con una sensibilità ancora rara all'epoca.

30 Quell'anno la studiosa presenta in galleria prima *Glossario* (Aricò, Battaglia, Cotani, Griffa, Morales, Verna, Bell, Hafif, Marden, Ryman, Zakanych) e poi *Maestri surrealisti*.

31 L. VERGINE, *Il «caso» Gilbert e George*, "Qui arte contemporanea", n. 11, giugno 1973, pp. 41-44.

32 Cfr. A. BOATTO, *L'immaginario in Pascali e Kounellis*, "Qui arte contemporanea", n. 12, novembre 1973, pp. 47-54; il critico è in procinto di curare *Ghenos Eros Thanatos*, alla galleria De Foscherari di Bologna.

33 L. VERGINE, *La difesa della perdita, o del "piacere regressivo"*, "Qui arte contemporanea", n. 12, novembre 1973, p. 57.

34 M. VOLPI, *Fine dell'avanguardia*, "Qui arte contemporanea", n. 15, settembre 1975, p. 41.

35 Cfr. *A Roma, la nostra era avanguardia*, catalogo della mostra (Roma, 23 gennaio – 5 aprile 2010) a cura di L.M. Barbero e F. Pola, Mondadori Electa, Milano 2010.

36 E. CRISPOLTI, *Appunti su Christo*, "Qui arte contemporanea", n. 13, maggio 1974, pp. 41-45.

37 Se ne erano avuti i primi sentori su "Marcatré", già dal 1965, con alcune selezioni curate da D. Palazzoli, seguite, dal 1966, dall'istituzione di una specifica rubrica.

38 Cfr. M. VERDONE, *Dal cinema underground alla video-art*, "Qui arte contemporanea", n. 15, settembre 1975, pp. 21-28.

39 S. WELLER, M. VOLPI, *Lettera aperta: le donne nell'arte*, "Qui arte contemporanea", n. 17, giugno 1977, pp. 50-56; tema d'attualità già comparso su "Data": cfr. S. BORDINI, *La rivista come spazio espositivo: artisti e critici in "Data"*, in *Percorsi di critica...*, 2007, pp. 501-508.



FABRO
GILARDI
PIACENTINO
NESPOLO
ZORIO
PISTOLETTO
BOETTI
SIMONETTI
KOUNELLIS
CEROLI
PASCALI
ICARO
MONDINO
MERZ

HAS ARTE POVERA EVER EXISTED?

SULLA COSTRUZIONE PROBLEMATICATA DI UN MOVIMENTO ARTISTICO

di Eleonora Charans

Nella primavera del 2008 viene pubblicato un numero speciale della rivista “October”, edito da Claire Gilman¹, dal titolo *Postwar Italian Art* che presenta una panoramica di riflessioni da parte di studiosi ed esperti internazionali di arte italiana del Dopoguerra: dall’opera di Alberto Burri e Lucio Fontana all’arte povera, esaminando in particolare la produzione di Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Marisa Merz e Michelangelo Pistoletto². A nessun italiano viene richiesto un contributo e questo per spezzare forse il sistema delle solite penne, quella tirannia di pensiero che sembra perdurare in Italia, che Gilman poteva finalmente bypassare – per assecondarne un’altra forse persino più potente, diranno alcuni

– dettato dalle Università della East Coast (Columbia, Harvard e Princeton). La pubblicazione risulta capace di innescare un vortice di interesse e di parziale restyling volto a sottolinearne i collegamenti con il contesto storico di diffusa contestazione e i riferimenti multidisciplinari al mondo culturale italiano. Il numero speciale viene seguito da due mostre monografiche: nel 2010 *Michelangelo Pistoletto. Da uno a molti 1956-2011*, curata da Carlos Basualdo e co-prodotto dal Philadelphia Museum of Art e dal MAXXI³, e nel 2012 *Alighiero Boetti. Game Plan*, curata da Mark Godfrey, esito di una collaborazione tra Museum of Modern Art di New York, il Reina Sofia di Madrid e la Tate Modern di Londra. L’esposizione di Boetti rappresenta per l’istituzione inglese «la prima retrospettiva dedicata ad un artista dell’arte povera», come si legge all’interno del comunicato stampa, sebbene l’artista stesso abbia preso le distanze



dal movimento già a partire dal 1968, ovvero in seguito alla sua partecipazione alla mostra amalfitana *RA3 Arte Povera + Azioni Povere*⁴.

In mezzo a queste due mostre trova posto un complesso progetto espositivo, accompagnato da due pubblicazioni, a cura del medesimo critico-ideatore del movimento

Germano Celant,

che ha visto coinvolti da nord a sud i principali musei d'arte contemporanea italiani⁵. In Italia nulla di nuovo sotto il sole, tutto immutato come da quell'ormai lontano 1967: lo stesso critico, all'incirca gli stessi artisti ad essere presentati; del resto si dirà che l'arte povera è un movimento storicizzato, ma raramente si storicizza il critico insieme al movimento, ritenendolo quasi come un fattore insostituibile, come si trattasse di un creatore tra i creatori. Sulla scorta di questi eventi – editoriali e curatoriali – ritengo fondamentale riproporre la medesima basilare questione, esplicitata attraverso il quesito del titolo di questo intervento, ma già sollevata da Alanna Heiss nel 1985, in occasione della mostra del movimento organizzata – ancora una volta da Celant – presso il P.S.1 di New York.

Nell'introduzione al catalogo, la storica direttrice sostiene che sarebbe un errore considerare i dodici artisti facenti capo al movimento, come un gruppo dedicato a promuovere il messaggio

dell'arte povera. In effetti lo scetticismo di Heiss si lega all'annoso problema di classificare gli artisti all'interno di un movimento, paragonabile alle stesse inadeguatezze tematiche che riguardano la

Pop Art o il **Minimalismo**⁶.

Certamente le etichette, pur nascendo spesso con una valenza dispregiativa, posseggono il dono della semplificazione manualistica avvicinando in questo modo il pubblico a questioni altrimenti difficili da afferrare. Ma sono anche destinate, per la loro ineluttabile genericità, a alimentare il dibattito storico-artistico. L'arte povera non costituisce un'eccezione in tal senso. Una volta ammessa la positività della risposta alla domanda di partenza, ovvero se l'arte povera sia mai esistita, essa ne genererebbe almeno altre due: quando e dove? La complessa ed itinerante geografia di questo movimento, all'interno della quale un ruolo fondamentale è giocato dalla città di Torino, venne proposta da Celant già nel 1976⁷: in quel caso ne forniva anche riferimenti ad una panoramica internazionale, ridiscussa di recente da Lara Conte⁸.

Per cercare di rispondere ai quesiti sull'effettiva esistenza del movimento, in termini di assonanze formali e di principi condivisi, cercherò di partire dalle opere d'arte stesse considerandole come il primo documento, come dati portatori di un'evidenza non soltanto formale ma capace di dare conto di un *network* di relazioni e scambi

alla base del sistema dell'arte della cronologia di interesse; nonché dalle considerazioni degli stessi autori.

Le risposte alle domande che ci poniamo sono in qualche modo sempre parziali, anche il nostro punto di vista può contenere un margine di errore e, nel caso dei protagonisti coinvolti, anche una dose di parzialità o distorsione dei fatti – è il rischio del resto di ogni intervista, che va comunque interpretata, ricalibrata e ricontestualizzata⁹. Questo concetto assume un valore fondamentale soprattutto quando le dichiarazioni e le testimonianze dei protagonisti o degli eredi coinvolti nelle vicende, nella maggior parte dei casi ancora in vita, possono risultare contraddittorie o dettate da interessi di natura altra rispetto alla verità storica, con un rischio molto alto di inattendibilità rispetto ad una ricerca basata su di una ricostruzione archivistica, che pure presenta inevitabili lacune.

Le opere assumono perciò una valenza capace di orientare oltre ogni possibile *querelle* – come vedremo tutt'altro che infrequente all'interno della travagliata storia di questo movimento – e di ristabilire l'equilibrio tra immagine e interpretazione di quella immagine. In questa sede mi riferirò anche a quei momenti che definisco come contestuali cioè le mostre, in cui le opere vengono presentate al pubblico, agli altri artisti e ai collezionisti.

Farò particolare riferimento all'attività dell'ancora poco investigato *Deposito D'Arte Presente*, come curioso caso di rimozione della memoria.

Questo testo si prefigge di offrire dunque una riflessione sui problemi legati alla categoria storiografica di movimento, nello specifico, dell'arte povera. Come anticipato precedentemente, vorrei iniziare questa riflessione presentando due opere cartacee, entrambe di Alighiero Boetti, poiché questo artista fu uno dei pochi a tradurre la fitta rete di relazioni tra gli artisti all'interno di schemi visuali ed estetici¹⁰. La prima si intitola *Manifesto*, realizzata nel 1967, anno come vedremo affatto insignificante. Si tratta di un vero e proprio manifesto che presenta un elenco composto da sedici cognomi di artisti che non seguono un ordine alfabetico. Rilevante ai fini del nostro discorso, il fatto che Boetti abbia associato a ciascun cognome un numero variabile da due a quattro simboli astratti di natura geometrica, il significato dei simboli non è indicato all'interno dell'opera, bensì in un atto depositato da un notaio con il vincolo di aprire il documento, svelando così il mistero che si cela dietro quei simboli, soltanto dopo un certo lasso di tempo indicato dall'artista. Il notaio non è ancora stato identificato, forse quell'atto non è stato neppure scritto o depositato. In sintesi ancora oggi non disponiamo della chiave che ci consentirebbe la decifrazione dei



simboli. L'opera suggerisce però alcune considerazioni: che Boetti conoscesse o avesse dei contatti più o meno stretti con gli artisti contenuti nell'elenco, che avesse visto, fosse venuto in contatto con le opere all'interno di qualche mostra; che avesse qualcosa da dire (un pensiero, un giudizio, un apprezzamento, una stroncatura) in merito all'artista, alla sua opera o anche soltanto in merito alla sua personalità. Infine che gli artisti fossero tra loro in qualche modo collegati e che esistessero delle relazioni o addirittura un sorta di gerarchia. Il 28 maggio 2011, nel corso dell'«Alighiero e Boetti Day», un evento non-stop di dodici ore a cura di Luca Cerizza, Massimiliano Gioni e Francesco Manacorda, viene data lettura di una lettera di Paolini indirizzata a Boetti intitolata «A.B. & C.». Il nome di Paolini risulta essere il primo della lista contenuta nel manifesto. Vi sono alcuni punti del breve testo di Paolini che occorre riprendere e che si riferiscono proprio all'opera-manifesto.

Quel manifesto – scrive Paolini –, elenco muto e imparziale di una visione privata, soggettiva e inespressa, annunciava però paradossalmente una scelta di campo esplicita e rigorosa: la considerazione che se di arte si parla di artisti si tratta, e non di tutto il resto [...].

Paolini nel suo breve scritto afferma anche che proprio grazie a Boetti si rese conto della «cerebralità, saputezza storica e citazionismo enciclopedico» che contraddistinguevano il suo fare artistico. Paolini evidenzia un importante fattore che li accomuna: la rincorsa alla semplicità.

Una semplicità intesa come fragile ma sublime traguardo della complessità che occorre sempre attraversare per cogliere il bersaglio dell'opera da realizzare. Furono queste le componenti che arricchirono il nostro linguaggio: dico di proposito «arricchirono» con esplicito riferimento ai materiali abituali dei nostri colleghi artisti «poveristi» di quegli anni.

Paolini giudica le sue opere, come quelle di Boetti, molto lontane dal territorio dell'arte povera; in effetti se si guarda ad opere come *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (1967), *Autoritratto* (1968) oppure la scultura *Elegia* (1969)¹¹ la distanza concettuale e stilistica appare evidente. La seconda opera sulla quale vorrei soffermarmi, è stata realizzata da Boetti l'anno successivo, nel 1968, e si intitola *Città di Torino*. Mostra un precocissimo interesse dell'artista per le mappe che diventeranno, dopo il primo soggiorno in Afghanistan



nel 1971, un motivo ricorrente che lo accompagnerà lungo il suo percorso artistico, terminato con la morte nel 1994. Nel dedalo viario urbano torinese troviamo delle indicazioni prodotte al margine della mappa, in stampatello con una biro blu, che indicano gli indirizzi in cui si trovavano gli atelier degli artisti¹². L'artista ci consegna quindi una sorta di itinerario, una mappa per compiere un **Grand Tour dell'Arte Povera**, passando in rassegna i vari luoghi all'interno dei quali venivano pensate e realizzate le opere. Occorre però notare che lo studio di almeno tre degli artisti presenti in questo manifesto, ovvero Jannis Kounellis, Mario Schifano e Pino Pascali, non si trovavano a Torino ma a Roma.

Questa considerazione permette di questionare l'assoluta supremazia di Torino in quanto centro produttivo e capitale indiscussa dell'Arte Povera, immettendo anche Roma all'interno di questo discorso, città dove Palma Bucarelli in quegli stessi anni dirigeva la Galleria Nazionale di Arte Moderna, dimostrando un'apertura internazionale ma anche nei confronti dei giovani artisti¹³. Sempre a Roma si trovava la galleria L'Attico di Fabio Sargentini, che nel 1966 dedicò una personale a Pino Pascali e nel 1969 permise a Jannis Kounellis di realizzare la celebre installazione con dodici cavalli vivi¹⁴.

Una galleria che, in quanto a sperimentazione, era al pari di quella di Konrad Fischer a Düsseldorf¹⁵. Un rimando al gallerista tedesco non risulta inappropriato dal momento che nel 1972 Fischer intraprese, nel biennio successivo, una *joint venture* con Gian Enzo Sperone proprio nella capitale. Nel mese di febbraio del 1973, furono organizzate due collettive che presentavano lavori di artisti internazionali quali Buren, Art & Language, Gilbert & George e Kosuth, insieme ad opere di artisti dell'arte povera: Anselmo, Boetti, Paolini e Penone, i quali ebbero anche una personale nel corso del medesimo anno.

L'importanza e la consistenza del *network* con il suo fulcro a Torino ma in dialogo con la capitale, come esemplificato nelle due opere di Boetti, venne veicolato anche attraverso il contributo di Celant, il quale si impegnò sia sul versante letterario – nel fissare quello che stava succedendo all'interno della produzione artistica italiana, come risposta o in dialogo con quanto accadeva nel resto d'Europa e negli Stati Uniti, in particolare rispetto all'arte concettuale, al minimalismo e all'*anti-form* – che sul versante organizzativo, impegnandosi in prima persona nella realizzazione di diverse occasioni espositive che servivano come piattaforma di visibilità e momento di confronto per gli artisti.

Nel novembre del 1967, infatti, Celant pubblica un breve articolo incendiario dal titolo *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*¹⁶, a due mesi di distanza dalla mostra *Arte Povera – Im Spazio* presso la Galleria La Bertesca della sua città natale, Genova.

Si tratta della prima mostra a presentare la dicitura «Arte Povera»

e che riflette sulla nozione di spazio e sulla materialità, attraverso opere scultoree come pile di tubi (Boetti), cubi pressati di terra (Pascali), recipienti di acciaio riempiti di carbone (Kounellis).

Non si può negare che Celant dimostrò un formidabile fiuto e tempismo nell'inventare, prima di altri, un'etichetta per un movimento in un momento storico particolarmente ricettivo e sensibile a determinate tematiche e che desse conto della vivacità produttiva che si svolgeva proprio sotto i suoi occhi, collegando le varie personalità artistiche attorno a quell'aggettivo povero, desunto dalle contemporanee indicazioni teatrali di Jerzy Grotowski.

Come sostiene Robert Lumley, prima del 2001 in ambiente anglosassone, «Arte Povera» non era una definizione d'uso comune come è accaduto invece per altre correnti, ma in Italia l'etichetta era stata accettata senza sollevare troppe questioni, almeno all'inizio.

Si deve invece alla mostra *Zero to Infinity, Arte Povera 1962-1972*, organizzata congiuntamente dalla Tate Modern di Londra e dal Walker Art Center di Minneapolis¹⁷, il merito di averne veicolato la conoscenza e la diffusione all'interno del linguaggio dell'arte contemporanea¹⁸; occorre ricordare però che già nel 1985 fu organizzata presso il P.S.1 una mostra.

La vivacità creativa tipica di quel decennio così eccezionale, fu sostenuta e portata avanti da un sistema molto strutturato, come avremo modo di vedere nel caso del *Deposito D'Arte Presente*, per nulla alieno alle dinamiche di mercato, una vera e propria struttura fatta di gallerie – la Sperone¹⁹ e la Christian Stein²⁰ in modo particolare – che poterono contare su una solida base di collezionisti provenienti da famiglie aristocratiche, dall'alta borghesia imprenditoriale e da diverse categorie professionali come medici o avvocati. In un'ottica di contestazione secondo la quale bisognava disprezzare il padrone-oppressore, il manifesto di Celant tralascia volutamente quella maglia socio-economica che sosteneva il progetto culturale, poiché l'artista doveva sostituirsi alla catena di montaggio imposta dal sistema dell'arte.

Eppure erano proprio i padroni gli acquirenti privilegiati. Fin dagli esordi il movimento era quindi connaturato da una dinamica tensiva tra libertà espressiva e contenutistica e logica mercantile.



Nel celebre testo, il critico dedica un paragrafo a Michelangelo Pistoletto il quale, a suo avviso in maniera più evidente rispetto ad altri, si era posto il problema della libertà di linguaggio e di coerenza stilistica, attraverso la realizzazione, tra il 1965 ed il 1966, della serie degli *Oggetti in Meno*. Una serie che Pistoletto creò nel suo studio-abitazione di via Raymond 13 e che si presentava nell'aspetto come una collettiva, tanto erano dissimili tra loro le opere: un presepe poggiato su una base di cartone accartocciato, una rosa bruciata, una struttura metallica come una balconata per parlare in piedi, tavolo e sedie fatti con cornici di legno appesi al muro, un sarcofago, una lampada, una sfera di giornali pressata ecc. Ciascuno degli *Oggetti in meno* rappresenta una sottrazione, un'estrazione dal mucchio delle pressoché infinite possibilità dalle quali un artista può attingere. Come ha di recente annotato Gabriele Guercio

gli Oggetti in Meno sono chiaramente evasivi in merito alla propria origine e destinazione. Questa incertezza, però, è curiosamente produttrice di senso. Induce a riconoscere che l'opera eccede una referenzialità autoriale come pure l'applicazione o la valorizzazione di un determinato sapere creativo²¹.

Quindi l'autore riporta delle dichiarazioni di Pistoletto, il quale aveva rifiutato il suggerimento di Leo Castelli di trasferirsi negli Stati Uniti che significava far dipendere il successo della sua carriera in relazione all'adesione ad un gruppo di artisti rappresentati dal gallerista. Pistoletto rifiuta e torna in Italia dove appunto realizza questa serie, che si pone dunque in reazione a una concezione di mercato e di dominio culturale che imponeva l'affiliazione ad un clan.

Sulle analogie e sulle scatole chiuse

Appartenente agli *Oggetti in meno* è il *Metrocubo d'infinito*, di cui esistono diverse versioni prodotte e riutilizzate da Pistoletto a posteriori: una viene distrutta davanti al pubblico con l'ausilio di lunghi martelli e occhiali protettivi all'interno del progetto **ARteATRO** a Torino nel 1993, un'altra viene inserita al centro dell'installazione che prende il nome di *Luogo multiconfessionale di raccoglimento e preghiera*, realizzato a Marsiglia nel 2000²². Ultima versione in ordine di tempo si trovava inserita in un ambiente creato a Palazzo Grassi in occasione della mostra curata da Francesco Bonami Italic: *Arte italiana tra tradizione e rivoluzione: 1968-2008*²³.



Nell'ambiente che si intitolava *The cubic meter of infinity in a mirroring cube*, il visitatore entrava in una stanza le cui pareti ed il cui pavimento erano interamente rivestiti di specchi e contornati da neon. In termini strutturali, il *Metrocubo d'infinito* è realizzato tramite l'accostamento di sei specchi di un metro per lato, rivolti all'interno e legati con dello spago per pacchi, in modo da formare un cubo.

Il centro dell'opera è un luogo impenetrabile fisicamente e fruibile solo con il pensiero,

poiché se si provasse ad aprire il cubo, allontanando così le facce degli specchi si interromperebbe immediatamente quel dialogo o meccanismo di riflessione all'infinito, che dà il titolo all'opera. Il cubo nella sua finitezza può in potenza contenere l'infinito al suo interno come concetto, accettato razionalmente, poiché alcuni angoli che sporgono dagli specchi ci permettono di verificare che si tratta di veri specchi, ma non arriviamo mai a verificare la riflessione al suo interno. Oltretutto essa è destinata ad un accesso meramente concettuale, poiché all'interno il metrocubo è buio, privo di

illuminazione e noi sappiamo dalla nostra esperienza quotidiana che la riflessione non è realizzabile in assenza di luce e quindi nemmeno la riflessione *ad infinitum*. Infatti, se spegnessimo la luce di una stanza qualsiasi, non vedremmo più gli arredi e nemmeno la nostra faccia o sagoma riflessa nello specchio di fronte a noi; lo stesso succederebbe se avessimo due specchi, uno di fronte all'altro con uno spazio nel mezzo tra i due. Conscio della necessità della luce per la realizzazione della riflessione speculare, Pistoletto inserisce nella recente installazione di Palazzo Grassi un'illuminazione al neon. Praticamente coeva al *Metrocubo* è un'altra opera di Boetti che si intitola *Lampada annuale* (1966). Si tratta di un parallelepipedo, 76 x 37 x 37 cm, una scatola rettangolare di legno, metallo verniciato e vetro sulla sommità. Il vetro ci permette di vedere che si tratta di un dispositivo elettrico con una lampadina. In effetti, come esplicitato nel titolo, si tratta di una lampada senza interruttore, che quindi non si può accendere e si attiva una sola volta l'anno per undici secondi, regolata da un meccanismo e da leggi interne stabilite dall'artista, che l'osservatore non può vedere né controllare. Statisticamente difficile trovarsi presenti in quell'unico momento di accensione; il funzionamento prescinde e non richiede dalla presenza di un fruitore che anzi deve limitarsi, secondo quanto stabilito da Boetti, a un rapporto fiduciario con l'opera.



Di fronte a questa opera si può soltanto credere a quanto descritto nel suo titolo: che sia una lampada e che, in quanto tale, si accenderà, ma soltanto per undici secondi una volta l'anno, ogni anno senza una scadenza.

Esattamente come avviene per il *Metrocubo*: si deve credere alla riflessione speculare senza poterne avere un'esperienza diretta. Centrale per entrambe le opere, è l'idea. Non avviene nulla quando siamo di fronte a questi oggetti, eppure sono capaci di attirarci con la loro carica concettuale parlandoci di qualcosa che potrebbe avvenire in potenza, ma anche di qualcosa che è stato isolato dall'autore dell'opera, sia esso nel tempo o nello spazio, ma che avviene a prescindere da noi e dal tempo della nostra fruizione.

Allo stato non vi è notizia di documenti a sostegno dell'influenza degli *Oggetti in meno* sulle prime sculture di Boetti realizzate dal 1966 al 1968, per quanto il paragone ed una relazione sia stilisticamente sostenibile e cronologicamente plausibile.

Se guardiamo alla documentazione fotografica della prima personale di Boetti alla Galleria Christian Stein nel 1967, la vicinanza formale con le foto dello studio di Pistoletto occupato dagli *Oggetti in meno* impressiona. Anche se guardiamo la foto dell'allestimento presentato

dall'artista nel 1968 in occasione della mostra di Amalfi ritroviamo la stessa logica di accumulazione: sopra un telone bianco, che aveva la funzione di delimitare il perimetro dell'intervento, erano infatti collocati vari oggetti quali sedie, una pianta, dei pezzi di legno, un rotolo di filo di rame di grandi dimensioni.

L'artista prese le distanze da questa installazione arrivando a paragonare alcuni momenti dell'Arte Povera a una drogheria.

La risposta di Boetti fu quella di ripartire in qualche modo da zero: con fogli quadrettati e matita, abbandonò Torino per Kabul e quindi Kabul per stabilirsi a Roma. Sulla stessa linea di distacco, Pistoletto e il suo collettivo "Lo Zoo" scrissero una lettera, il 5 dicembre 1968, indirizzata a Marcello Rumma, collezionista e editore che aveva coinvolto Celant nell'esperienza di Amalfi.

Nella lettera si legge:

Ecco ora il pensiero dello Zoo che ad Amalfi ha presentato L'Uomo ammaestrato: Noi non aderiamo, non facciamo parte e non accettiamo il termine arte povera benché amiamo gli amici con cui ci siamo trovati ad Amalfi²⁴.

Per tornare al fuoco di questo saggio, vi sono due domande da porre. Individuare ed evidenziare le analogie concettuali e formali tra le opere realizzate in uno stesso periodo – persino nella stessa



città – dagli artisti appartenenti a uno stesso movimento – secondo la costruzione letteraria di un critico militante – può supportare la tesi del movimento stesso? È possibile, procedendo in questo modo ed allargando questo metodo comparativo arrivare ad ammettere l'evidenza e l'esistenza di una categoria superiore alla quale queste opere possono essere riferite?

Sui contrasti e le fratture

La situazione di straordinaria vitalità dell'ultima generazione di artisti, il cui lavoro, per il suo carattere di novità, ha in Torino difficili riscontri sul piano della comprensione, ha sollecitato un gruppo di persone a riunirsi per dare vita ad un "Centro" che avrà la funzione di promuovere modelli di informazione attiva presso un più vasto pubblico. Tale Centro prende il nome di "Deposito D'Arte Presente" "D.D.P." e articolerà la sua azione in manifestazioni diverse: mostre personali e di gruppo – esperienze dirette tra pubblico, artisti e critici d'arte – bollettino periodico che dovrà servire di collegamento fra l'iniziativa torinese ed altre affini nel mondo. Il Centro sta allestendo una sede propria, che sarà luogo di libero e cordiale incontro aperto a tutte le persone interessate alle espressioni più attuali dell'arte visuale. Le persone interessate che, su invito dei Soci Fondatori, aderiranno all'iniziativa, si impegnano a corrispondere per un periodo di almeno 2 anni una quota mensile di £. 10.000 sul c/c n- 6064 della Banca Mobiliare Piemontese (via Arcivescovado n. 16)²⁵.

Questa la trascrizione del volantino, che potrebbe essere definito di "reclutamento", del *Deposito D'Arte Presente*, al quale fanno seguito i nomi di circa una cinquantina di Soci Fondatori.

L'idea di questo centro per l'arte contemporanea era nato nell'estate del 1967 per iniziativa di Marcello Levi, proprietario di un'azienda tessile ma la cui vera passione era collezionare arte moderna e contemporanea.

Levi frequentava la galleria di Gian Enzo Sperone dove ebbe modo di familiarizzare con il lavoro di artisti locali ma anche di artisti statunitensi – in considerazione della collaborazione con Sonnabend-Castelli e Fischer –, così decise di coinvolgere il gallerista e il critico d'arte Luigi Carluccio, il quale divenne il presidente dell'associazione.

La scelta del luogo ricadde su un'ex concessionaria di automobili di 450 metri quadrati, in via San Fermo numero 3, una via residenziale vicino Corso Fiume, al di fuori quindi del circuito di gallerie.

Il progetto era mirato a sostenere e presentare i talenti locali, offrendo spazio soprattutto ai giovani che non possedevano un proprio studio per sperimentare nuovi materiali o produrre installazioni particolarmente grandi, come nel caso di Zorio allora ventitreenne oppure Penone allora ventunenne.



Allo stesso tempo veniva offerta anche una piattaforma mondana dove entrare in contatto con collezionisti, che potevano quindi sostenerli acquistando le opere; questa considerazione non deve stupire dal momento che Sperone non era l'unico gallerista a comparire nell'elenco dei Soci Fondatori, all'interno dei quali figurava anche Christian Stein.

Del *Deposito* oggi esistono pochi scatti di vedute di insieme in bianco e nero. Lo spazio ci appare svuotato dalla presenza umana ma affastellato di opere, le quali sembrano gareggiare tra loro in quanto a tensione tra materialità ed una nuova forma di monumentalità non gerarchica.

Quello che non viene trasmesso dalle foto, è lo scambio, il confronto che in questo spazio si svolgeva tra gli artisti e i critici, tra autopromozione e presentazione ai collezionisti.

Altro fatto curioso da notare era che Germano Celant non fosse stato coinvolto in questo progetto di grande qualità ma caduto in qualche modo nell'oblio. Eppure al *Deposito* esposero tutti gli artisti individuati dal critico, con la sola esclusione di Pino Pascali che aveva fissato – come già è stato esposto – la propria base a Roma, e con l'aggiunta di Paolo Icaro e Ugo Nespolo.

Alla fine del novembre del 1968 accade un fatto che in qualche modo segnerà la fine del *D.D.P.* Pier Paolo Pasolini era stato invitato dal Teatro Stabile di Torino a presentare la sua nuova opera *Orgia*. L'artista aveva accettato ma aveva richiesto di allestire l'opera in uno spazio non tradizionale. A quel punto gli venne offerto proprio il *Deposito*, che per l'occasione venne svuotato e al posto delle opere furono collocate panche di legno, per sostituire le poltrone di velluto del teatro borghese che Pasolini attaccava. Sul piccolo palcoscenico con una scenografia disegnata da Mario Ceroli, trovano posto soltanto tre attori: un uomo una donna e una ragazza; si trattava di una dramma senza azioni, soltanto parola e ricordo.

Gli artisti si sentirono oltraggiati e per protesta rinchiusero Pasolini in una stanza, contestandolo.



L'intromissione dall'alto del Teatro Stabile, in quanto istituzione pubblica esterna e che tra l'altro già disponeva di uno spazio, questa intromissione insieme alla disponibilità dei Soci Fondatori ad aprire lo spazio a progetti esterni al circolo di artisti, furono percepite da questi ultimi come mosse che limitavano la libertà di disporre dello spazio. Nell'aprile del 1969, cioè allo scadere del primo biennio di affitto lo spazio venne chiuso e l'associazione si sciolse. Questo progetto come del resto altri legati all'Arte Povera sul finire degli anni Sessanta, meriterebbero una più attenta ricognizione storica e critica, che ancora oggi manca, anche a causa della dispersione dei documenti in particolare del bollettino e di tutte le pubblicazioni collegate all'attività del *D.D.P.*, o della difficoltà di capire a quale archivio riferirsi, quando gli archivi ancora non esistono, si stanno appena formando oppure sono ancora privati.

Molti studiosi si stanno interrogando sull'arbitrarietà dell'etichetta e su una sua contestualizzazione fondata anche sulla storia delle esposizioni tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta. Nonostante ciò il processo di musealizzazione risulta avviato e l'arte povera viene rincorsa dai principali musei del mondo, sotto forma di mostre-evento ma anche di acquisizioni.

Del resto è stato così fin dagli esordi del movimento e l'ingenuità dei discorsi celantiani della prima ora, della contestazione del

sistema capitalistico, devono essere accompagnati da uno studio sulle gallerie che supportavano il movimento da un punto di vista tanto mercantile che collezionistico.

Questo solido sistema ha permesso, insieme alle mostre, la fortuna dell'etichetta, che deve molto all'impegno di Celant come *project manager* più che come teorico.

Finché gli studiosi non potranno consultare il suo archivio privato, le corrispondenze anche scomode, oppure ricostruire la spinosa questione dei falsi – che nel caso di Boetti ad esempio sembrano proliferare –, ma anche i registri contabili delle gallerie non sarà possibile valutare effettivamente questo fenomeno, che ad oggi appare come un romanzo, fundamentalmente cristallizzato, della durata di oltre quaranta anni.

* L'articolo non è corredato da immagini per espressa scelta dell'Autrice, che rimanda alla sitografia ufficiale degli artisti citati.

1 La studiosa americana inizia ad interessarsi al fenomeno per la sua tesi di dottorato condotta alla Columbia University. La prima pubblicazione sul movimento risale infatti al 2001. C. GILMAN, *Arte Povera. Selections from the Sonnabend Collection*, Wallach Art Gallery - Columbia University Press, New York 2001.

2 C. GILMAN (edited by), *Postwar Italian Art. A Special Issue*, in "October", n. 124, Spring 2008, The MIT Press. In parte in risposta al tentativo di Gilman e forse il primo tentativo di problematizzare l'arte italiana dal 1960 in avanti, viene pubblicato a cura di Gabriele Guercio e Anna Mattiolo un testo che riunisce voci



tanto italiane quanto internazionali. Cfr. *Il confine evanescente. Arte Italiana 1960-2010*, Electa, Milano 2010.

3 Per una panoramica sulla produzione iniziale dell'artista rimando al testo E. CHARANS, *Oltre il muro: l'aspetto partecipativo nell'opera di Michelangelo Pistoletto*, in "Ricerche di S/Confine", Vol. II, n. 1, 2011, pp. 89-104.

4 La mostra di Amalfi, che tra l'altro presentava un catalogo pubblicato a posteriori l'anno successivo a Salerno da Marcello Rumma – gallerista, collezionista e promotore dell'iniziativa giunta alla sua terza edizione con una prima a cura di Renato Barilli – era stata preceduta da una strategia espositiva attuata da Celant e basata su una serie di mostre collettive in gallerie private: *Arte Povera - Im Spazio* (settembre-ottobre 1967) presso la galleria La Bertesca di Genova – la prima ad impiegare la dicitura del movimento – e *Arte Povera* (febbraio-marzo 1968) presso la Galleria de' Foscherari di Bologna, entrambe accompagnate da catalogo edito dalle gallerie.

5 Per le specifiche del fitto programma rimando al sito <http://www.artepovera2011.org/> e alle due pubblicazioni di accompagnamento: G. CELANT, *Arte Povera 2011*, Electa, Milano 2011 e G. CELANT, *Arte povera. Storia e Storie*, Electa, Milano 2011. Quest'ultimo volume raccoglie e ripubblica tutti gli scritti di Celant apparsi su riviste o cataloghi e costituisce un aggiornamento rispetto al similare volume G. CELANT, *Arte Povera, storie e protagonisti*, Electa, Milano 1985.

6 *The Knot Arte Povera at P.S.1*, a cura di G. Celant, (New York, 6 ottobre-15 dicembre 1985), Umberto Allemandi, Torino 1985.

7 G. CELANT, *Precronistoria 1966-1969: minimal art, pittura sistemica, arte povera, land art, conceptual art, body art, arte ambientale e nuovi media*, Centro Di, Firenze 1976.

8 L. CONTE, *Materia, corpo, azione 1966-1970*, Electa, Milano 2010.

9 Sull'argomento si vedano i vari contributi contenuti in *Costruire il dispositivo storico. Tra fonti e documenti*, a cura di J. Gudelj, P. Nicolin, Bruno Mondadori, Milano 2006.

10 La prima personale di Boetti venne organizzata presso la galleria Christian Stein di Torino nel gennaio del 1967 a cui seguì, nel dicembre dello stesso anno, quella organizzata presso la Galleria La Bertesca di Genova; quest'ultima era accompagnata da un catalogo con testi di Celant, Henry Marin e Tommaso Trini: *Alighiero Boetti* (Genova, dicembre 1967), Edizioni Masnata/Trentalance, Genova 1967.

11 Consultabili sul sito dell'artista <http://www.fondazionepaolini.it/opere>.

php; per qualsiasi approfondimento sull'opera dell'artista, si rimanda a M. DISCH, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, Skira, Milano 2008.

12 Gli atelier erano rispettivamente quelli di Merz, Piacentino, Zorio, Anselmo, Pistoletto e Paolini.

13 Sulla gestione Bucarelli si veda M. MARGOZZI, *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia*, catalogo della mostra (Roma, 26 giugno-1 novembre 2009), Electa, Milano 2009.

14 F. SARGENTINI, R. LAMBARELLI, L. MASINA, *L'Attico 1957-1987. Trenta anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video*, Catalogo della Mostra (Spoleto, 1 luglio-30 agosto 1987), Mondadori-De Luca, Milano-Roma 1987.

15 Una disamina dell'attività di Fischer permette di spiegare la fortuna collezionistica di Mario Merz, ad esempio, in ambiente tedesco e più in generale nel Nord Europa. A riguardo si veda S. RICHARD, *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1967-77. Dealers, Exhibitions and Public Collection*, Ridinghouse, Londra 2009. Sull'attività della galleria di Fischer si rimanda invece alla pubblicazione che contiene le documentazione fotografica degli allestimenti, spesso site-specific: *Ausstellungen bei Konrad Fischer: Düsseldorf Oktober 1967 – Oktober 1992*, Edition Marzona, Bielefeld 1993; oppure al recente catalogo AA.VV., *With a probability of Being Seen: Dorothee and Konrad Fischer. Archives of an Attitude*, Catalogo della Mostra (Barcellona, 15 maggio-12 ottobre 2010), Museum d'Art Contemporani de Barcelona 2010.

16 G. CELANT, *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*, in "Flash Art", n. 5, novembre-dicembre 1967, p. 3.

17 R. FLOOD, F. MORRIS, *Zero to infinity: arte povera 1962-1972*, Walker Art Center – Tate Modern, 2001.

18 R. LUMLEY, *Arte Povera a Torino: l'intrigante caso del Deposito d'Arte Presente*, in *Marcello Levi: ritratto di un collezionista dal Futurismo all'arte povera*, Catalogo della Mostra (Londra, 14 settembre-18 dicembre 2005), Hopefulmonster, Torino 2005.

19 Si rimanda alla storia della galleria contenuta in *Gian Enzo Sperone: Torino, Roma, New York. 35 anni di mostre tra Europa e America*, Hopefulmonster, Torino 2000.

20 B. DELLA CASA, *Collezione Christian Stein. Una storia d'arte italiana*, Catalogo della Mostra (Lugano 12 marzo-15 maggio 2011), Electa, Milano 2010.

21 G. GUERCIO, *L'opera d'arte e il divenire generico del creativo. Cinque momenti*



“italiani”?, in *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Electa, Milano 2010, p. 348.

22 M. FARANO, M.C. MUNDICI, M.T. ROBERTO, *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio. Azioni e collaborazioni 1967-2004*, Edizioni Fondazione Torino Musei, Torino 2005.

23 Questa mostra, la prima e forse la più riuscita nel ripensare a partire dalle opere d'arte gli ultimi quaranta anni di storia italiana, fu capace di attirarsi critiche ancora prima dell'inaugurazione, probabilmente poiché proponeva un vero rimescolamento secondo una logica tematica e non più sottomettendosi alla logica del movimento F. BONAMI, *Italics: Arte italiana fra tradizione e innovazione 1968-2008*, Catalogo della Mostra (Venezia, 27 settembre 2008-22 marzo 2009), Electa, Milano 2008. Jannis Kounellis ritirò una sua opera dalla mostra (*Scarpette d'oro*, 1971). Come dichiarava Bonami in un articolo «Tutta questa confusione dimostra una cosa: c'è una lobby di potere che mette l'energia solo per bloccare. [...] se non appartieni alla “Famiglia” di Bonito Oliva o di Celant, non puoi e non devi fare niente». In G. COLIN, Bonami: «Meglio io di certi artisti». Il curatore di *Italics: se non stai con Bonito Oliva o Celant hai chiuso*, in “Corriere della Sera”, 19 settembre 2008, p. 54.

24 In *Michelangelo Pistoletto. Azioni materiali*, catalogo della mostra (Innsbruck, 11 agosto – 10 ottobre 1999), König, Colonia 1999, p. 66.

25 R. LUMLEY, *Arte Povera a Torino...*, p. 22.





LA NET.ART E IL MUSEO AI TEMPI DI INTERNET: LA TATE GALLERY DI LONDRA

di Michela Ruggeri

Muovendosi a partire dal lavoro di tesi dal titolo *Net.art: la collezione della Tate di Londra e le iniziative del MAXXI di Roma*¹, da me discussa all'Università La Sapienza di Roma, si propone qui un breve estratto relativo al suo nucleo costitutivo principale.

Il movimento della Net.art, nato nella seconda metà degli anni Novanta come avanguardia autoreferenziale, è un fenomeno che ha già avuto una sua storicizzazione critica e a cui è stato dedicato ampio spazio², anche in relazione al profuso studio delle opere new media. Ciò che si vuole evidenziare specificamente in questa sede è, invece, il rapporto della Net.art con l'istituzione museo, nello specifico esaminando il caso della Tate Gallery di Londra.

Il lavoro di studio si è basato per gran parte sulle risorse disponibili su Tate Online³, la piattaforma web nata come portale informativo e come opzione *e-space* della galleria londinese. Tate Online è infatti uno spazio virtuale che raccoglie ed espone non solo la collezione Net.art e new media art, ma funge anche da piano di interconnessione tra le risorse web relative: siti degli artisti e delle loro opere, ma anche documenti istituzionali e contenuti divulgativi, ad esempio estratti video di performance, interviste o conferenze, report e altri documenti dedicati al pubblico del museo, grazie ai quali è possibile realizzare studi sulla galleria e reperire quante più informazioni possibili semplicemente via Internet⁴.

Un tipo di ricerca *on-line* chiaramente in relazione con la natura stessa del contenuto studiato; declinata talvolta anche in un'indagine di costume, nella quale diventavano manifesti i livelli di



interazione uomo-macchina e uomo-Internet nella società e nelle sue espressioni, compresa quella artistica.

La Tate Gallery e il cultural-shift della Net.art

La presenza della Net.art nella collezione *Intermedia Art, New Media, Sound and Performance*⁵ si configura come un chiaro atteggiamento di apertura verso un movimento che è nato dapprima in contrapposizione all'ambiente istituzionale, ma dal quale ha avuto poi, col passare del tempo e con una certa distanza storico-critica, il riconoscimento come pratica artistica e la conseguente istituzionalizzazione.

La Tate Gallery di Londra rappresenta, in Europa, uno degli esempi più riusciti per cui un museo storico tradizionale ha finito col rivolgere parte delle sue attenzioni e risorse - non ultime quelle finanziarie - al recente movimento Net.art, in questo modo legittimandolo, storicizzandolo e conservandone memoria. Un «loop-culturale»⁶ già profetizzato nella seconda metà degli anni Novanta, quando la Net.art stava assumendo sempre più coscienza di sé.

Interessante a tal proposito, per la comprensione dell'arte di Internet, dei suoi fini e del suo rapporto con l'istituzione museo nel periodo di transizione dal XX al XXI secolo, l'*Introduzione alla Net.art*⁷ (1994-1999), elaborata da Natalie Bookchin e Alexei Shulgin.

Essa si preoccupava di fornire il Manifesto stilistico al movimento, dal quale emergevano importanti dichiarazioni sul cosa/come e sulle trasformazioni in atto. Ad esempio, è già evidente la dialettica tra gli artisti irriducibili del filone critico e independentista degli inizi, con affermazioni come «0% compromessi. a) mantenendo l'indipendenza dalle burocrazie istituzionali»⁸ e il prendere atto che, effettivamente, allo stato attuale: «la net.art sta affrontando grandi trasformazioni come risultato del suo nuovo status e del riconoscimento istituzionale»⁹, ragion per cui essa «sta mutando in una disciplina autonoma con tutto il corollario di: teorici, curatori, dipartimenti di musei, specialisti e consigli di direzione»¹⁰.

Ancora nel manifesto si parla di «morte pratica dell'autore»¹¹, immediatezza, immaterialità e temporalità come peculiarità della Net.art, azione basata su processo, gioco e performance, «disintegrazione e trasformazione dell'artista, del curatore, dell'amico di penna, del pubblico, della galleria, del teorico, del collezionista e del museo»¹²: contemporaneamente lavorare fuori dall'istituzione per la sua denuncia, sfida, sovversione, ripensamento e arrivare al loop culturale per cui si finirà a lavorare dentro l'istituzione¹³.

Tra la fine degli anni Novanta e il XXI secolo la cultura Net, col suo fiorire di pubblicazioni e corsi accademici, rendeva le forme d'arte *on-line* «an instructive and vigorous intellectual force»¹⁴, che godeva



dei benefici effetti della rivoluzione informatica nel mercato a metà degli anni Novanta. Nonostante un certo freno si registri nella primavera del 2000, a proposito del quale Rachel Greene sottolinea come il crollo del mercato finanziario avesse prodotto un forte cinismo nei confronti di Internet e delle sue promesse disattese, determinando «a more conservative climate in museums»¹⁵ e l'avvicinamento degli artisti Net verso «other cultural fields such as tactical media, free software and film»¹⁶, l'interesse delle istituzioni per la è ormai una realtà, delineata da eventi come le mostre *net_condition* allo ZKM (1999-2000) e *010101: Art in Technological Times* al Museum of Modern Art di San Francisco (2001), la presenza della Net.art alla Biennale di Venezia del 2000, l'ingaggio di Christiane Paul come *new media curator* al Whitney Museum of American Art di New York, le commissioni di opere *on-line* da parte del Guggenheim di New York e naturalmente della Tate di Londra, cominciate nel 1999 (l'ultima commissione risale al 2011)¹⁷. Si noti a tal proposito che la Tate non è un'istituzione neonata. Ciò significa che la sua esistenza nella storia la configura non come una galleria nata nell'ambito delle nuove tecnologie multimediali, come polo di diffusione e ricerca sui nuovi media (come ad esempio lo ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie di Karlsruhe in Germania), ma come galleria nazionale dell'arte



Graham Harwood, *Uncomfortable Proximity*, <http://www2.tate.org.uk/intermediaart/entry15266.shtm>, gennaio 2012.

britannica nella metà dell'Ottocento, con una collezione di pittori come Constable, Turner e Blake, che ne rappresentano tutt'oggi il nucleo di maggiore attrattiva per il pubblico. In questo caso, dunque, l'apertura istituzionale verso il panorama di opere new media come quelle net è un avvenimento che possiamo associare ad una capacità di adattamento, all'interno di una sorta di teoria dell'evoluzione della specie museale.

Il Regno Unito degli anni Novanta, durante la fase di esplosione della New-economy, risente, insieme agli USA, della situazione di favore di cui gode il mercato dell'informatica, il quale cambia di fatto le abitudini e i rapporti fra soggetti e organizzazioni economiche. Nel saggio *on-line Art meet Net, Net meet Art* Matthew Fuller scrive a proposito del rapporto fra il mondo dell'arte e le nuove prospettive della rete in Gran Bretagna alle soglie del XXI secolo, sottolineando lo spostamento dei meccanismi economici:

The last year or so in the UK saw an enormous amount of investment in Internet-related companies. It clicked rather loudly that you could stick a website in front of a warehouse instead of a chain of distributors and retailers. (...) Suddenly, at the same time, the work of artists using the web seems ripe for an initial public offering¹⁸.

Il museo inglese quindi, così come altre istituzioni della società di quel periodo, subisce il fatale spostamento d'asse, confrontandosi con le recenti implicazioni della tecnologia informatica e cominciando una lenta evoluzione. In generale si può affermare che la politica dei musei negli ultimi dieci anni e più ha visto lo snodarsi di un percorso che va dalle prime esperienze di digitalizzazione del patrimonio, per accrescere la fruizione sfruttando il canale Internet, all'ampliamento

di mostre con contenuti *on-line*. Contestualmente, nella nuova società tecnologica, il ruolo della rete sembra sempre più configurarsi come «modello pratico di decentralizzazione della conoscenza e delle strutture di potere»¹⁹. Il museo tradizionale si trova così al bivio che può essere crisi senza scampo o viceversa occasione di rivoluzione. Un processo *in fieri*, non senza traumi o problematiche concrete, obbligato a relazionarsi con l'arte complessa, capricciosa, immateriale e insofferente alle classificazioni com'è quella dei nuovi media.

La Tate come istituzione

[...] has only recently come to accommodate photography or video: the focus is firmly on visually pleasurable, minutely disciplined, singular and valuable objects. What is interesting therefore is not simply that it has chosen to begin an involvement now. For culture-bunkers, the decision must be made to collect now or face the possibility of archival lack²⁰.

Da un lato quindi i recenti investimenti legati a Internet, dall'altro la possibilità che il museo, come tradizionale detentore e conservatore (addirittura assimilato a un *bunker* culturale), dedito da sempre alla tesaurizzazione, perda per sempre queste opere new media se non comincia a collezionarle da adesso.



Da queste premesse diventa possibile un dialogo con gli artisti che lavorano con e sulla rete:

[...] to now involve museums as one of the media systems through which their work circulates [...] crucial is, alongside the avoidance of being simply nailed down by the spotlight, to attempt to establish, not a comfy mode of living for the museum on the networks, but a series of prototypes for and chances at something other and more mongrel than both²¹.

Stando a quanto afferma in *Network Art and the Networked Gallery* Charlie Gere, risulta fondamentale il passaggio dalla Tate come galleria alla Tate come network distribuita, costituita da «multiple connections between the various sites, virtual and physical»²², evitando la struttura centralizzata. Cessando di essere un *edificio* e diventando un *marchio*, *brand* applicabile a diversi luoghi e processi, reali e virtuali in diretto collegamento fra loro, la Tate utilizza in maniera vincente le strategie della società post-industriale, per la quale «the means and location of actual production are less important than the sustaining of the brand»²³. Ovvero, oltre alla dislocazione fisica dell'istituzione nelle quattro sedi (Tate Britain, Tate Modern, Tate Liverpool, Tate St. Ives) si hanno tutta una serie di iniziative estese, reali e virtuali, che si snodano anche a

partire dal portale web Tate Online²⁴: canali, podcasts, blog sino al merchandising firmati *TATE*.

Dire Tate oggi, insomma, non vuol dire solo conservazione e mantenimento del ruolo storico dell'istituzione museo, bensì soprattutto diffusione: irraggiamento e divulgazione di contenuti, su livelli diversi e molteplici canali, all'interno di una rete creatasi intorno al marchio.



Heath Bunting, *BorderXing Guide*,
<http://irational.org/cgi-bin/border/clients/deny.pl>, gennaio 2012.

Parallelamente e in quest'ottica, la presenza della Net.art nella Tate testimonia non più l'evento artistico marginale di difficile collocazione, ma il paradigma dello «spostamento culturale» o «cultural-shift»²⁵, dovuto all'avvento di Internet e al suo sviluppo tecnologico nella società di massa.

La collezione Net.art trova quindi la sua collocazione virtuale su Tate Online alla sezione *Intermedia Art, New Media, Sound and Performance*²⁶, della quale si chiarisce lo scopo di voler essere stimolo alla ricerca e al dialogo museo-artisti-new media: «The Intermedia Art programme aims to support artists' use of new tools and new methods as well as to expand modes of distribution and display beyond the walls of the gallery»²⁷. E a proposito dei nuovi media in collezione:

Artworks may be created with newer or older networked and time-based media such as video, radio, computer technologies or the internet. They may involve performance or discussion, straddle a variety of media, or even fuse media in the creation of new hybrid, intermedia forms²⁸.

Significativamente, la collezione vuole raccogliere opere d'arte intermediali, nate dal dialogo e dalla commistione dei nuovi media fra loro. La Net.art ne costituisce un capitolo che non è né purista

né a sé, ma si presenta nelle sue diverse declinazioni, in rapporto alle sperimentazioni nello spazio reale e nelle sue implicazioni più recenti, soprattutto emerse nel decennio successivo al 1999.

La Tate tradisce quasi da subito un'impostazione incline alla divulgazione anche attraverso il web. Dal 2003 crea una sezione dedicata alle scuole su Tate Online, istituendo un E-learning Curator. Due anni dopo la digitalizzazione del patrimonio arriva a portare *on-line* 60.000 opere d'arte, continuando con oltre 10.000 altri contenuti virtuali²⁹.

In questo senso, l'impressione è che sia stata l'istituzione stessa a sfruttare a proprio vantaggio il medium Internet, accogliendolo entusiasticamente come mezzo propulsivo, piuttosto che come moda problematica o ineluttabile epilogo dovuto alla deriva tecnologica dei tempi. Si legge infatti sul *Tate Report 2002-2004*: «Many of Tate's aims can be fulfilled through embracing new technology and finding ways to use it most effectively»³⁰.

Logisticamente, Internet rappresenta tutt'ora per il museo un vantaggio, comprovato da esperienze quali la vendita *on-line* dei biglietti (almeno il 50% vengono acquistati via Internet), le e-letters informative o il download di files multimediali sul cellulare.

Un approccio senz'altro positivo, che ha evitato alla galleria inglese di tribolare sulle questioni ideologiche e ristagnare nel complesso



dibattito che vede contrapporsi museo reale e museo virtuale. L'istituzione Tate ha dunque risolto il problema non solo diventando un marchio versatile, ma soprattutto scegliendo l'opzione *e-space* del museo, cioè quella di creare uno spazio in Internet dove conservare ed esporre le opere virtuali: la sezione *Intermedia Art* sulla piattaforma Tate Online. Tramite questa si attuano continui rimandi fuori e dentro l'opera Net.art esposta, nelle sue peculiarità tecniche e nelle sue implicazioni politico-sociali. La presenza massiccia del materiale digitale, che trova nella rete non solo la sua diffusione ma, nel caso delle opere, anche la sua stessa ragione d'essere, consente una certa fruibilità di argomenti utili all'inquadramento del movimento storico di Internet e dei suoi protagonisti, artisti e critici.

Problemi della Net.art in rapporto all'istituzione museo

Il riconoscimento di opere new media, conseguentemente il loro ingresso nei musei, hanno posto da subito l'urgenza dell'aspetto conservativo legato alla tecnologia, così fortemente condizionata dai suoi mutamenti, divenuti ormai frequenti e repentini.

Le opere di Net.art in particolare sono un tipo di opere facilmente assimilabili sia a quelle concettuali, sia a quelle *site-specific*³¹, imprescindibilmente legate ad uno spazio che è quello virtuale, con la sua temporalità e la sua semantica. Il legame con la tecnologia

che le ha prodotte è un aspetto che ne condiziona fortemente l'esistenza storica, ponendo spesso gli stessi problemi avanzati dall'arte concettuale degli anni Sessanta, quando la documentazione video e fotografica tentava di risolvere il problema di conservare e garantire il possesso dell'opera.

Documentare l'avvenimento in rete è una pratica ancora meno riproducibile, anzi più specifica di un istante storico. Trasferire quindi le opere di Net.art su CD-rom a scopo conservativo non è sufficiente per sciogliere la questione, dal momento che il significato e il funzionamento stesso dell'opera risiedono e sono validi solo sulla rete, nel suo presente specifico.

Conservare l'effimero dunque, così come restaurarlo o mantenerlo operativo nel tempo, è ancora una questione aperta dell'arte contemporanea, giacché «il valore concettuale e progettuale dell'opera emerge rispetto a quello formativo, a prescindere dai materiali utilizzati»³². Inoltre, la cosiddetta arte *sine materia*, può addirittura svincolarsi dall'obbligo di essere conservata, perché parte del suo significato risiede proprio nella sua caducità: il «diritto di morte» è preventivato dall'artista sin dall'inizio³³.

Vuk Cosic sottolinea con forza l'aspetto della temporaneità dell'opera net, la quale è parte integrante del suo senso: «[...] and think the intentions of the artist should not be respected when you



make an archive of that sort because then you lose because you have to then buy software and hardware and maintain stuff»³⁴. Per l'artista Net della prima generazione il concetto alla base dell'opera risiede altrove.

Parallelamente, la caratteristica di molte delle opere net di essere interattive ha finito con lo sfumare i contorni dell'autorialità. È in questo senso che cambia il ruolo del pubblico dell'opera: dal *connoisseur*

al fruitore. Perfino il valore dell'unicità non sussiste più, per le pratiche di plagio legittimate in Internet e per certi meccanismi informatici che gli sono propri, come la memoria *cache*³⁵.



Susan Collins, Tate in Space, http://www2.tate.org.uk/intermediaart/tate_in_space.shtm, gennaio 2012.

I problemi conservativi, di fruizione e di possesso, esasperati e portati avanti con la Net.art nella nuova società tecnologica in rete, ha visto particolarmente impegnata, negli ultimi venti anni, l'istituzione museo in seguito alle prime acquisizioni. Davanti all'emergenza Net.art essa ha cercato di riorganizzarsi e ponderare soluzioni ad hoc, proponendo standard e modelli, variando pratiche e sperimentazioni nella

conservazione, nel possesso e nell'allestimento di questo tipo di collezioni³⁶. Alcuni musei hanno deciso di acquistare il codice di programmazione delle opere net, altri espongono tramite

il loro sito web, altri ancora partecipano commissionando e sponsorizzando, mentre nuove organizzazioni Dotcom³⁷ per la promozione e la ricerca sui nuovi media proliferano e ricevono persino finanziamenti governativi³⁸. Il problema della contrapposizione fra museo reale e museo virtuale quindi, che fu uno dei principali argomenti di discussione in ambito Net.art, oggi risulta decisamente obsoleto. Superando una prima diffidenza verso un tipo di arte così tecnicamente complessa e potenzialmente minacciosa per la sopravvivenza del museo reale (basti pensare alla gestione di fondi e investimenti), pian piano la distanza storica e l'evolversi delle pratiche hanno annullato divisioni nette e conflitti amministrativi all'interno dell'istituzione, aumentando sempre più gli spazi di dialogo. Vi sono musei che hanno cessato di esistere nella realtà per diventare virtuali, altri hanno scelto di digitalizzare il loro patrimonio per renderlo più fruibile, mentre la celebre Rhizome.org è un'organizzazione in forma di database *on-line*, esempio più riuscito di museo sul web³⁹. Le sperimentazioni di artisti e curatori, dunque, si evolvono continuamente e in maniera rapidissima, così come le opere stesse vivono sempre più al confine fra due mondi che, fino a quasi un ventennio fa, sembravano destinati ad una convergenza impossibile.

Silvia Bordini riassume così questa fase di adattamento reciproco fra Net.art e istituzione:

Dunque anche gli intenti alternativi e globalizzanti della Net.art si stanno lasciando riassorbire dalla dimensione decontestualizzante del sistema dell'arte, portandovi i processi di libera partecipazione della comunicazione in rete che ne costituisce la premessa fondamentale, ma anche irrigidendoli nel metalinguaggio degli apparati espositivi⁴⁰.

Citando Vuk Cosic, siamo già nell'era della «post-modern art»⁴¹.

Opere della collezione *Intermedia Art, New Media, Sound and Performance*

La collezione *Intermedia Art* della Tate Gallery si compone di 14 opere Net Art in totale. Per questo breve estratto ne sono state selezionate solo alcune, in base a criteri che sono principalmente la rappresentatività dei loro autori nel panorama Net e Web Art, i temi affrontati di rilevanza politico-sociale, la capacità di evidenziare i rapporti uomo-macchina-rete, o ancora lo speciale utilizzo delle tecniche new media. Nella collezione *Intermedia Art* è ricorrente la critica, da parte degli artisti, di alcuni aspetti della società e della politica reali, dei quali Internet e l'opera net si rendono testimoni



tattici per innescare nuove declinazioni di senso, approfondendo il discorso sulla comunicazione in rete. In generale l'opera d'arte su Internet ha già, per sua stessa natura, una connotazione politica, perché nata direttamente in opposizione alla gerarchia verticale dell'istituzione; fermo restando che in certe opere questo carattere è nettamente spiccato, pure in contesti museali⁴².

La maggior parte delle opere della collezione presuppone l'interattività, uno dei paradigmi fondamentali della Net.art, ovvero la partecipazione estesa degli utenti in rete per lo sviluppo dell'opera – a volte infinita più che non finita – e l'uso di Internet come vero e proprio spazio di scambio e confronto, presupponendo sempre l'aspetto connettivo e l'uso che facciamo di strumenti quali il software o il semplice sito web. Tuttavia l'uso della rete si evolve nelle sperimentazioni, giungendo a esiti che pian piano escono fuori dal cyberspazio, alla riconquista del reale, secondo nuove tecnologie che mescolano sempre più realtà e finzione, uomo e macchina, concretezza e utopia.

Graham Harwood, *Uncomfortable Proximity*, 2000.

Problematiche come il ruolo dell'arte, come mezzo per l'affermazione dello status sociale, sono molto care ad uno dei net artisti storici presenti nella collezione Tate: Graham Harwood

con l'opera *Uncomfortable Proximity*⁴³. Graham Harwood è meglio conosciuto come co-fondatore di Mongrel⁴⁴:

Mongrel is a mixed bunch of people, machines and intelligences working to celebrate the methods of London street culture. We make socially engaged culture, which sometimes means making art, sometimes software, sometimes setting up workshops, or helping other mongrels to set things up⁴⁵.

Impegnata da sempre nel sociale infatti, l'attività di Harwood coinvolge pratiche legate all'informatica e alle arti visive, ma fondendole alle problematiche sociali dell'ambiente londinese, quali ad esempio gli stereotipi razziali o il disagio individuale⁴⁶.

Il rimescolamento figurativo digitale è una pratica ricorrente nella poetica di questo artista, per il quale la vista diventa il senso principale per la comunicazione e l'identificazione fra gli individui, nelle loro differenze e nei loro disagi, il livello ove maturano gli stereotipi sociali e che media la comunicazione interpersonale: esattamente come l'interfaccia grafica media il nostro rapporto col computer. Con *Uncomfortable Proximity*, Harwood si cimenta nello sviluppo di un vero e proprio sito web della Tate, parallelo a quello reale: citando l'artista «just a complete rewriting»⁴⁷ delle pagine in HTML⁴⁸. Si ricorda che all'epoca (alla fine degli anni Novanta)



era pratica diffusa dei musei la digitalizzazione del patrimonio. La Tate di allora aveva sposato questa esigenza lanciando il proprio sito web, che illustrava la collezione e varie informazioni pratiche e storico-artistiche sul museo.

Il sito *mongrelizzato* parallelo a quello Tate, è stato attivo per tutto il 2000 e prevedeva che, durante la consultazione del sito web istituzionale, dietro queste pagine rimanesse aperto il sito-copia di *Uncomfortable Proximity*. Questo appariva quindi non appena venivano chiuse le finestre ufficiali. Harwood interviene cioè con un'azione di *digital hijacking*⁴⁹, proponendo la visione personale della collezione del museo: le nuove opere nascono mischiando, in maniera tanto creativa quanto critica, le immagini di alcuni dipinti (di Constable e Turner ad esempio, simboli illustri dell'identità culturale inglese) con quelle prese in prestito dai corpi di familiari e amici dell'artista. Lo scopo è denunciare il ruolo dell'istituzione museale Tate (la sede Tate Britain era l'ex prigione di Milbank) utilizzata come strumento di controllo e repressione nella società inglese. Harwood ne sottolinea la pratica accentratrice, esercitata nella storia sui corpi come sulle menti, gli stessi che oggi popolano l'edificio museale e ne sono parte integrante.

Harwood baratta i contenuti virtuali di un certo sito web reinventandone la funzione, approfittando dell'interesse iniziale del

visitatore verso il sito Tate istituzionale, irrompendo all'improvviso con nuovi contenuti, come detta la tradizionale pratica Net.art del dirottamento digitale.

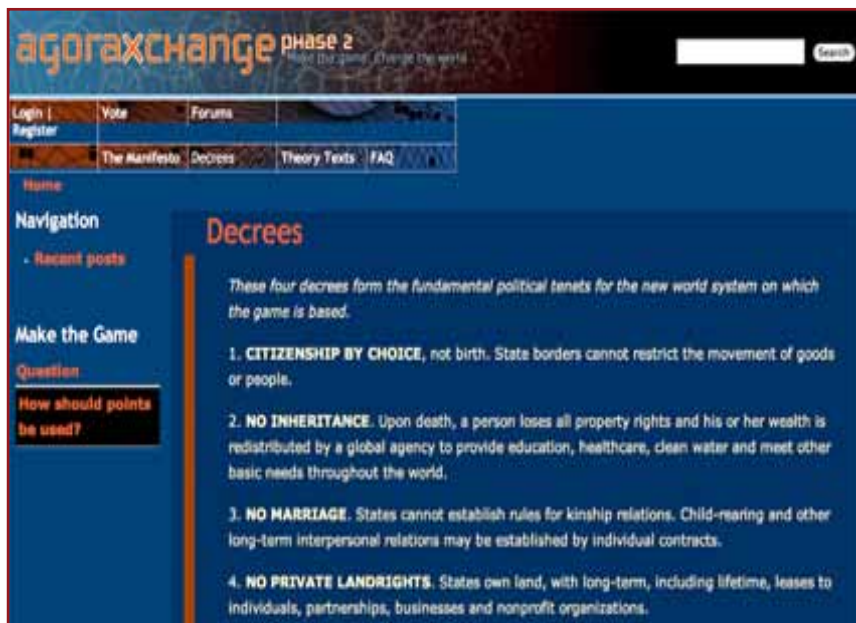
Heath Bunting, *BorderXing Guide*, 2002.

La presenza del londinese Heath Bunting⁵⁰ nella collezione Intermedia Art Tate è senz'altro indicativa non solo di una progressiva istituzionalizzazione delle pratiche Net.art degli albori, ma anche della volontà museale di raccogliere le più significative testimonianze storiche del movimento artistico, conservandone il racconto.

Secondo Deseriis, l'opera *BorderXing Guide* (2002) dell'artista londinese, appartenente alla prima fase di commissioni Tate, rappresenta molto bene la transizione dalla fase autoreferenziale e astratta della Net.art a un più intenso intreccio con soggetti e luoghi fisici⁵¹. Siamo infatti nei primi anni del XXI secolo e il networking è attraversato da un nuovo tipo di riflessione che punta a «riterritorializzare oltre lo schermo» l'esperienza di condivisione virtuale, «concatenando alla realtà fisica e geografica la virtualità delle reti»⁵².

L'opera si presenta lanciandola dal link nella sezione *Intermedia Art* di Tate Online, che rimanda a <www.irational.org>, il sito web





Natalie Bookchin & Jaqueline Stevens, AgoraXchange Phase II BETA, http://at-the-edge-of-art.com/out_of_the_hothouse/, gennaio 2012.

dell'artista. La schermata che appare presenta una lista di luoghi geografici reali, nazioni o più precisamente vie di varie città e luoghi del mondo, indicati come unici *client*⁵³ autorizzati alla connessione che permette di fruire dell'opera: solo trovandosi fisicamente lì è possibile fruire della *BordeXing Guide*.

Nient'altro che una sorta di guida turistica molto meno frivola, il cui scopo è «crossing national borders without permission»⁵⁴. Bunting in prima persona, a seguito di un viaggio di un anno e mezzo,

attraversa circa venti confini in tutto il mondo evitando dogane, controlli e recinzioni, scegliendo come passaggi preferenziali foreste e fiumi. Si pone in questo modo l'attenzione sulle problematiche dell'immigrazione clandestina, sulla politica che la gestisce e sulla presunta accessibilità di Internet, messa prepotentemente in discussione grazie ad uno sbarramento tecnico impostato dal programmatore-artista.

Le limitazioni individuali nella società sono qui enfatizzate perché messe in stretto contatto con un limite tecnico della rete, indicata spesso come utopia di democraticità e accessibilità, connettore assoluto di mondi e spazi⁵⁵. Il punto focale non è più il Web, ma l'individuo e la sua posizione nello spazio concreto: al di là dell'utopia di Internet come falso garante di un'accessibilità totale al cyberspazio, si registra un chiaro ritorno al reale.

La mobilità è oggi una questione molto presente nelle discussioni riguardanti la società globalizzata, la tecnologia informatica e il cambiamento dei flussi economici. Gli individui che si muovono in questa nuova percezione spaziale si spostano supportati da una tecnologia che è anch'essa nomade e permette di portare con sé capitali, beni, oggetti culturali.

Lev Manovich, nel suo *Software takes command*, definisce questo tipo di tecnologie portatili «ibride»⁵⁶, sottolineandone la presenza

massiccia in «user interfaces, web applications, visual design, interactive design, visual effects, locative media, digital art, interactive environments, and other areas of digital culture»⁵⁷. La nuova deriva oggettuale è legata, ad esempio, alla diffusione di ricevitori Gps a basso costo, i cui dati raccolti e diventati open source contribuiscono a creare una geografia umana condivisa, mappando ambienti e ricostruendo una cartografia di paesaggi e luoghi, condivisi in rete attraverso vari dispositivi informatici⁵⁸. Esperienze del genere nella vita quotidiana, che utilizzano tecnologie mobili, wireless e software appositi, finiscono col creare nuove cartografie del territorio e del sociale, giungendo ad esiti quali ad esempio il navigatore collaborativo che costruisce relazioni tra luoghi diversi tramite l'aggiunta di dati multimediali come foto, suoni, video, informazioni⁵⁹. Una nuova geografia sociale, che sfuma in sostanza i confini reali di popoli e nazioni e le altre barriere fisiche, ma che non può rinfrancare dalla fine dell'utopia di Internet come terra franca di libertà e accessibilità assoluta.

Susan Collins, *Tate in Space*, 2003.

La questione delle ambizioni culturali di un'istituzione prestigiosa come la Tate Gallery, è alla base del progetto di Susan Collins, una vera e propria fiction architettata in rete: *Tate in Space* (2002-2003).

La galleria si prepara ad accogliere i nuovi visitatori, quelli della generazione futura, di questo o di un altro pianeta, dichiarando di aver lanciato un nuovo programma, *Tate in Space*, del quale Susan Collins è la direttrice. Il programma prevede che un satellite Tate venga mandato nello spazio con, all'interno, una parte della collezione del museo debitamente attrezzato e pronto ad accogliere i visitatori del cosmo, che funzioni come una ulteriore succursale del già variamente dislocato museo londinese. La Collins prevedeva che la sezione *Tate in Space* si innestasse realisticamente sull'allora sito web Tate Online come un'altra delle sedi museali, insieme alle altre sezioni navigabili dedicate al Tate Modern, Tate St. Ives, Tate Britain e Tate Liverpool.

È la finzione la chiave di lettura, il pretesto per indurre i navigatori di Tate Online a trovarsi faccia a faccia con questa nuova proposta, attivando la fantasia per immaginare il museo in orbita, così avanguardistico, suggerendo soluzioni ai limiti del reale, sfruttando la popolarità del mezzo Internet e l'uso di contenuti virtuali del tutto fittizi o quasi. Giocando sul piano della finzione, la Collins sfrutta la dialettica fra reale e virtuale attraverso la vetrina Internet. Si fa sempre più pallida la distinzione fra Net.art e happening, inteso come esperienza che coinvolge il pubblico nello spazio, nel tempo e nell'emotività.



ART IS FUTILE.

HAE-CHANG HEAVY INDUSTRIES, *The Art of Sleep*,
http://www2.tate.org.uk/intermediaart/the_art_of_sleep.shtm, gennaio 2012.

Susan Collins innesca un meccanismo che ha come conseguenza la processualità di una serie di azioni e reazioni, in un lavoro più concettuale che tecnico, che trae vantaggio dal fatto di essere fruibile in rete: «yet the piece is so successful because it's *on-line*. It's taking full advantage of the medium»⁶⁰.

Il progetto avviato dalla Collins si è perpetrato efficacemente con tutta una serie di iniziative reali molto specifiche: la sezione Tate in Space, infatti, contiene concorsi di architettura spaziale, domande frequenti sul progetto, forum *on-line*, notizie fornite

in dettaglio sui dati dell'orbita del satellite Tate e sui costi delle operazioni. Essa propone addirittura link esterni e riferimenti vari per approfondire il discorso della Space Art, facendo riflettere su questioni come l'accessibilità, l'innovazione, i nuovi pubblici, nonché l'ambizione colonialista della conquista del cosmo o la problematica dell'inquinamento ad essa legata, allo scopo di incentivare il dibattito. Come l'artista stessa dichiara nel saggio *The Actual and the Imagined* la proposta di collaborazione della Tate per un lavoro *on-line*, alla fine del 2001, fu pensata per agire come un «agent provocateur to explore a range of issues and ideas including the nature of cultural ambition»⁶¹.

Natalie Bookchin, *AgoraXchange*, 2004.

Insieme a Heath Bunting, Natalie Bookchin rappresenta uno dei nomi più famosi della Net.art internazionale. Americana, pioniera nell'arte di Internet degli esordi e legata alle esperienze dell'hacktivism, si muove da sempre in un contesto nel quale la distribuzione libera di software, idee e informazioni è parte attiva della scena *on-line*. In *AgoraXchange*⁶², commissione Net.art della Tate nel 2003, si elabora un gioco *multi-player*⁶³ dai costrutti esplicitamente politici. L'idea di partenza è quella di



usare il gioco *on-line*, una delle più popolari esperienze possibili in rete, dalla straordinaria diffusione, per tentare di portare avanti l'ideale di uno Stato virtuale nel quale siano abolite tutte quelle leggi e quei costrutti culturali che nell'attualità creano fenomeni di disuguaglianza e ingiustizia, economica e sociale, in tutto il mondo.

«The democratic potential of the net lies in fact that it extremely easy and affordable to be a producer and distributor as well as a consumer»⁶⁴, afferma l'artista, spiegando che il suo interesse principale è cercare di coinvolgere le normali attività di un navigatore annoiato verso qualcosa che lo coinvolga nella promozione di modelli alternativi, validi politicamente e socialmente impegnati⁶⁵.

La prima versione di *AgoraXchange*⁶⁶ (2004) era in forma di forum di discussione, al fine di incentivare il dibattito politico, definendo democraticamente il tipo di grafica e i principi fondamentali del gioco, resi sottoforma di quattro decreti. La versione Beta⁶⁷ successiva (2008) consiste in un sito web con strumenti classici, come il forum, le FAQ, i decreti e il Manifesto che impieghi i lineamenti del gioco *on-line* coinvolgere il fruitore all'interno della dimensione video ludica⁶⁸.

Tuttavia, non è tanto la prospettiva finale del gioco a costituire

l'essenza del progetto, bensì è davvero cruciale l'aspetto collaborativo di *AgoraXchange*: quello di porsi come risorsa aperta, pubblica e globale, esperimento connettore di individui diversi per appartenenza sociale e geografica, chiamati a partecipare al dibattito politico-sociale internazionale.

A proposito del collaborativismo globale *on-line* e delle risorse *open source*, si afferma infatti:

We have been influenced by various aspects of successful Internet collaborations, including self-regulating community weblogs, open source programming models, and large scale collaborative projects, such as Wikipedia, Slash dot, and Sourceforge.net⁶⁹.

È questo il caso in cui un'opera di Net.art fa leva sulle potenzialità di Internet come agorà di scambio, luogo per incontrarsi e creare relazioni fra gli individui partecipanti: «The form of this project is very much connected to the global and open source possibilities of the internet, especially its ability to network people with related commitments, regardless of citizenship»⁷⁰.



YOUNG HAE-CHANG HEAVY INDUSTRIES, *The Art of Sleep*, 2004.

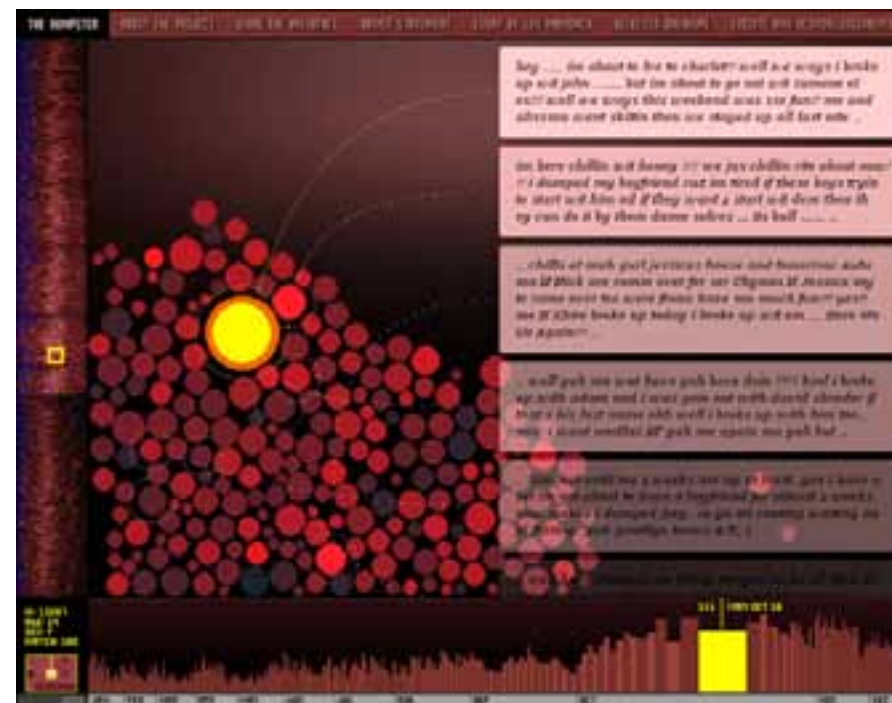
Gli YOUNG HAE-CHANG HEAVY INDUSTRIES⁷¹ sono presenti nella collezione Tate con l'opera *The Art of Sleep*⁷². Il loro lavoro si basa esclusivamente sull'uso del testo per scopi narrativi, ma allontanandosi totalmente dalla tecnologia ipertestuale degli albori Net.art⁷³.

Una loro opera si presenta come un testo dal font largo, di solito il *Monaco*, di colore nero, blu o rosso su sfondo bianco o colorato, che scorre lampeggiando grazie all'utilizzo della tecnologia di animazione Flash⁷⁴. Le frasi, le parole, la punteggiatura, occupano interamente la finestra del browser e appaiono in sincronia con un sottofondo musicale jazz o classico, una particolarità che enfatizza la partecipazione alla narrazione e la componente ironica attraverso un ritmo audio-visuale. I contenuti dei testi si ispirano a brani di letteratura, alla politica, alla cultura in generale, ma anche al livello più intimo del flusso di coscienza.

L'opera commissionata dalla Tate è uno dei più classici esempi dello stile YHCHI, la quale lascia impressionati per «such a dynamic, emotionally powerful work of art on a computer screen, let alone one that had reached me in a hotel room via a 56.6 K modem»⁷⁵, riferisce Mark Tribe, fondatore di Rhizome.org. Si tratta infatti di una tecnologia che sfrutta solo una minima parte delle funzioni

applicative Flash, un pacchetto di soli 4,18 MB di dimensione, tale che può essere fruito anche con un tipo di connessione a bassa velocità.

Gli artisti parlano difatti dell'inefficacia comunicativa delle opere Net.art degli anni Novanta, quando la banda larga non era ancora diffusa e caricare opere dai contenuti multimediali complessi (musica, testi, immagini) sul browser diventava un processo

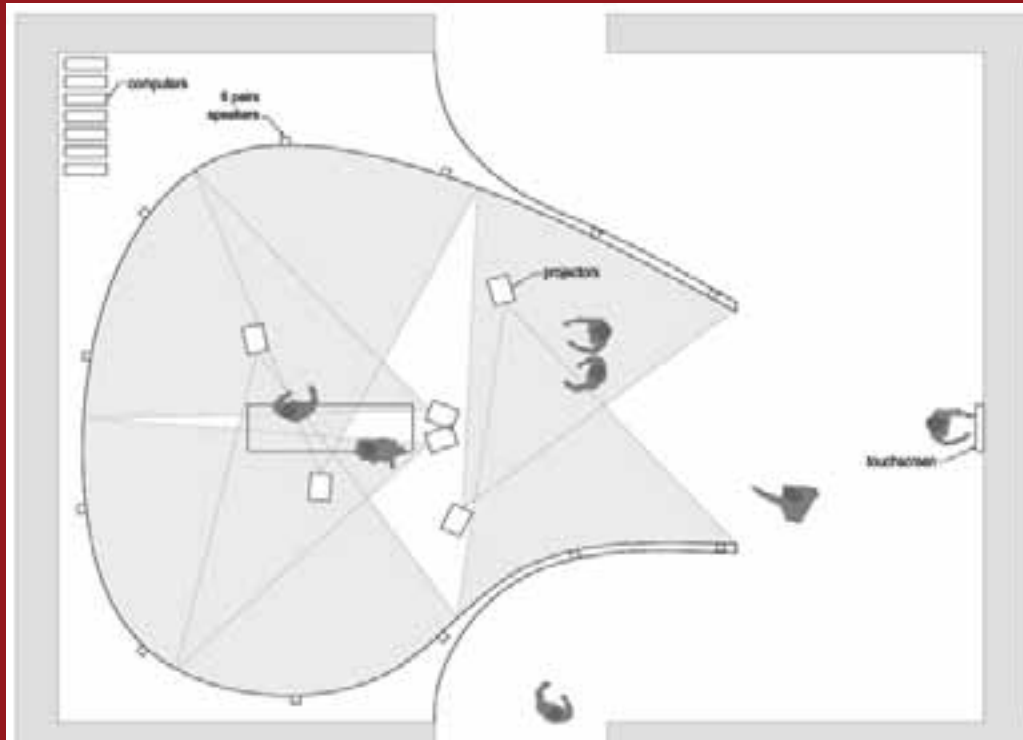


Golan Levin, *The Dumpster*, <http://artelectronicmedia.com/artwork/the-dumpster-0>, gennaio 2012.



piuttosto lungo. Riducendo quindi i contenuti a solo testo e mp3, è possibile massimizzare la capacità di diffusione di Internet indipendentemente dalla portata della connessione, creando opere che durano fino a 28 minuti ma caricate senza difficoltà.

Contrariamente alle potenzialità offerte dal software di Adobe, anche il livello dell'interazione è qui praticamente azzerato: basta infatti lanciare l'opera e lasciarla scorrere per la durata di circa 18 minuti senza interruzioni. Proprio l'assenza di interattività ha contribuito a classificare *The Art of Sleep* come Web Art, piuttosto che Net.art. Gli YHCHI non sono interessati all'opera Net.art interattiva, la quale, nella loro ottica, è simile più alla TV d'intrattenimento che alla rete, secondo l'inevitabile corrispondenza che lega i due media. Vi è tuttavia la possibilità di interrompere la visione



MW2MW, Noplace, <http://noplace.mw2mw.com/when/noplace-installation/>, gennaio 2012.

dell'opera, tornando indietro col tasto *back*. Per gli artisti questa funzionalità di fatto ridimensiona il ruolo totalmente passivo dello spettatore, dal momento che «clicking away is one of the essences of the Internet. It's no different from deleting. It's rejection, it's saying 'no'. That's ultimate power»⁷⁶. Mark Tribe ribadisce che tecnicamente il lavoro degli YHCHI manca delle «distinctive features of the Net.art medium as interactivity or algorithmic computation»⁷⁷ e la loro ricerca rientra più nell'ambito di sperimentazione new media art, «to reach audiences directly, without art-world intermediaries; collaborative production; and a global perspective»⁷⁸. Gli artisti ammettono infatti che, molto più che le possibilità del medium Internet come sinonimo di accessibilità, diffusione e interattività, l'enfasi si pone più spesso sulla sua artisticità⁷⁹.

Rimanendo sulla superficie tecnologica del software quindi, il risultato è un'opera quasi filmica, che gioca sul piano della comunicazione, dell'associazione di idee, dell'intrattenimento, la quale, esibita sullo schermo, annulla la piattezza del web con le sue proposizioni letterarie⁸⁰.

In *The Art of Sleep* la tematica trattata è quella duchampiana sul ruolo dell'arte, del mercato e dei suoi critici. Le proposizioni che scorrono sullo schermo sono nient'altro che il flusso di pensieri di un anonimo insonne narratore, che riflette e si interroga sul vero valore dell'arte in se stessa⁸¹. Ma gli YHCHI si trovano già all'interno del sistema arte così come all'interno dell'istituzione museo, non solo alla Tate ma anche al Centre Pompidou di Paris, al Samsung Museum di Seoul e al MEIAC di Madrid, dove sono presenti anche con delle installazioni nello spazio reale.

Alla domanda su cosa significa per un'istituzione possedere un lavoro Web Art, essi rispondono:

Web art is bought and sold like any other art form. An art institution that acquires our work owns a digital file and has the right to exhibit it in public, usually projected or on a plasma screen. A private collector can do the same thing in his/her home, over the couch in the living room, for instance⁸².

Ma con la nota ironia, gli artisti propongono una critica sottile a tutto il sistema dell'arte, sottolineandone le contraddizioni, l'impossibilità effettiva di giudicare, definire, legittimare l'arte stessa come qualcosa di realmente utile o valutabile con metodi obiettivi.

Riecheggiano alcuni temi del dibattito sull'arte degli ultimi decenni. Semplicemente, «*Art is futile*»⁸³.

Golan Levin, *The Dumpster*, 2005.

Con *The Dumpster*⁸⁴, di Golan Levin, ci inoltriamo in uno dei tanti temi cari alla Net.art, cioè il flusso di dati affidati al networking: la vita sentimentale finita male di teen-ager americani, postata su blog⁸⁵ disseminati nel cyberspazio durante tutto il 2005, è stata ordinata all'interno di un database, la cui interfaccia grafica rende le varie storie personali fruibili e navigabili.

Lev Manovich ha evidenziato la caratteristica del software *The Dupster* di essere «multi dimensionale»⁸⁶: il mouse si muove sulla superficie dell'interfaccia, evidenziando i *post* sottoforma di pallini fluttuanti sul quadrante centrale. Sulle assi verticale e orizzontale è possibile invece consultare i testi raccolti secondo criteri di tempo, di spazio, di relazione e di altri elementi distintivi del dato specifico preso in considerazione.



In ogni caso il livello di interazione con l'opera da parte del fruitore è limitato a quello che può essere l'utilizzo di un software di archiviazione dati.

La novità di fatto sta nell'interfaccia grafica dell'applicazione e probabilmente nel coinvolgimento emotivo di chi partecipa a questa fotografia di gruppo, nella quale l'applicazione informatica «provides a window into the emotional experiences of a real individual, and the reader is involved in that individual's heartbreak»⁸⁷.

Levin si dichiara assolutamente attratto dalla visualizzazione dei dati e dal loro uso, nella loro maggiore o minore utilità, dichiarando che «The discipline of information visualization has emerged as an important hybrid of graphics, scientific communication, database engineering, and human-computer interaction»⁸⁸.

Siti come Myspace, Twitter, Facebook, Flickr, la possibilità di creare vari blog, funzionano come catalizzatori della personalità dell'individuo in rete, dove in uno spazio assolutamente virtuale la persona può assumere di fatto concretezza nel momento in cui vi riversa i propri pensieri, aspirazioni, sentimenti, idee, contenuti dal valore personale. Lev Manovich ricorda a proposito l'espressione *user-generated content*, entrato ormai in uso mainstreaming, per indicare proprio i contenuti creati e

pubblicati dagli utenti su Internet⁸⁹. Secondo Manovich si tratta di una nuova forma di ritrattistica degli individui, della folla, dalla quale emergono finalmente relazioni, differenze, caratteristiche del singolo; superando quello che forse è stato da sempre un limite tecnico dell'arte rappresentativa: il computer e la potenza del software oggi rendono possibile un'opera che può essere definita di «social data browsing»⁹⁰.

MW2MW, Noplace, 2008.

Commissionato dalla Tate nel 2008 e curato da Kelli Dipple, responsabile della sezione *Intermedia Art, Noplace*⁹¹ è un progetto prettamente Net.art che vede protagoniste le risorse audio-video del web all'interno di composizioni filmiche, aventi come sfondo i concetti di paradiso e utopia. Gli autori del progetto sono Marek Walczak e Martin Wattenberg⁹².

Il progetto *Noplace* parte dall'idea di Internet come spazio di condivisione non solo di esperienze, ma anche di risorse multimediali (audio e video) che le rappresentano; e si è concretizzato in un'installazione immersiva multisensoriale⁹³.

Il funzionamento tecnico di *Noplace*, con la rete come medium, è spiegato così sul sito web del progetto:



Live feeds are taken from the internet using the RSS protocol. Each image and sound has its text-tags stored in the database. The Tag Sequencer finds relationships between these tags and streams these to the projectors. Each projector has a specific semantic cluster, each representing a particular concept of paradise. The tag sequencer not only finds narrative threads within each cluster, but also finds parallel narratives within different projections, so synchronizing divergent utopias and allowing for a reading across human wishes and desires⁹⁴.

Il protocollo RSS⁹⁵ è il formato più diffuso per la distribuzione dei contenuti web, che li omologa in un formato unico e sempre leggibile.

I feed invece rappresentano un'applicazione grazie alla quale è possibile ricevere aggiornamenti di dati in formato RSS: ad esempio riguardanti i contenuti di un sito web, consultabili senza dover necessariamente visitare ogni volta il sito in questione.

Raccolti dunque gli archivi di risorse web corrispondenti a certe idee di paradiso, raggruppati in cluster (gruppi) con tag⁹⁶ memorizzate ad essi associati, vengono collegati ad un proiettore. Il sequencer tag, una sorta di lettore di tag, rileva i significati di ogni contenuto web del cluster, ma anche fra i diversi gruppi, tessendo una narrazione sincronizzata fra le diverse utopie. Allo stato attuale, dalla sezione *Intermedia Art* del sito web Tate, è possibile lanciare il sito di *Noplace* dal link apposito. Il sito web <http://noplace.mw2mw.com/tate/>

è ormai una sorta di archivio delle esperienze degli utenti del progetto, dal momento che esso si è concluso ormai da qualche tempo. In ogni caso, questi artefatti collaborativi sono stati protetti dalla licenza Creative Commons, così da poter essere utilizzati da *Noplace* per creare nuove opere.

È chiara l'esperienza dell'esteriorizzazione in rete di contenuti reali e immaginari quali suoni e immagini (ne è un esempio il famoso sito web YouTube), i quali vanno a comporre in Internet una sorta di archivio pubblico, diventato «an essential form of aggregated cultural memory»⁹⁷.

Noplace è quindi un progetto che sottolinea il valore della rete come spazio di condivisione culturale, una terra franca in cui si radunano istanze, idee, desideri di moltissimi individui in tutto il mondo. Internet si fa specchio e deposito della memoria culturale condivisa, disponibile attraverso tecnologie che consentono di condividere questo archivio sconfinato di suoni, parole e immagini.

Un progetto dal sapore poetico, che fa riflettere sui concetti di utopia, di spazi inesistenti, al confine fra desideri reali e forme digitali. Tuttavia essi fanno riflettere anche sui limiti del reale e dell'utopia, dal momento che «digital media, artefacts inscribed with material representations of digital data, may exist but the digital itself does not exist»⁹⁸. Così i media digitali si fanno portatori di



speranze condivise, creatori di luoghi irreali dove rifugiarsi: afferma Charlie Gere «is it any wonder that more of us are retreating to the solitude of the digital desert of the Web»⁹⁹.

1 Relatrice prof. Francesca Gallo, correlatrice prof. Silvia Bordini, cattedra di Storia delle Tecniche Artistiche, A. A. 2010/2011.

2 Per approfondimenti sulla bibliografia Net.art e new media art cfr. L. MANOVICH, *The language of new media*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts / London, England 2001; T. TOZZI, A. DI CORINTO, *Hackivism. La libertà nelle maglie della Rete*, Manifestolibri, Roma 2002; C. PAUL, *Digital art*, Thames & Hudson, London 2003; S. BORDINI, *Arte elettronica*, Giunti, Firenze 2004; R. GREENE, *Internet art*, Thames & Hudson, London 2004; D. QUARANTA, *Net art 1994-1998: la vicenda di Ada'web*, Vita e Pensiero, Milano 2004; M. DESERIIS, *NET.art: l'arte della connessione*, Shake, Milano 2008. Per la sitografia e le riviste online cfr. <http://www.neural.it/>, <http://www.nettime.org/>, <http://www.thething.it/>, <http://rhizome.org/>, <http://www.easylife.org/>, <http://www.irational.org/>, <http://www.leonardo.info/>.

3 <http://www.tate.org.uk>, gennaio 2012.

4 Il materiale scientifico pubblicato *on-line* ha coinvolto anche archivi di mailing list, siti web di artisti, critici e curatori, importanti piattaforme di riferimento sulla Net.art e risorse multimediali digitali, anche su CD-rom. Tuttavia, non è venuta meno la ricerca off-line tradizionale, grazie al supporto di una bibliografia dedicata, con pubblicazioni sia in italiano che in inglese. Internet è stato anche il medium che ha reso possibile raggiungere artisti e curatori, grazie ad un atteggiamento di apertura e condivisione che ha permesso di realizzare incontri e conversazioni, dal vivo e per via telematica.

5 <http://www.tate.org.uk/intermediaart>, gennaio 2012.

6 N. BOOKCHIN, A. SHULGIN, *Introduzione alla Net.Art*, 1999, www.easylife.org/netart, gennaio 2012.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*

14 R. GREENE, *Internet Art*, Thames & Hudson, London 2004, p. 18.

15 R. GREENE, *Internet...*, 2004, p. 18.

16 *Ibid.*

17 In Italia si segnalano gli studi di Domenico Quaranta che, iniziati nel 2004 e dedicati inizialmente alla Net.art come movimento d'avanguardia fino alla sua fase postmediale, si sono tradotti nell'istituzione del corso di Net.art all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano nell'A.A. 2005-2006.

18 M. FULLER, *Art meet Net, Net meet art*, 2000, <http://www2.tate.org.uk/intermediaart/entry15618.shtm>, gennaio 2012.

19 E. G. ROSSI, *ArcheoNet. Viaggio nella storia della net/web art e suo ingresso negli spazi dei musei tradizionali*, Lalli, Poggibonsi 2003, p. 36.

20 M. FULLER, *Art...*, 2000.

21 *Ibid.*

22 C. GERE, *Network Art and the Networked Gallery*, 2006, <http://www2.tate.org.uk/intermediaart/entry15617.shtm>, gennaio 2012.

23 C. GERE, *Network...*, 2006.

24 <http://www.tate.org.uk/>.

25 C. GERE, *Network...*, 2006.

26 <http://www2.tate.org.uk/intermediaart/>.

27 <http://www2.tate.org.uk/intermediaart/about/>.

28 *Ibid.*

29 *Tate Report 2002-2004*, http://www.tate.org.uk/about/tatereport/2004/downloads/tate_report_2002_2004.pdf, gennaio 2012.

30 *Ibid.*

31 R. GREENE, *Internet...*, 2004.

32 M. PAPA, *Per una teoria del restauro dell'arte contemporanea*, "Exibart.studi", 15 giugno 2007, <http://www.exibart.com/Ripostiglio/oggetti/pdf/52445.pdf>, gennaio 2012.

33 *Ibid.*



34 S. COOK, B. GRAHAM, V. GFADER and A. LAPP (a cura di), *A brief history of working with new media art, conversations with artists*, The Green Box – Kunst Editionen, Berlin 2010, p. 36.

35 Il browser di navigazione Internet, ad esempio, conserva in questa memoria temporanea e nascosta i dati, copiandoli, in modo da renderli disponibili a richiesta dell'utente o allo scopo di caricare velocemente le pagine web consultate. I dati accumulati quindi non sono unici, ma riproducibili e manipolabili off-line, oltre la matrice originaria che li ha generati.

36 R. GREENE, *Internet...*, 2004.

37 Per Dotcom si intendono tutte quelle società e aziende che operano ed erogano i loro servizi tramite siti Internet. Molte di esse nacquerò in seguito al grande ottimismo generato dalla New-economy, nella seconda metà degli anni Novanta.

38 R. GREENE, *Internet...*, 2004.

39 S. COOK *et al.* (a cura di), *A brief history...*, 2010.

40 S. BORDINI, *Arte elettronica*, Giunti, Firenze 2004, p. 74.

41 S. COOK *et al.* (a cura di), *A brief history...*, 2010, p. 55.

42 Basti pensare alla formazione di alcuni artisti, come ad esempio quella di Heath Bunting, avvenuta in ambito hacker/attivista e cyberpunk.

43 <http://www.tate.org.uk/netart/mongrel/home/default.htm>, 2000, gennaio 2012.

44 Il cui significato è indicativamente bastardo, meticcio. Collettivo composto dalle varie pratiche new media di Richard-Pierre-Davis, Mervin Jarman e Matsuko Yokokoji, ora frammentatosi, formato all'ARTEC (Arts Technology Centre) di Londra intorno al 1995-1997. Graham Harwood e Matsuko Yokokoji non lavorano più sotto il nome Mongrel dal 2008: oggi operano come YoHa. <http://www.mongrel.org.uk/>.

45 http://digitalarts.lcc.gatech.edu/unesco/internet/artists/int_a_gharwood.html, gennaio 2012.

46 Il collettivo Mongrel giunge a lavori come *Rehearsal of Memory*, 1995, <http://mongrel.org.uk/rehearsal>, gennaio 2012. Si trattava di un'installazione, ora disponibile su CD-rom, all'interno di un ospedale psichiatrico, che consentiva di navigare su un collage di immagini interattivo di corpi di pazienti. Il collage è quindi assimilato a un'interfaccia per la navigazione: i volti diventano storie al

confine fra la follia riconosciuta e l'ambigua inquietante normalità nella società, in seguito all'intervento e all'applicazione della tecnologia informatica. Il progetto fu realizzato grazie al contributo dell'ARTEC, di Moviola e del The North West Arts Board Training Cash, organizzazioni e istituti per il finanziamento e la promozione di progetti artistici e arti digitali. Cfr. M. DESERIIS, *NET.art...*, 2008; R. GREENE, *Internet...*, 2004.

47 Intervista di chi scrive a Graham Harwood, avvenuta via e-mail il giorno 15 Dicembre 2010.

48 Linguaggio di programmazione e scrittura di siti web che non prevede la possibilità dell'utente di modificare o interagire con i contenuti proposti. I siti web in linguaggio HTML sono detti statici.

49 La pratica del dirottamento digitale consiste in un'operazione di sabotaggio e critica del sistema mediatico, con valore simbolico, tipica della Net.art della fine degli anni Novanta. Nello scenario digitale rappresenta la capacità, attraverso la manipolazione dei sistemi di filtraggio telematici (ad esempio i *metatag* dei motori di ricerca) o il controllo sulla navigazione Internet, di porre o dirottare inaspettatamente l'attenzione dell'utente su questioni e critiche diverse. In questo modo si sovvertono i canali di traffico e di informazione della rete, evidenziando la sua enorme capacità di essere canale per informazioni polarizzate e tutt'altro che neutre.

50 Formatosi negli anni Ottanta in ambito hacker/attivista e diventato ben presto uno dei protagonisti della prima Net.art, Bunting ha creato organizzazioni basate sulla telecomunicazione come Cyber Cafè, Advertising Art e il più famoso Irrational.org, le cui prerogative riguardavano la capacità dei nuovi media di comunicare, fare rete e condividere. Cfr. Sarah Cook, Beryl Graham, Verina Gfader and Axel Lapp (a cura di), *A brief history...*, 2010; R. GREENE, *Web Work: a history of internet art*, ArtForum. FindArticles.com, maggio 2000, http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_9_38/ai_65649375/?tag=content;col1, gennaio 2012; www.irrational.org, gennaio 2012.

51 M. DESERIIS, *NET.art...*, 2008.

52 *Ibid.*; p. 199.

53 Il client di una connessione Internet non è altro che il programma software o l'hardware che accede ai servizi e alle risorse offerti da un determinato server. Nel caso specifico quindi si tratta del computer cliente (quindi il fruitore dell'opera)



che desidera accedere a *BorderXing Guide*, nient'altro che un sito web dai contenuti particolari.

54 www.irational.org/borderxing.

55 V. TANNI, *ART-WARE. Utopie della Net art*, "Flash Art Italia", n. 238, a. 2003, http://www.epidemic.ws/1_press/Flash%20Art.htm, gennaio 2012.

56 L. MANOVICH, *Software takes command*, Olivares, Milano 2008.

57 L. MANOVICH, *Software takes...*, p. 85.

58 M. DESERIIS, *NET.art...*, 2008.

59 *Ibid.*

60 Intervista di Jemima Rellie a Susan Collins, 20 febbraio 2004, http://www.dshed.net/sites/digest/04/content/week2/tate_in_space.html, gennaio 2012.

61 http://www.tate.org.uk/intermediaart/tate_in_space.shtm.

62 <http://www.agoraxchange.net>, opera creata in collaborazione con Jaqueline Stevens, professore Associato al Laboratorio di Gioco, Cultura e Tecnologia dell'Università della California di Irvine.

63 Intuitivamente, un gioco *multi-player* è quello a cui possono partecipare più giocatori contemporaneamente.

64 S. COOK *et al.* (a cura di), *A brief history...*, 2010, p. 34.

65 *Ibid.*

66 <http://www.agoraxchange.org/index.php?page=218>, 2004.

67 <http://www.agoraxchange.net/>, 2008. Il termine Beta è spesso usato per identificare la versione aggiornata di un software. Entrambi i siti web del gioco sono costruiti in PHP, un linguaggio di programmazione molto diffuso per pagine web dinamiche. Il PHP è differente dal linguaggio HTML (cosiddetto statico), in quanto consente l'interazione con l'utente, che può contribuire ai contenuti del sito modificandoli. Su questo tipo di programmazione si basano siti web come il noto Wikipedia.

68 L'elemento video-ludico è oggetto di ricerca da parte di artisti e studiosi: spesso si ricreano storie di cronaca e performance sinestetiche all'interno delle ambientazioni virtuali dei videogiochi. Cfr. M. BITTANTI, D. QUARANTA (a cura di), *Gamescenes: art in the age of videogames*, Johan & Levi, Milano 2006.

69 <http://www.agoraxchange.net/faq>.

70 <http://www.agoraxchange.net>.

71 Collettivo di artisti con sede a Seoul, Corea del Sud, composto da Marc

Voge (U.S.A.) and Young-hae Chang (Corea). Una vera e propria azienda, una compagnia come ce ne sono diverse nell'industrializzata Corea, fondata nel 1997 e affacciata al mercato Net.art, definito dagli artisti stessi un buon mercato economico, nel quale "you don't need a studio for all your unsold works". Cfr. Hyun-Joo Yoo, *Intercultural medium literature digital. Interview with YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES*, febbraio 2005, <http://dichtung-digital.mewi.unibas.ch/2005/2/Yoo/index-engl.htm>, gennaio 2012.

72 <http://www.tate.org.uk/netart/artofsleep/theartofsleep.htm>.

73 Si veda per esempio l'opera Net.art di Olia Lialina, *My Boyfriend Came Back From the War*, 1996, <http://www.teleportacia.org/war/>, gennaio 2012. Qui i collegamenti ipertestuali (*hyperlinks*) davano luogo ad una narrazione ogni volta diversa per l'assemblaggio sempre nuovo di proposizioni.

74 Flash, un software lanciato dalla casa produttrice Adobe, permette di creare animazioni complesse e multimediali. All'interno di esse, infatti, è possibile inserire forme vettoriali, testi statici e dinamici, immagini, audio e video nei diversi formati e altre animazioni create con Flash. Inoltre si possono aggiungere ulteriori animazioni interattive, grazie alla presenza di un linguaggio di *scripting* interno. Tramite questo linguaggio, potenziato nel tempo con ulteriori funzioni, è possibile oggi creare menù, sistemi di navigazione, GUI, siti web completi e giochi anche complessi.

75 M. TRIBE, *The Ornitology of Net art*, 2006, <http://www2.tate.org.uk/intermediaart/entry15274.shtm>, gennaio 2012.

76 <http://dichtung-digital.mewi.unibas.ch/2005/2/Yoo/index-engl.htm>, gennaio 2012.

77 M. TRIBE, *The Ornitology...*, 2006.

78 *Ibid.*

79 Intervista di Josè Roca a YOUNG HAE-CHANG HEAVY INDUSTRIES, 23 settembre 2009, <http://www.philagrafika2010.org/news/interviewyoung-hae-chang-heavy-industries>, gennaio 2012.

80 R. GREENE, *Internet...*, 2004.

81 "[...]My discovery is a poignant, evil thing. [...] This is what I suddenly realize, and I lie awake, unable to sleep. [...] Everything is unnecessary". *The Art of Sleep*, <http://www.tate.org.uk/netart/artofsleep/theartofsleep.htm>.

82 Intervista di Josè Roca a YOUNG HAE-CHANG HEAVY INDUSTRIES,



- 23 settembre 2009, <http://www.philagrafika2010.org/news/interviewyoung-hae-chang-heavy-industries>, gennaio 2012.
- 83 *The Art of Sleep*, <http://www.tate.org.uk/netart/artofsleep/theartofsleep.htm>.
- 84 <http://www2.tate.org.uk/netart/bvs/thedumpster.htm>, 2006. Realizzata da Golan Levin, artista digitale, insieme con Kamal Nigam e Jonathan Feinberg, ricercatori operanti nel settore delle tecnologie digitali e informatiche. L'opera è stata commissionata in collaborazione con l'Artport, il portale Net.Art e arte digitale del Whitney Museum di New York, <http://artport.whitney.org>.
- 85 Nel gergo di Internet, ormai diventato neologismo, postare è l'atto di pubblicare il *post*, un articolo o messaggio testuale lasciato generalmente su forum, blog, bacheche e quant'altro rappresenti uno spazio virtuale pubblico. Il blog è un termine coniato dall'abbreviazione di *web-log*, diario in rete. Si tratta cioè di un sito nel quale il gestore, detto *blogger*, posta i propri messaggi, pensieri, opinioni e così via in forma di diario, col la possibilità di aggiungere contenuti multimediali vari.
- 86 L. MANOVICH, *Social Data Browsing*, 2006, www.tate.org.uk/intermediaart/entry15385, gennaio 2012.
- 87 *Ibid.*
- 88 *The Dumpster*, <http://www2.tate.org.uk/netart/bvs/thedumpster.htm>, gennaio 2012.
- 89 L. MANOVICH, *Software takes...*, 2008.
- 90 <http://www2.tate.org.uk/intermediaart/entry15484.shtm>, gennaio 2012.
- 91 <http://noplacemw2mw.com>, gennaio 2012.
- 92 Insieme a Jonathan Feinberg, Rory Solomon e Johanna Kindvall. Il duo principale degli MW2MW, è composto da Walczak, un architetto che si cimenta in installazioni che sottolineano le interazioni fra utente e interfaccia; mentre Wattenberg nasce come artista new media, nonché ricercatore e fondatore del laboratorio di comunicazione visuale della IBM.
- 93 L'installazione *Noplace* è stata esposta in due occasioni. La prima dal 20 ottobre al 2 dicembre 2007 al Media Art Institute dei Paesi Bassi con la prima versione del progetto durante il *Video Vortex*. La seconda ha avuto luogo al *Synthetic Times* dal 9 Giugno al 3 Luglio 2008 al China National Art Museum: un'installazione realizzata grazie al sostegno di Tate Online e dell'organizzazione Creative Capital, <http://creative-capital.org/>.
- 94 <http://noplacemw2mw.com/how/>, gennaio 2012.
- 95 Acronimo di *Really Simple Syndication*.
- 96 Per *tag* si intende generalmente una sorta di marcatore, o parola chiave, che associato ad un contenuto web consente di indicizzarlo nei motori di ricerca. Similmente, il *tag HTML* è un metodo per ordinare gerarchicamente i contenuti di un documento scritto in linguaggio HTML.
- 97 <http://www2.tate.org.uk/intermediaart/noplacemw2mw.com>. Cfr. F. GALLO, *Dalle reti locali anni '80 al Web 2.0: le ricerche degli artisti*, "Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal", 2011, http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/158/1/Francesca_Gallo_Artistic_Research_from_local_Networks_in_eighties_to_the_web.pdf, gennaio 2012.
- 98 C. GERE, *Welcome to the desert of the digital*, settembre 2008, http://www2.tate.org.uk/intermediaart/desert_of_the_digital.shtm, gennaio 2012.
- 99 *Ibid.*



