



MIMESIS / AURORA

Cinema, cultura visuale e pensiero contemporaneo

N. xxx

Collana diretta da Veronica Pravadelli (Università degli Studi Roma Tre)

COMITATO SCIENTIFICO

Paolo Bertetto (Sapienza Università di Roma)

Giulia Carluccio (Università degli Studi di Torino)

Enrico Carocci (Università degli Studi Roma Tre)

Uta Felten (Leipzig Universität)

David Forgacs (New York University)

E. Ann Kaplan (Stony Brook University)

Rosanna Maule (Concordia University)

Antonio Somaini (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)





ARTISTE ITALIANE E
IMMAGINI IN MOVIMENTO
Identità, sguardi,
sperimentazioni

a cura di
Lara Conte e Francesca Gallo



 MIMESIS

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Aurora*, n. xxx
Isbn: 97888575446xx

© 2020 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

INTRODUZIONE <i>Lara Conte, Francesca Gallo</i>	xxx
MARISA MERZ: SPERIMENTAZIONI SCULTOREE E FILMICHE IN CUCINA <i>Lara Conte</i>	xxx
L'UNDERGROUND TORINESE TRA CINEMA, ARTE E PERFORMANCE. PIA EPREMIAN DE SILVESTRIS IN CONVERSAZIONE CON LARA CONTE	xxx
LO SGUARDO DI GIOSETTA FIORONI. UNA RIFLESSIONE SUL FILM <i>LA SOLITUDINE FEMMINILE</i> <i>Cristina Casero</i>	xxx
AUTORIALITÀ CONDIVISA. ROSA FOSCHI IN CONVERSAZIONE CON FRANCESCA GALLO	xxx
<i>LA MISURA DEL TEMPO</i> : I FILM DI LAURA GRISI <i>Raffaella Perna</i>	xxx
MAUD E LA VIDEOTECA GIACCARI TRA ANNI SESSANTA E SETTANTA <i>Irene Boyer</i>	xxx
IDENTITÀ PROFESSIONALE E DI GENERE: FEDERICA MARANGONI TRA PERFORMANCE E VIDEOARTE <i>Francesca Gallo</i>	xxx
GLI ESORDI DI IDA GEROSA E DANIELA BERTOL NELLA COMPUTER ART <i>Paola Lagonigro</i>	xxx
TRACCE E CORPOREITÀ FOSSILI: MARTINA MELILLI, ARTISTA E FILMMAKER <i>Farah Polato</i>	xxx
LE AUTRICI	xxx



RINGRAZIAMENTI

Archivio Vidoeteca Giaccari, Varese
Daniela Bertol
Luisa Borio, Fondazione Merz, Torino
Elettra Bottazzi
Piero Cavagna
Pia Epreman De Bernardis
Cristiana Fantoni
Marco Farano, Archivio Pistoletto, Biella
Giosetta Fioroni
Mauro Folci
Rosa Foschi
Antonella Gerosa
Giancarlo Gerosa
Paola Gerosa
Fausto Grisi
Paolo Icaro
Annamaria Licciardello, Centro Sperimentale di Cinematografia – Cinete-
ca Nazionale, Roma
Federica Marangoni
Martina Melilli
Beatrice Merz
Claudio Pannella, Archivi dell'Unione Culturale, Torino
Sebastiano Pellion
Kira Perov
Michelangelo Pistoletto
Brando Quilici
Tania Rossetto
Claudio Zambianchi



INTRODUZIONE

Nella storiografia italiana sul cinema d'artista, la videoarte e le arti digitali il contributo delle donne è stato sin qui trascurato e appiattito sovente in un canone narrativo che ha reso marginale un'indagine incentrata su temi, presenze, immaginari in relazione a questioni identitarie, nell'incontro tra soggetto femminile e mondo.

Il libro nasce nell'ambito del Convegno Internazionale sul Cinema delle Donne e Media Contemporanei curato da Antonella Ilaria De Pascalis e Veronica Pravadelli presso il DAMS dell'Università Roma Tre, nel novembre 2019. Questa occasione di dibattito e condivisione ha permesso di orientare nella particolare prospettiva delle artiste visive italiane i temi enucleati: lo sguardo femminile inteso come antiegonico e sovversivo; il ruolo delle donne negli apparati produttivi; la specificità dell'autorialità femminile.

Lo scenario tratteggiato dai testi raccolti è ampio pur non volendo mappare esaustivamente contesti e cronologie. Il volume, infatti, si propone come contributo alla storicizzazione e lettura critica delle artiste italiane in relazione al cinema sperimentale e alle arti elettroniche, dalla seconda metà degli anni Sessanta a oggi. I saggi si concentrano su casi studio particolarmente significativi per riflettere attorno ai temi dell'autobiografia, dell'autorappresentazione, delle genealogie e, per attrazione o distanza, della dimensione simbolica femminile nonché della politicità, in una angolarità – quest'ultima – che problematizza la questione della militanza. Artiste come Giosetta Fioroni, Rosa Foschi, Laura Grisi, Federica Marangoni e Marisa Merz non hanno preso parte a collettivi femministi, pur essendo in sintonia con le battaglie della loro generazione, ma hanno comunque aperto molteplici scenari di riflessione, partendo dal sé e dal proprio vissuto, mediante l'esplorazione di nuove modalità espressive che a vario modo sono arrivate a confrontarsi con le immagini in movimento, nella convergenza tra autenticità e rottura.

A partire da questa prospettiva storica, il libro propone una costellazione di vicende e narrazioni che si riverberano sino alla contemporaneità, convocando altri temi e questioni cruciali che vanno dalla sperimentazione

tecnico-linguistica con media spesso privi di una specifica tradizione alle dinamiche di produzione; dall'autorialità vissuta all'interno del rapporto di coppia alle pratiche condivise e partecipate; dalle questioni ecologiche alla mobilità di geografie e geopolitiche dello scenario globale e post-globale.

I testi e le interviste analizzano le opere prodotte in pellicola da Pia Epreman De Bernardis, Giosetta Fioroni, Rosa Foschi, Laura Grisi e Marisa Merz tra il 1967 e il 1972; l'impegno creativo e produttivo di Maud Ceriotti Giaccari (compagna e sodale del più noto Luciano) tra il 1968 e il 1980; la ricerca multimediale di Federica Marangoni, tra il 1975 e il 1983; le prime opere di computer art di Ida Gerosa e di Daniela Bertol negli anni Ottanta e Novanta, nonché l'attività della filmmaker Martina Mellili negli anni Dieci del XXI Secolo. Quest'ultimo contributo costituisce un'apertura sull'oggi, proprio in continuità con i temi trattati nell'ambito dei panel del convegno da cui questo progetto editoriale ha preso le mosse.

Oltre a far emergere questioni di genere e ad analizzare l'approccio delle autrici a linguaggi formali e tecnici per molti versi nuovi, i saggi – corredati da illustrazioni e documenti d'archivio spesso inediti – mirano all'inquadramento delle opere nel coevo panorama internazionale, nonché nella complessiva produzione delle artiste. Va infatti considerato che alcune di loro tendono a identificarsi con il territorio sperimentale dell'immagine in movimento, magari intrecciandola con altri ambiti espressivi e operativi – è il caso soprattutto di Maud Ceriotti Giaccari, Federica Marangoni, Ida Gerosa, Daniela Bertol e Martina Mellili –, mentre altre hanno una frequentazione più circoscritta di tale terreno formale e linguistico, legata a sollecitazioni contingenti, come Pia Epreman De Bernardis, Giosetta Fioroni, Rosa Foschi, Laura Grisi e Marisa Merz. La riconsiderazione storico-critica di questi e molti altri percorsi simili, quindi, deve salvaguardare tale complessità.

LC e FG

LARA CONTE

MARISA MERZ: SPERIMENTAZIONI SCULTOREE E FILMICHE IN CUCINA

In occasione della mostra retrospettiva di Marisa Merz al Metropolitan Museum of Art di New York, tra i documenti e i materiali d'archivio della Fondazione Merz è riemerso il film *La conta* (16mm, b/n, 2'44") realizzato dall'artista nel 1967¹ (fig. 1).



1. Marisa Merz, *La conta*, 1967 fotogramma dal film (courtesy Fondazione Merz, Torino)

La sperimentazione filmica è di fatto un aspetto della ricerca di Marisa Merz ancora da studiare – una parentesi ideativa avvolta nel mistero come tanti altri momenti della sua produzione. Benché negli ultimi anni il suo lavoro sia stato al centro di importanti eventi espositivi, rimangono tuttavia

1 C. Butler (a cura di), *Marisa Merz. The Sky Is a Great Space*, catalogo della mostra, Hammer Museum University of California, Los Angeles – DelMonico Books Prestel, Monaco – Londra – New York 2017.

ancora aperte molte questioni legate alle datazione delle opere e alla cronologia espositiva, ma anche – più ampiamente – alla sua formazione e al suo (tardo) esordio artistico.

Poche tracce disperse nella rarefatta documentazione bibliografica disponibile permettono di inquadrare le *Living Sculptures* (1966)², le prime creazioni plastiche di Merz realizzate in lamelle di alluminio tagliate e spillate a creare forme organiche e proliferanti nello spazio. Assolutamente inaspettate nel panorama artistico italiano dell'epoca, queste ideazioni rappresentano, a detta di Tommaso Trini, una sorta di “tentativo anticipatore”³ di una nuova sintassi scultorea tesa a esplorare una dimensione soggettiva di ricerca e nuova temporalità del fare. A sua volta Piero Gilardi le pone tempestivamente in relazione con il clima della *Funk Art* della West Coast e con l'*Eccentric Abstraction* presentata nel 1966 da Lucy Lippard a New York, in uno scenario transnazionale di operatività che Gilardi stesso definirà Arte Microemotiva⁴.

Le *Living Sculptures* sono per la prima volta pubblicate sulla rivista “Marcatrè” nel dicembre 1966⁵, ancor prima che fossero presentate pubblicamente, nel corso del 1967, in diversi contesti espositivi torinesi⁶. A corredo di una prima, preziosissima, intervista all'artista sono infatti inseriti due scatti fotografici che ritraggono queste nuove sculture nell'ambito domestico e all'esterno (fig. 2), in un parco nel quale due forme viscerali sono sospese sui rami di un albero e una si propaga informe sul prato, in un'atmosfera che ricorda i festival all'aperto di Gutai – ricerche che nella Torino post-informale ebbero peraltro una tempestiva circolazione informativa tramite Michel Tapié.

-
- 2 Per questo titolo in relazione al Living Theatre si rimanda a C. Butler, *Marisa Merz. Alien Culture*, in *Marisa Merz. The Sky Is a Great Space*, cit., p. 35. La prima presenza del Living Theatre a Torino risale al 1961, con *The Connection*, andato in scena al Teatro Carignano il 16 giugno 1961. Si ricorda altresì la frequentazione da parte di Judith Malina e Julian Beck di casa Merz in base a quanto da me ricostruito in una conversazione con Beatrice Merz, Torino, Fondazione Merz, 6 febbraio 2020.
- 3 T. Trini, *Marisa Merz*, in “Domus”, n. 454, settembre 1967, p. 52.-
- 4 Ho affrontato questo argomento in *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti. 1966-1970*, Electa, Milano 2010, relativamente al capitolo su Piero Gilardi.
- 5 *Intervista a Marisa Merz*, in “Marcatrè”, nn. 26-29, dicembre 1966, p. 406.
- 6 Un viluppo metallico è per la prima volta esposto nella mostra del Museo Sperimentale alla Galleria Civica d'Arte Moderna nel mese di aprile 1967. Subito dopo, da oggetto plastico le *Living Sculptures* diventano *environment*, in occasione della personale alla Galleria Sperone, in giugno, e al Piper Club, in dicembre. Nell'atmosfera beat della discoteca torinese, le forme mobili e riflettenti della Merz creano un happening di forte coinvolgimento sensoriale.



2. Marisa Merz, le *Living Sculptures*, in “*Marcatrè*”, nn. 26-29, dicembre 1966
(courtesy Fondazione Merz, Torino)

Nell'intervista sul “*Marcatrè*” le riflessioni di Merz mettono in evidenza la continuità e allo stesso modo lo scarto di una progettazione artistica che dalla forma pittorica e dalla bidimensionalità del quadro lambisce lo spazio, come naturale propensione di un tendere dinamico dell'esperienza visiva verso il vissuto. Dalla pittura, e da una prima attività di pittrice, nella seconda metà degli anni Sessanta Marisa Merz inizia infatti a esplorare lo spazio e il tempo, attraverso la sperimentazione di nuovi linguaggi extra-pittorici che permettono altresì di direzionare arendtamente l'oggetto artistico dall'opera al “lavoro”⁷. Da una parte si annovera l'azione plastica, realizzata, per l'appunto, mediante gesti anticanonici, “umili” e “mode-

7 “Diversamente dall'*opera*, il cui fine è raggiunto quando l'oggetto è finito, pronto per essere aggiunto al mondo comune delle cose, il *lavoro* si muove sempre nello stesso circolo, prescritto dal processo biologico dell'organismo vivente”. H. Arendt, *Vita Activa. La condizione umana*, 1958, Bompiani, Milano 2008, p. 70. Si rimanda altresì a G. Bertolino, “*Il lavoro del nostro corpo e l'opera delle nostre mani*”. *Intervista all'artista e racconti di ruolo*, in M.A. Trasforini (a cura di), *Donne d'arte. Storie e generazioni*, Meltemi, Roma 2006, pp. 153-171.

sti”, che attivano una modalità di rottura in termini di “esperienza”, come “tecnica di vita”⁸; dall’altra la sperimentazione filmica, nel momento in cui una nuova generazione di filmmaker e artisti visivi rinnova formati e processi cinematografici, in relazione alla diffusione delle strumentazioni portatili, di più facile utilizzo e più economiche, ma anche per l’impatto proveniente dal cinema underground americano, dalla rivoluzione teatrale del Living Theatre e dalla cultura beat. Ciò implica quel “passaggio attraverso” i linguaggi, che oltrepassa le divisioni settoriali e la “fusione delle arti nell’immediatezza della vita”⁹, diffondendo nuovi immaginari creativi e nuovi modelli di vita alternativi.

In questo scenario di duplice sperimentazione domestica, scultorea e filmica, prende avvio il percorso artistico di Marisa Merz. Partendo da questa specifica contestualizzazione, saranno approfonditi i temi centrali della sua ricerca, come l’autobiografia e la temporalità del processo plastico, in relazione o in parallelo all’utilizzo del medium filmico. In base a una lettura fenomenologica, si vogliono porre in evidenza possibili suggestioni visive e informative, così come tracciare ipotetiche genealogie, in un territorio di convergenza, tra arte, cinema, letteratura, storia sociale, che situa in una specifica prospettiva la radicalità artistica di Marisa Merz, tra immaginario femminile e tensioni profemministe.

Per una ricognizione di Marisa Merz “filmmaker”

Dalla poca documentazione reperibile, possiamo ricostruire (e immaginare) la parentesi di Marisa Merz filmmaker, contestualizzandola, per l’appunto, nell’ambito del clima del cinema sperimentale torinese, in quell’entusiasmante stagione di porosità tra linguaggi, codici e scenari che nel giro di pochi anni posizionerà il capoluogo piemontese come centro cruciale dell’avanguardia artistica internazionale.

L’avventura del cinema sperimentale torinese trae un notevole impulso dalla rassegna dedicata al New American Cinema tenutasi in città nel maggio 1967, anno in cui di fatto l’underground penetra in Italia¹⁰. Edoardo Fadini, oltre ad aver portato a Torino il Living Theatre, proprio tramite Julian

8 *Ibid.*

9 A. Costa, *Living Pictures*, in *Anteprima per il cinema indipendente italiano. Catalogo generale. XII edizione*, Bellaria 1994, p. 42.

10 A. Aprà, *Flash-back/Flash-forward. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, in *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, a cura di Id., Ubulibri, Milano 1986, pp. 18-19.

Beck e Judith Malina, entra in contatto con Jonas Mekas e con la sua Film-Maker's Coop. Tra il 13 e il 23 maggio 1967 alla Galleria Civica d'Arte Moderna sono proiettati più di sessanta film dell'underground americano. Nella sua presentazione, Mekas fa riferimento a un cinema "poetico"¹¹ che ridefinisce la sintassi e il linguaggio cinematografico. Recuperando il lascito del Surrealismo e compiendo una commistione continua tra le arti, il New American Cinema sviluppa un cinema personale, fondato sulla *self-expression*, che porta l'attenzione al privato, al domestico, all'autobiografico¹².

I giovani filmmaker torinesi come Renato Ferraro, Gabriele Oriani, Paolo Menzio e Tonino De Bernardi ricordano la rassegna del New American Cinema come uno "shock collettivo", stimolo per alcuni a procedere nelle sperimentazioni già avviate, mentre per altri "vera e propria iniziazione a nuove modalità e sensibilità espressive nei confronti del mezzo cinematografico"¹³. A questo si aggiunge l'intenso dialogo con i giovani artisti operativi in città.

Il 25 gennaio 1968 Michelangelo Pistoletto apre il suo studio, ospitando la rassegna *Ombre elettriche*, titolo dell'omonima rivista di cinema indipendente pubblicata a Torino alla fine del 1967. Il ciclo di proiezioni riunisce i materiali dei filmmaker torinesi, tra cui si segnalano *Il mostro verde*, vero e proprio "manifesto dell'underground", film d'esordio di Tonino De Bernardi, realizzato con Paolo Menzio¹⁴; e *Antonio delle Nevi* di Pia Epreman, unica donna del gruppo torinese, vicina ai coniugi Merz, che nella sua cinematografia esplora temi legati alla dimensione privata ed esistenziale, all'identità femminile e alla centralità del corpo.

Nel marzo 1968, Pistoletto condivide con i filmmaker torinesi le due serate conclusive della sua personale alla Galleria dell'Attico di Roma. Partendo dal considerare la mostra come luogo di condivisione, di riformulazione dell'autorialità e di una modalità operativa connessa con l'idea di comunità, l'artista propone ai suoi compagni di strada cineasti di lavorare con lui. Durante la mostra sono realizzati dieci cortometraggi, girati quasi tutti nello studio dell'artista a Torino, che riprendono le sue azioni o che comunque prevedono una relazione tra artista e filmmaker. Tra questi materiali si annovera un cortometraggio di Marisa Merz, il cui nome legato al circuito

11 J. Mekas, 1967, ripubblicato nel programma *The New American Cinema. Torino, 1967*, Milano, Fondazione Prada, 1-30 aprile 2017.

12 A. Aprà, cit., p. 13.

13 F. Scandura, *Appunti su un cinema che non c'è* <https://www.filmidee.it/2017/06/appunti-un-cinema-non-ce-lo-sperimentale-anni-60-torino/>

14 T. De Bernardi, in S. Francia di Celle, S. Toffetti, *Dalle lontane province. Il cinema di Tonino De Bernardi*, Lindau, Torino 1995, p. 68.

del cinema sperimentale compare in quest'occasione per la prima volta. Il film (1967, 16mm, b/n, 3') è segnalato nel programma dell'Attico con dei puntini di sospensione (...) – un titolo che nella restituzione grafica sembra in qualche modo rinviare al coevo **** di Andy Warhol (fig. 3). In base al ricordo di Pistoletto, Marisa Merz lo aveva fatto posizionare in verticale a testa in giù, appoggiato a una parete, invitandolo a rispondere ad alcune domande. E mentre un magnetofono posizionato davanti all'artista registrava le sue parole, Merz, dietro la macchina da presa, riprendeva l'azione¹⁵.

I films di:
(In ordine fotografico da sinistra a destra)

Mario Ferrero

Michelangelo andrà all'inferno.
16 mm. bianconero 10 minuti.

Plinio Martelli

Maria Fotografia.
16 mm. bianconero 18 minuti.

Antonio De Bernardi

La vestizione.
8 mm. colore 25 minuti.

Pia Epemian

Pistoletto & Sotheby.
8 mm. colore 25 minuti.

Renato Dogliani

Il giornale.
8 mm. colore 10 minuti.

Gabriele Oriani

Floa.
8 mm. colore 20 minuti.

Renato Ferraro

Comunicato speciale.
16 mm. colore 8 minuti.

Ugo Nespolo

Buongiorno Michelangelo.
16 mm. bianconero e colore 25 minuti.

Marisa Merz

.....
16 mm. bianconero 3 minuti.

Franco Giachino Nichot

(bianconeri di Cesare Tecchi)
Vernissage.
8 mm. colore 15 minuti.

Paolo Menzio

Frankenstein Prossimamente.
16 mm. bianconero 25 minuti.

3. Programma delle proiezioni dei film su Michelangelo Pistoletto in occasione della mostra personale dell'artista alla Galleria L'Attico, Roma, 8-9 marzo 1968

- 15 Nel catalogo della mostra del Met si identifica *La Conta* come il film in oggetto. Stupisce tuttavia che in una rassegna concepita come ripresa delle azioni di Pistoletto e come spazio di complicità tra artista e filmmaker vi potesse essere un film basato su un'azione privata di Marisa Merz. In effetti questa ipotesi è da escludersi e la testimonianza di Pistoletto, raccolta da Marco Farano, trova riscontro con quanto già dichiarato dall'artista a studiosi che in anni recenti hanno voluto approfondire questa rassegna in relazione alla pratica dell'azione di Pistoletto. M. Farano a L. Conte, mail, 19 settembre 2019. Cfr. altresì S. Liautaud, *L'expérience collaborative entre des cinéastes et Michelangelo Pistoletto, dix films performatifs tournés à Turin et projetés à Rome en 1968*, in "Revue électronique du Centre d'Etudes des Arts Contemporains, Université Lille 3", <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=1172>.

La programmazione dell'Attico sarà riproposta, il 3 maggio 1968, al Folkwang Museum di Essen. Il programma è documentato da un ciclostile conservato presso l'Archivio Pistoletto, Fondazione Pistoletto, Biella. Ringrazio Marco Farano per la segnalazione.

A febbraio e a marzo 1968 all'Unione Culturale di Torino si tiene la *Prima Rassegna del Cinema Indipendente italiano*, presentata da Paolo Bertetto e Gabriele Oriani. Nella programmazione è segnalato il nome di Marisa Merz, relativamente alla serata del 22 marzo, con la proiezione dei film *La Conta*, *La lampadina* e *I piselli*¹⁶.

Oltre a queste evidenze documentarie un'ulteriore traccia permette di seguire gli sviluppi della breve sperimentazione di Marisa Merz con la macchina da presa. In un elenco delle registrazioni video proiettate nella mostra *Gennaio '70. Comportamenti, progetti, mediazioni. III Biennale della giovane pittura* al Museo Civico di Bologna è ascritto all'artista *Antibiotico / Registrazione con oggetto di cera e sintesi elettrica* della durata di 5'¹⁷.

La conta

L'unico film di Marisa Merz a oggi reperito è dunque *La Conta*, che potrebbe far parte di una sorta trilogia, assieme a *I piselli* e *La lampadina*. Il film, girato in 16mm, è disarmante per la sua radicale semplicità. Riprende l'artista al tavolo della sua cucina mentre sta aprendo un barattolo di cibo in scatola dal quale estrae e conta dei piselli che con un gesto rituale dispone su un piatto. Non è dato sapere se la camera fissa fosse posizionata su un cavalletto o se qualcuno avesse ripreso l'azione nella cucina della casa-studio dei coniugi Merz (fig. 4).

16 La programmazione, documentata presso gli Archivi dell'Unione Culturale, Torino, si tiene il 6, 7, 8 febbraio 1968 e il 13,14, 21-22 marzo 1968. Il programma della serata del 22 marzo, oltre Marisa Merz con i titoli indicati, comprende: *Quarta dimensione* e *Maria Fotografia* di Plinio Martelli; *ST I, Una bottiglia, Viet-nam: un messaggio di Kao-Ki* di Marco Parenti; *Proposta d'analisi di un conflitto* di Franco Barberi; *Buongiorno, Michelangelo* e *La galante avventura del cavaliere dal lieto volto* di Ugo Nespolo; *La lezione* di Armando Ceste e Osvaldo Marini; *In collegamento mondovisione, La trappola mortale* di Renato Ferraro. Pare che le proiezioni di alcune serate saltarono per il clima politico della contestazione in atto. Ringrazio Claudio Panella per i materiali d'Archivio e le preziose informazioni condivise.

17 L'elenco fa parte della documentazione della mostra conservata presso gli Archivi del Museo Civico Medievale di Bologna.



4. La cucina di casa Merz in Via Santa Giulia a Torino pubblicata nell'ambito del servizio di T. Trini, *Piccola casa sotto il grande igloo*, in "Domus", n. 515, ottobre 1972 (courtesy Fondazione Merz, Torino)

In un'atmosfera notturna e surreale, si vedono sullo sfondo, come in una sorta di caverna, le *Living Sculptures* che, nel corso del 1967, hanno pertanto una duplice diffusione, attraverso una serie di momenti espositivi, ma anche mediante la loro temporalizzazione cinematografica. Oltre a *La Conta*, sono presenti ne *Il mostro verde*, dove una lunga scena viene infatti girata nel paesaggio metallico delle *Living Sculptures*, che simboleggiano le interiora contorte del mostro¹⁸.

Proprio in relazione alle riprese di De Bernardi e Menzio, possiamo puntualizzare che la casa dei Merz è in quel momento un luogo di incontro, di condivisioni, di passi a latere. Il 1967, anno della *Conta* e del *Mostro verde*, è anche il momento in cui Ugo Nespolo realizza *Neonmerzare*¹⁹.

18 Un'approfondita lettura è proposta da T. Kittler, *Outgrowing the Kitchen. Marisa Merz's Living Sculpture*, in *Marisa Merz. The Sky Is a Great Space*, cit., pp. 229-245.

19 P. Bertetto, *La tradizione del nuovo nel cinema di Ugo Nespolo*, in "Rivista di estetica", n. 58, 2015 <https://journals.openedition.org/estetica/2269#text>

Tonino De Bernardi ricorda un'assidua frequentazione della casa Merz, dove lo spazio dell'arte e della vita sono completamente rimessi in discussione. Riprese conosciute (quelle, appunto del *Mostro verde*), ma anche materiali rimasti inediti registrano a ciclo continuo le serate in casa Merz²⁰.

In questo contesto di dialogo e sperimentazione, Marisa Merz si avvicina alla macchina da presa e, per una breve parentesi creativa, individua nel cinema un medium congeniale, assieme alla sua nuova modalità di scultura. Il mezzo cinematografico e l'utilizzo di una pratica processuale basata sul tagliare e il cucire sono modi per uscire dai linguaggi codificati della scultura e della pittura per esplorare il tempo biologico dell'esistenza. Se nella sua opera scultorea, come ad esempio nelle *Scarpette*, l'elemento autobiografico è relato alla misura del corpo, ne *La Conta* è esplicitato nella presenza attoriale dell'artista e nella sua azione, ripresa nello spazio domestico.

Tonino De Bernardi ha un vago ricordo delle sperimentazioni filmiche di Marisa Merz. Nel suo ricordo *La conta* è associata a un'altra immagine del contare, ovvero a un altro ricordo di Marisa relativo al soggiorno con Mario in Svizzera nei primi anni Sessanta, quando Marisa passava le giornate a contare i fili dell'erba²¹. Un'immagine – questa – che si propaga peraltro nell'immaginario di entrambi i coniugi Merz, sino a confondersi e a sovrapporsi²².

Dallo spazio della natura a quello domestico, è centrale ne *La Conta* la dimensione del contare come misurazione del tempo, gesto primordiale e in qualche modo paradossale. Contare è per Marisa Merz è il modo primario per entrare in contatto con il mondo, in una dimensione in bilico tra fisica concretezza e sospensione surreale. È il primo gesto con cui il bambino prende consapevolezza di un'astrazione collegandola a un gesto fisico. Il termine stesso "conta" rinvia infatti all'universo infantile.

Il contare di Merz, come altri suoi gesti scultorei – annodare, cucire, spillare, ricamare – è basato inoltre sulla ripetizione. Una ripetizione che possiamo leggere in chiave heideggeriana, in relazione all'*autenticità*: "Nel pre-correre l'eserci si *ripete* nel suo più proprio poter essere *davanti-a*. L'autentico *esser-stato* è ciò che noi chiamiamo *ripetizione*"²³. Contare, annodare, spillare, cucire... sono gesti che tracciano una genealogia matrilineare e al contempo infondono

20 T. De Bernardi, in dialogo con L. Conte, Torino, 20 settembre 2019.

21 *Ibid.*

22 Mi riferisco ai "disegni di erba" di cui Mario Merz parla in conversazione con G. Celant nel 1971. L'intervista è pubblicata in G. Celant (a cura di), *Mario Merz*, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano 1983, p. 50.

23 M. Heidegger, *Essere e tempo*, ed. consultata Arnoldo Mondadori, Milano 2011, p. 476.

una linfa vitale e scardinante nel presente, riformulando una nuova visione di creatività. Questa posizione si chiarifica, a mio avviso, attraverso alcuni appunti che Merz aveva preparato per l'intervista a Mirella Bandini sulla rivista "Nac", rimasti tuttavia inediti sino al 2002: "Che cosa è l'artista nel mondo di oggi? IO SONO L'ARTISTA. Relativamente a che cosa? Cerco qualcosa di diverso da quanto la produzione corrente investe le menti e l'energia degli uomini. La qualità di questo qualcosa di diverso, la mia qualità!"²⁴. Partendo dall'unicità della propria autobiografia, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta Merz polverizza un ordine simbolico determinato da uno sguardo esterno legittimante per "esporsi"²⁵ al mondo nella sua soggettività differente. Si autorittrae attraverso un gesto che le appartiene, sullo sfondo delle sue sculture e nell'ambiente domestico in cui si riconosce come madre, moglie, artista.

La reinvenzione dello spazio della cucina

Un aspetto da mettere in luce in relazione a *La conta* è la reinvenzione dello spazio della cucina, come luogo in cui risignificare una visione del femminile e di artisticità. Diverse suggestioni convergono, a mio avviso, nel situare la radicalità del femminile e dello spazio domestico di Merz, che aiutano altresì a traghettare una definizione spesso usata e fuorviante per la sua poetica – quella di "intimità" – verso una più profonda e problematizzata pratica trasformativa e di conoscenza relata al suo gesto.

Nella mostra al Met Connie Butler, Theresa Kittler e Lucia Re hanno letto la ricerca di Marisa Merz in relazione all'emergenza di una nuova sensibilità femminista nel contesto italiano degli anni Sessanta, per quanto Marisa Merz non prenda parte ai movimenti militanti delle donne. Lucia Re, in particolare, porta l'attenzione al pensiero di Betty Friedan, e al suo testo *La mistica della femminilità*, pubblicato oltreoceano nel 1963 e tempestivamente uscito nel 1964 in edizione italiana²⁶. Questo libro è stato considerato una sorta di spartiacque nella storia delle donne americane e ha avuto un grande impatto anche in Italia. Con l'espressione *mistica della femminilità* l'attivista Betty Friedan individua la costruzione culturale quale ideale cui obbligatoriamente conformarsi se la donna vuole sentirsi integrata nella società: un modello di vita e felicità fem-

24 M. Merz, in M. Bandini, 1972. *Arte a Torino*, Allemandi, Torino – Londra – Venezia 2002, p. 55.

25 Cfr. A. Cavarero, *Tu che mi guardi. Tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 2011, p. 51.

26 L. Re, *The Mark on the Wall: Marisa Merz and a History of Women in Postwar Italy*, in *Marisa Merz. The Sky Is a Great Space*, cit., pp. 37-75.

minile organico e chiuso, comprendente amore, figli, marito, casa. Lo scenario che Friedan restituisce è quello “della famiglia come baluardo difensivo e l’abitazione come nido”, valori etici che si rinnovano nell’epoca della guerra fredda fomentati dalla paura degli armamenti atomici e anche come retaggio fascista in Italia. Rispetto a uno scenario della domesticità come spazio di libertà della donna garantita dai beni di consumo nell’Italia del *boom* economico, la *Conta* si può considerare effettivamente come un passo a latere che porta a risignificare la condizione domestica, deculturalizzando il gesto e contestualizzandolo all’interno di una dimensione di cucina pre-industriale, dove i segni della modernizzazione diventano tracce residuali al pari dei frammenti corporei che Merz dissemina nel mondo. Nell’atmosfera surreale della sua cucina-studio, accentuata dall’illuminazione notturna e dalle forme viscerali delle *Living Sculptures*, Merz può vivere, appunto, il suo essere moglie, madre e artista. Si tratta di una cucina che non ha niente a che fare, e che prende le distanze dall’*American Style* che circolava nei film di Hollywood e nelle riviste dell’epoca, con graziose e sorridenti donne, truccate e perfettamente pettinate alle prese con i fornelli; molto lontana dall’immagine della “*Miracle Kitchen*” e da quell’idea di rifugio familiare che risponde a un conformismo, “dove i tradizionali ruoli di genere possono esorcizzare dubbi e paure”²⁷.

Ma l’immaginario di Marisa Merz si nutre di altre suggestioni e affinità, che possono aver sedimentato nel suo universo creativo in una maniera meno organica e teorica, in una rottura degli schemi e dei ruoli attorno allo spazio della casa e della cucina, che parte altresì da una profonda condivisione creativa con Mario e dalla loro propensione, nella Torino “contro-culturale” della metà degli anni Sessanta, nel definire una nuova arte della vita. In questo contesto, abbiamo accennato al *Living Theatre*, al cinema underground americano e alla cultura beat. Un film in particolare può permettere di tracciare assonanze o imprevedute tangenze con la *Conta*. Si tratta di *The Chelsea Girls* (1966) di Andy Warhol, nel cui primo episodio Nico si spunta i capelli in cucina parlando con Eric e giocando con il figlio. Altre suggestioni, tra il visivo e l’informativo, si possono ricondurre propriamente alla ricezione della cultura beat in Italia. Negli stessi numeri di “*Domus*”, in cui sono pubblicate cucine moderne, icone del design e della tecnologia più avanzata, nel marzo 1966 Fernanda Pivano e Ettore Sottsass pubblicano un servizio in cui raccontano del loro viaggio a San Francisco e dell’incontro con la Beat Generation. Raccontano di notti in case degli amici, “dove i gesti senza mito, si consumano in se stessi uno dentro l’altro”²⁸.

27 I. Fiorino, *La cucina. Storia culturale di un luogo domestico*, Einaudi, Torino 2019, p. 276.

28 F. Pivano, E. Sottsass, *Viaggio a Occidente: Nr.1. Che cosa fanno lì dentro?*, in

Sono luoghi che parlano di una vita quotidiana dove il quotidiano assume il valore di “un'altra mitologia”. Sono storie, suggestioni culturali, modelli di vita alternativi che nutrono l'orizzonte creativo dei Merz e la loro modalità di vivere sia lo spazio privato della casa sia quello pubblico della mostra.

In relazione al suddetto servizio di “Domus” si evidenzia una particolare affinità visiva tra le fotografie scattate da Sottsass (fig. 5) e quelle che documentano l'atmosfera hippy dell'happening che Marisa Merz allestirà, un anno dopo, al Piper Club (fig. 6) – evento di cui peraltro si è rinvenuta una preziosa descrizione in una lettera di Piero Gilardi a Paolo Icaro, allora residente a New York, che giustifica ancora di più il confronto:

il locale era pieno di gente con dei costumi fantastici, c'erano tanti fiori, i lavori di Marisa appesi e un gran odore di incenso [...]. Insomma è stata una serata molto più bella di tutte le analoghe manifestazioni che ho visto in giro finora.²⁹



5. Marisa Merz, *Le Living Sculptures* allestite al Piper Pluriclub, Torino, 1967 (foto Paolo Pellion di Persano; courtesy Archivio Paolo Pellion di Persano)

6. F. Pivano, E. Sottsass, *Viaggio a Occidente: Nr.1. Che cosa fanno lì dentro?*, in “Domus”, n. 436, marzo 1966 (foto Ettore Sottsass; courtesy Editoriale Domus S.p.A.)

“Domus”, n. 436, marzo 1966, p. 43.

29 P. Gilardi a P. Icaro, lettera dattiloscritta, Torino, 6 dicembre 1967, Archivio Paolo Icaro, Tavullia (PU). Pubblicata in L. Conte, *Materia, corpo, azione*, cit., p. 104.

Sempre su “Domus”, nel numero di aprile 1966, Ettore Sottsass e Pierre Restany pubblicano un servizio dedicato alle ultime tendenze dell’arte contemporanea tedesca, corredato da alcune fotografie della casa-studio di Beuys, prima occasione in cui circola informazione nelle riviste italiane sul lavoro dell’artista tedesco legato a Fluxus (fig. 6). Nelle didascalie di Sottsass che accompagnano le fotografie si legge:



7. La casa-studio di Joseph Beuys pubblicata in P. Restany, *E. Sottsass*, 1966: *La Germania al secondo anno zero*, in “Domus”, n. 437, aprile 1966 (foto Jon Naar; courtesy Editoriale Domus S.p.A.)

Uno degli artisti più rivoluzionari e che, stranamente, è professore di scultura all’Accademia di Düsseldorf. Egli vive come pensa e lavora, candidamente e impetuosamente, con moglie, bambini, studio, cucina, il vecchio albero di Natale dell’anno scorso, gli orologi che pendono dal soffitto, i vestiti attaccati al muro, il pianoforte a coda, gli oggetti, e le costruzioni, in un’atmosfera costante di happening.³⁰

È dunque in questa atmosfera transatlantica di nuovi immaginari dome-

30 P. Restany, E. Sottsass, 1966: *La Germania al secondo anno zero*, in “Domus”,

stici e creativi, in una peculiare oscillazione tra memoria e contingenza, nella totale sovrapposizione tra arte e vita, che Marisa Merz riarticola il suo gesto artistico e la sua soggettività, annunciando, dalla propria prospettiva individuale, questioni cruciali che saranno al centro della contestazione del '68, dei movimenti femministi degli anni Settanta, delle ricerche poveriste. Nella sua azione scultorea e filmica Merz pone al centro del discorso una politicità dell'esistente che idealmente dialoga con tutta una serie di sperimentatismi radicali di artiste donne in cucina, spazio da reinventare (o luogo in cui il quotidiano degenera in ossessione): dal cinema al video alla scultura, in un orizzonte geografico esteso – da Chantal Akerman a Martha Rosler; da Marina Abramović a Anna Maria Maiolino, per citare solo qualche esempio preliminare e da tematizzare.

L'UNDERGROUND TORINESE TRA CINEMA, ARTE E PERFORMANCE

Pia Epreman De Silvestris in conversazione
con Lara Conte

Lara Conte: Vorrei partire dalla tua formazione e dal primo momento in cui ti sei avvicinata alla macchina da presa, nella Torino degli anni Sessanta. A differenza di tanti tuoi compagni di strada, la tua sperimentazione filmica si circoscrive in un periodo cronologico molto ristretto, tra il 1967 al 1970, durante il quale hai realizzato nove film, girati prevalentemente in 8mm e in super8. Successivamente hai proseguito la tua carriera come psicoanalista, professione che continui a esercitare a Roma, dove ti sei trasferita nel 1974.

Pia Epreman De Silvestris: Sono nata a Chivasso, in provincia di Torino, nel 1942. Dopo la maturità ho viaggiato e vissuto a Londra e in seguito a Parigi per conoscere e studiare. Lavoravo per mantenermi. Sono tornata a Torino per finire l'Università, dopo un anno alla Sorbona, perché essendo figlia unica, era indispensabile il mio ritorno. L'amico di una vita, Tonino De Bernardi, e l'incontro con Adamo Vergine, che con i suoi fratelli aveva fondato la Cooperativa Cinema Indipendente, mi aiutarono a sperimentare tecnicamente la cinepresa, il proiettore, la moviola, le luci, ecc. Finalmente sentivo di potermi esprimere: la cinepresa, come il violino per un violinista, era la mia compagna più fedele. Riprendevo tutto ciò che mi colpiva: la bellezza, la solitudine, la natura. In quel periodo sembrava che tutto stesse cambiando: l'Università era aperta a tutti, ci sentivamo tutti artisti di noi stessi, il femminismo avrebbe cambiato il mondo, la libertà che vivevamo aveva abbattuto le vecchie barriere sociali e i disgustosi egoismi. Ho girato nove film soltanto perché dopo il 1970 tutto era cambiato: si ritornava nei ranghi oppure si uccideva per impedire il cambiamento. Ancora una volta Thanatos aveva prevalso su Eros. La tesi di laurea su Proust mi valse la dignità di stampa e la spinta a scrivere, ma il fervore sul cinema indipendente mi prese totalmente. Tonino De Bernardi e Paolo Menzio stavano allora girando *Il mostro verde* (1967) e mi coinvolsero con Taylor Mead a rappresentare nella prima scena Eva mentre Taylor era il serpente nel Paradiso Terrestre. In quel periodo nacque *Proussade (J'ai noyé les mots dans mon ventre)* (1967, super8, col., 70'), il mio primo film. Il titolo rimanda

a Proust e a Sade, è il primo in cui ho cercato di trasformare le parole in immagini. *Proussade* è tante cose messe insieme: la poesia, la scrittura, l'evocazione dell'inconscio, ma anche la crudeltà, l'indifferenza dei nobili, la sottomissione e l'invidia dei borghesi...(fig. 1).



1. Pia Epremian De Silvestris, *Proussade*, 1967 fotogramma dal film (courtesy Archivio Nazionale Cinema Impresa – Centro Sperimentale di Cinematografia – CSC, Ivrea)

LC: Si parla molto del dialogo tra i linguaggi che connota quella stagione di rinnovamento artistico. Per quel che ti riguarda, con che artisti visivi eri maggiormente in contatto e che luoghi dell'arte frequentavi?

PE: I linguaggi di quel periodo non erano nuovi, erano antichi o primitivi, ma riscoperti in quell'epoca e, nella loro ridotta aggregazione formale, erano più densi di espressione umana. La pittrice che frequentavo di più era Gigliola Carretti con cui abbiamo fatto il film, forse più amato, *Dissolvimento* (1970, 8mm, col., 9') – la breve storia di due donne che dicono tutto con poche durissime immagini. Con Michelangelo Pistoletto ho avuto un'intensa collaborazione (fig. 2). In quel periodo chiesi altresì a Mario Merz di riprendere i suoi neon luminosi perché volevo che partecipasse al mio film *Proussade* nel ruolo del pittore Elstir. Lui in un primo tempo accettò, ma, quando una galleria prestigiosa gli chiese di esporre la sua opera, mi chiese gentilmente di soprassedere¹.

¹ Si tratta della personale tenutasi alla Galleria Sperone nel gennaio 1968. Si segnala inoltre che i neon di Merz sono al centro del film di Ugo Nespolo *Neonmerzare* (1967, 16mm, col., 3').

Frequentavamo le gallerie a Torino e anche a Milano, dove proiettavamo i nostri film.

Siamo stati parecchie volte al Film Studio di Roma, dove nel 1969 fu proiettato *Medea* (1969, 8mm, col., 40'). Al Piper Club di Torino ricordo di essere andata per sentire Carmelo Bene che recitava Majakovskij, era una resurrezione.



2. Studio di Michelangelo Pistoletto, Torino, febbraio-marzo 1968. Da sinistra: Franco Bodini, Mario Ferrero, Plinio Martelli, Tonino De Bernardi, Pia Epremi De Silvestris, Renato Dogliani, persona non identificata, Gabriele Oriani, Renato Ferraro (in piedi), Ugo Nespolo, Enrico Allosio, Franco Giachino Nichot e suo figlio, Paolo Menzio, Maria Pioppi, Michelangelo Pistoletto
(foto Paolo Bressano; courtesy Archivio Pistoletto, Biella)

LC: Che impatto ha avuto per te la rassegna del New American Cinema tenutasi a Torino nel 1967, evento spesso ricordato dai cineasti tuoi compagni di strada come uno “shock collettivo”, come momento di grande impatto sia sul piano creativo sia per ciò che concerne la diffusione di nuovi modelli di vita alternativi. E la presenza del Living Theatre nella tua “pratica del corpo”?

PE: Il New American Cinema che Jonas Mekas portò a Torino nel 1967 ci entusiasmò perché era quello che ricercavamo anche noi: un cinema senza finzioni, che parlava della vita dentro e fuori casa. La rassegna del New American Cinema mi colpì tanto. Ritrovavo dentro di me le letture di Jack Kerouac, di Allen Ginsberg, i miei vagabondaggi, ma anche la mia

solitudine che non mi aveva permesso di avere coraggio. Poco prima era arrivato a Torino il Living Theatre con cui fraternizzammo, il teatro vivo, aperto, senza poltrone. Avrei voluto far parte del loro gruppo, per dire che mi sentivo parte di loro. In occasione di un loro spettacolo ho persino cercato di buttarmi dall'alto di una scala con loro che scendevano a braccia aperte come angeli, per fortuna sono caduta nelle loro braccia.

LC: Nel film *Proussade* al centro della tua riflessione c'è il corpo, la sessualità, la carne. In che relazione poni questa tua ricerca filmica con le pratiche comportamentali della Body Art, nella riappropriazione del corpo e dell'identità femminile, al di là degli stereotipi, delle definizioni dei ruoli e degli immaginari legati alla società dei consumi?

PE: Sì, è vero, al centro della mia riflessione ci sono il corpo, la sessualità, la carne. Forse perché ho avuto una madre molto bella e sensuale e quindi ho passato la vita a cercare di ricrearla, visto che io ero proprio il contrario di lei...La Body Art mi interessa come psicoanalista. Penso che rappresenti l'aggressività primitiva rimossa.

LC: Nell'ambito del cinema sperimentale torinese degli anni Sessanta erano operative altre donne? Hai ricordo delle sperimentazioni filmiche di Marisa Merz? Entrambe nella vostra pratica artistica ponete al centro la dimensione autobiografica, la soggettività femminile...

PE: Nell'ambito del cinema sperimentale indipendente lavorava Anna Lombardi che girava i suoi film con il marito. Di Marisa conoscevo solo le sculture in lamiera che ammiravo come artista [*Living Sculptures*]. Poiché aveva un viso molto intenso, le chiesi di poterla riprendere e lo feci lungamente, in *Proussade* (fig. 3).

Il tema della soggettività femminile è quasi sempre presente nei miei film. In *Medea* la crudeltà è di tutti, ma solo Medea l'agisce e diventa l'emblema del mostro². In *Infiniti sufficienti* (1969-1970, 8mm, b/n, 21') le

2 In conversazione con Maria Alicata, Pia Epreman ha raccontato: “*Medea* raccoglie tutti i personaggi importanti della mia famiglia e dei miei amici. Soprattutto mia figlia Alida bambina quando, ricoverata in ospedale, le scoprono un diabete infantile. Il mio sentirmi cattiva madre, trasmittitrice di mali ereditari, mi ha indotto a intitolare il film *Medea*. Tutti i personaggi in qualche modo simbolicamente trasmettono le pene interiori della nascita, del corpo e della vita. M. Alicata, *Tra intimità e ricerca di sé: Pia Epreman e il cinema sperimentale in Italia negli anni Sessanta e Settanta*, in “Boletín de Arte”, n. 40, 2019, p. 250.

protagoniste sono le mamme che vedevo ai giardini pubblici dove portavo mia figlia. Erano molto sole, fissavano il vuoto. È un film sull'immutabilità della madre che rappresenta tutto. Una psicanalista inglese dice che oggi non c'è più l'invidia del pene ma quella della madre³.

Nel fare film per me era molto importante che uscisse una specificità femminile e che i film non sembrassero fatti da una donna che imita l'uomo. Vedere il mondo attraverso la cinepresa è un modo maschile, la cinepresa è "fallica", è un modo di vedere intrudendo l'altro. Ma a me piaceva usare quest'"occhio" e cercavo di far venir fuori il mio femminile⁴.



3. Pia Epremian De Silvestris, *Proussade*, 1967, fotogramma dal film, con Marisa Merz (courtesy Archivio Nazionale Cinema Impresa – Centro Sperimentale di Cinematografia – CSC, Ivrea)

LC: Con Michelangelo Pistoletto hai collaborato per la realizzazione di *Pistoletto & Sotheby* (1968, 8mm, col., 21' 52"), proiettato durante la personale dell'artista alla Galleria L'Attico, nel marzo 1968. Marco Farano così descrive il film: "Come suggerito dall'ironico riferimento nel titolo alla famosa casa d'aste, il film mette a confronto alcuni capolavori della pittura occidentale con la produzione di opere d'arte

3 Cfr. P. Epremian De Bernardis, in C. Piccino, *Pia Epremian, la ragazza col super8*, in "Il Manifesto", 25 aprile 2014.

4 Cfr. A. Licciardello, *L'impero dei sensi. Conversazione con Pia Epremian De Silvestris*, in B. Di Marino e A. Licciardello (a cura di), *Off&Pop. Cinema sperimentale in Italia '60-'80*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Museo Nazionale del Cinema di Torino, Torino 2012.

popolare, come le serie dei libri di storia dell'arte pubblicati da Fabbri Editori. Venduti a prezzi economici, questi libri hanno diffuso la storia dell'arte ad un vasto pubblico in Italia per la prima volta. La prima scena è caratterizzata dalla mezza figura di Maria Pioppi che è immobile su uno sfondo bianco alla maniera di un ritratto. Quando l'immagine viene ingrandita, lo spettatore vede che in realtà è un pannello bianco posto accanto a un'autostrada. Le scene seguenti, realizzate come il resto del film nello studio di Pistoletto, con le pareti ricoperte di lenzuola bianche, sono state ispirate dal mito della discesa di Orfeo agli inferi per conquistare Euridice, e quello di Perseo interpretato da Pioppi e Pistoletto. Seguono una serie di scene in cui momenti della vita quotidiana si intrecciano a *tableaux vivants* ispirati a dipinti famosi: *Donna mezzonudo con cappello* (1911) di Ernst Ludwig Kirchner, *Raffaello e la Fornarina* (1840) di Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Natura morta con le aringhe* (1916) di Chaïm Soutine, *Autoritratto con cappello fiorito* (1883) di James Ensor, e altre opere famose di Vincent Van Gogh ed Edgar Degas⁵. Come hai impostato questa relazione artistica e quanto per te è stata importante la modalità di condivisione dell'atto creativo agita a vario modo da Pistoletto in quegli anni?

PE: La collaborazione con Pistoletto, che mi propose *Pistoletto & Sotheby*, è stata un'esperienza creativa e divertente. Lui non escludeva mai l'altro. Come hai ricordato, nel film Pistoletto era il pittore che dipingeva con un pennello intinto nel nero il contorno del viso di Maria, la sua donna e modella. Io dovevo trovare qualcosa che immettesse movimento e che desse al quadro, quasi sempre di un pittore famoso, una prospettiva diversa, in questo caso scelsi un'autostrada dove le macchine svettavano. Un altro quadro molto famoso consisteva in Pistoletto vestito da Van Gogh, che aveva dipinto il cappello e se stesso, si era sfilato gli scarponi e giocava con le dita dei piedi. Pistoletto era magnifico mentre sconvolgeva quell'arte che, con i fascicoli dei Fratelli Fabbri Editori, stava diventando oggetto di consumo (figg. 4-5-6).

5 M. Farano, *Actions – Michelangelo Pistoletto*, in N. Bätzner, M. Disch, C. Meyer-Stoll, V. Pero (a cura di), *Entrare nell'opera. Processes and Performative Attitudes in Arte Povera*, catalogo della mostra, Verlag der Buchhandlung Walter König, Colonia 2019, p. 488.



4-5-6. Pia Epreman De Silvestris, *Pistoletto & Sotheby*, 1968, fotogrammi dal film (courtesy Archivio Pistoletto, Biella)

LC: Quando sei entrata in contatto con Gianfranco Baruchello e in che cosa è consistito il tuo contributo al film collettivo *Tutto, tutto nello stesso istante* (1969, 16mm, col., 25')?

PE: Proprio in relazione a quanto abbiamo detto, Pistoletto fece una riunione di gruppo del cinema indipendente per fare un'esperienza diversa e noi eravamo felici di farla con lui. Baruchello pensò forse un po' la stessa cosa. Il mio contributo al suo film è su una donna che spia dal buco della serratura una famigliola che sta cenando tranquillamente. Forse è la brevissima storia di due mondi...

LC: Hai fatto parte di collettivi femministi?

PE: Sì, sono sempre stata una femminista arrabbiata. A Torino facevo parte dei collettivi femministi e ho partecipato ai gruppi di autocoscienza.

LC: Hai conosciuto Carla Lonzi negli anni Sessanta quando collaborava con Luciano Pistoì e frequentava gli artisti torinesi sui quali scriveva come critica d'arte?

PE: Sì, ho conosciuto Carla Lonzi negli anni Sessanta, quando allestiva delle mostre di artisti contemporanei a Torino. L'ho sempre ammirata, sia per le sue idee sull'arte, l'*autenticità*, sia per quelle sulle donne negli anni Settanta. Era molto coraggiosa e colta, ciò che amo di più nelle donne. Nei collettivi femministi che io ho frequentato era anche criticata per il suo estremismo, io invece la pensavo come lei, ho cercato di esprimerlo nei miei pochi film e tante donne mi hanno capita.

CRISTINA CASERO

LO SGUARDO DI GIOSETTA FIORONI

Una riflessione sul film “La solitudine femminile”

Lo stile di Giosetta Fioroni, cioè la parte espressiva della sua ideologia è rosa. Oggi dire che uno stile è rosa potrebbe suonare quasi offensivo perché colpiscono gli stili rossi, o neri, o quelli in generale a tinte forti; e le tinte leggere e miste, come per esempio il rosa, il celeste e il grigio, sono da molti considerate tinte evasive o poco impegnate.¹

Con queste parole Goffredo Parise, che è stato per molti anni compagno di vita di Giosetta Fioroni oltreché attento e acuto interprete del suo lavoro, inquadra molto bene le coordinate all'interno delle quali possiamo indagare la ricerca dell'autrice, cercando di individuare un'attenzione per le questioni legate alla condizione della donna o segni di quella che possiamo definire una declinazione al femminile della pratica artistica.

Fioroni certamente non ha mai avuto modi esplicitamente militanti, tanto meno nella seconda metà degli anni Settanta, periodo in cui anche in Italia si diffondono molte ricerche di marca espressamente femminista.

Ciononostante sin dagli anni Sessanta, in grande anticipo sui tempi, Fioroni ha mirato il suo sguardo sulle donne, e dunque anche sulla “donna”, mettendo in atto nel suo fare dinamiche di proiezione e di rispecchiamento, ricorrendo insomma a strategie essenziali nella riflessione femminista: partendo dal sé, dal proprio vissuto, dalla propria infanzia, anche attraverso differenti modalità espressive, ha condotto una continua riflessione sui problemi legati all'autenticità dell'immagine in cui le donne sono costrette a identificarsi ma faticano a riconoscersi. Fioroni, insomma, si muove alla ricerca del corpo nascosto dall'immagine. Ma senza toni di rivendicazione, di denuncia o di polemica, calcando invece il registro della pacata e sottile osservazione. Lontano da posture “a tinte forti”, ma certamente non senza una coerente determinazione, Fioroni osserva e constata, aprendo vie di indagine personale, misurandosi sempre in prima persona con la realtà

1 G. Parise, *Alla ricerca dell'infanzia perduta*, in “Bolaffi Arte”, n. 48, aprile 1975.

che ha di fronte. D'altro canto, lei stessa ha affermato: “in quegli anni di femminismo, io ero sempre più interessata al femminile, ai sentimenti che queste donne esprimevano nello sguardo, nel movimento di una mano, nell'atteggiamento della figura”².

Questi suoi modi trovano espressione compiuta nel cortometraggio intitolato *La solitudine femminile* (8mm, b/n, 8') che, diretto da Fioroni nel 1967, deve il suo titolo a Giulia Niccolai, come ci informa un fotogramma dello stesso³.

Interpretato dalla poetessa Rosanna Tofanelli Guerrini, il film è in sostanza una meditazione visiva intorno alla donna, colta nella sua intima solitudine e rappresentata in contrasto con l'idea di femminilità stereotipata diffusa dalla comunicazione, qui restituita in tutta la sua evanescente esteriorità. Per altro, indagando la ricerca di Fioroni secondo la lettura che qui vogliamo adottare, proprio nel 1967 possiamo individuare un momento importante nel cammino dell'autrice. Giosetta Fioroni è all'epoca una artista già nota, grazie a una ricerca ben definita nei suoi caratteri principali, matura e consolidata anche dalla partecipazione a importanti rassegne; quell'anno, oltre a *Solitudine femminile*, realizza altri tre brevi film che con il nostro rappresentano un *unicum* nella produzione dell'artista, non avvezza a praticare questo medium. Non per questo però, tali opere vanno lette come episodi isolati, come una deviazione rispetto al percorso espressivo dell'autrice, di fatto ancora sino ad oggi molto serrato e lineare. Essi, al contrario, bene si inseriscono in un momento particolare, nel quale la ricerca di Fioroni si arricchisce di stimolanti esperienze, tutte utili a puntualizzare meglio la linea su cui si muove in quegli anni. All'aprirsi del 1967 l'artista si misura con la realizzazione dei costumi per la *Carmen* di Bizet, messa in scena al Teatro Comunale di Bologna il 31 gennaio, collaborando con Vittorio Gregotti, che ne cura le scenografie, per restituire “ai corpi una certa capacità linguistica”⁴, secondo il progetto del regista Alberto Arbasino, che qualche tempo dopo dei costumi di Fioroni dirà:

2 G. Fioroni, in M. Mussio (a cura di), *Giosetta Fioroni*, La Nuova Foglio Editrice, Macerata 1976, p. 43.

3 Durante il film la telecamera indugia su un foglio con scritto a mano: “La solitudine femminile / titolo di Giulia Niccolai / Fine”.

4 Di questa esperienza Arbasino scrive: “mi sono attenuto a criteri che vorrei proprio chiamare strutturalistici. Quali funzioni può assumere lo Strutturalismo all'Opera? Le medesime che in letteratura, dal momento che la strategia critica è la medesima: individuare sinteticamente le ‘strutture’ dell'Operazione (di Poesia) svolta da un autore. E dunque, più che analizzare i materiali contenuti in un determinato Gesto Poetico, apprezzare il Congegno che vi conferisce un senso mediante artifici precisi. [...] Dunque, empiricamente, pochi gesti estremamente

a base di gommapiuma, polistirolo, plastiche varie, palline da ping-pong, *paillettes* e mezze *paillettes* con diametri di oltre 10 cm, forme e colori alludevano, con simbologie semplificate e in una costante stilizzazione, ai *pois* nella pittura pop, a quelle strisce, quei gonfiore, quei trucchi. [...] Analizzando le strutture. Esaminando non le illusioni o i feticci del Naturalismo o del Verismo, ma piuttosto i “procedimenti stilistici”.⁵

Trascorso qualche mese da quella esperienza, Fioroni allestisce una mostra alla Galleria del Naviglio di Milano dal titolo *La donna in serie*⁶. Spiega bene il carattere delle opere esposte Tommaso Trini:

Nelle belle ragazze di Giosetta Fioroni, esposte alla Galleria il Naviglio, non c'è più ambiguità, il problema è risolto: siamo davanti alla pittura di *maquillage*. Questi volti in primissimo piano, protesi in avanti per farsi ammirare, esponendosi così alla cruda luce della curiosità, rivelano la loro artificialità. Sono segnati dalla matita, ricoperti da un prezioso strato di argento distribuito a modo cosmetico: sembrano immagini affiorate sullo specchio e l'artista è ricordata in fatti a fotografie proiettate sulla tela. Dipinge la donna che si riflette, ansiosa, e si rappresenta nel proprio desiderio di bellezza e di fascino. Sogna la copertina di un rotocalco? Di certo il suo sguardo è avido di luci, appare già leggermente sbarrato. Le nuove immagini della Fioroni, più lucide e meno decorative delle precedenti iterazioni di gusto op, creano una tensione tra ciò che è immediatamente visibile e ciò che ci permettono di intuire: tra la realtà della pittura, un artificio come la foto e il *maquillage*, e quella delle belle ragazze. La Fioroni ha ridotto i suoi mezzi, con distacco ma anche con sensibilità tutta femminile, alla precisa logica della sua visione. A una bellezza come artificio, una pittura cosmetica.⁷

Le considerazioni qui espresse da Trini si rivelano ottime chiavi interpretative anche per una analisi di *Solitudine femminile*, la cui realizzazione è praticamente contemporanea ai dipinti esposti a Milano. Se tra i film che l'autrice realizza in quell'anno questo non è il solo che si possa riferire a un lavoro sull'immagine della donna, è però quello in cui tale interesse è più

carichi, intensi, significanti: restituendo ai corpi una certa capacità linguistica, in un ambito sgombrato d'ogni imbottitura decorativa, d'ogni frangia di compiacimenti sentimentali. [...] Dunque, un ripensamento architettonico-critico dei 'luoghi' ('topoi') dove si svolgono i quattro atti dell'opera di Bizet. E tutta una serie puntigliosamente ricercata di corrispondenze e raccordi fra il repertorio dei simboli melodrammatici iberici e le affascinanti invenzioni della pittura post-pop” (A. Arbasino in G. Celant, *Giosetta Fioroni*, Skira Editore, Milano 2009, p. 150).

5 A. Arbasino, *Ritratti italiani*, Adelphi, Milano 2015, p. 230.

6 *La donna in serie*, Galleria del Naviglio, Milano, 22 marzo – 4 aprile 1967.

7 T. Trini, *Mostre e Roma Milano Genova*, in “Domus”, n. 450, maggio 1967.

esplicito. Più precisamente, ciò che innerva questo racconto visivo è l'intenzione di mettere in luce la frattura che si insinua tra la coscienza del sé di ogni donna e la sua manifestazione esteriore, necessariamente allineata al modello diffuso nell'immaginario collettivo. Ne risulta un'idea di femminilità necessariamente, e consciamente, scissa come ci suggeriscono già le prime inquadrature: il film si apre, infatti, con la cinepresa che indugia su un volto (fig. 1) trasfigurato in icona – uno dei tipici ritratti di Fioroni in quegli anni, riferibile al topos della *faccia / pubblicità* – che l'autrice pone subito in dialettica con il viso e il corpo della protagonista del film, sul quale l'occhio meccanico scivola lentamente. Sin dai primi fotogrammi, lo spettatore si sente così calato nel ruolo del *voyeur*, anche grazie a segnali che appaiono tra le immagini che scorrono, come nel caso della donna che si nasconde dietro alle dita sulle quali è scritto “guardatevi attorno” (fig. 2). Tutto il tessuto visivo che si dipana davanti ai nostri occhi ci ricorda che siamo in quella condizione: la protagonista, infatti, è continuamente seguita dalla macchina da presa, che ne indaga da vicino i gesti e gli sguardi. La figura del *voyeur*, pur essendo stata sempre evocata dai dipinti di Fioroni, in quegli anni si mostra più apertamente, come accade, sebbene in una veste quasi parodistica, in un altro film di quell'anno, *Gioco* (1967, 16mm, b/n, 6'). Accovacciato dietro un cespuglio, con tanto di occhiali neri, un uomo spia il “gioco” depilatorio dai toni ironicamente sadomaso cui è sottoposto Pino Pascali, il protagonista maschile della vicenda ironica e surreale che viene raccontata.



1. Giosetta Fioroni, *Solitudine femminile*, 1967, fotogramma dal film (courtesy Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni)



2. Giosetta Fioroni, *Solitudine femminile*, 1967, fotogramma dal film
(courtesy Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni)

La dinamica *voyeurista*, inoltre, è evidentemente quella che sorregge *Spia ottica*, la performance diretta, ma non interpretata, da Fioroni il 6 maggio 1968, in occasione della prima esposizione del *Teatro delle mostre*, l'originale rassegna ideata da Plinio De Martiis alla Galleria La Tartaruga di Roma. L'attrice Giuliana Calandra è chiusa in una stanza che riproduce fedelmente la camera dell'artista, testimoniando apertamente quella proiezione di marca autobiografica, sempre presente, anche quando in filigrana, nelle opere di Fioroni. Mentre compie gesti abituali e quotidiani, Calandra viene osservata attraverso un buco nella porta dagli spettatori i quali diventano così attori, protagonisti essi stessi, della performance, che si innesca solo grazie al loro sguardo. A dare vita all'opera sono quindi le azioni compiute, sia quelle che vengono condotte dalla donna chiusa nella stanza, sia quelle degli spettatori, soggetti attivi nel compiere il gesto del guardare, poiché devono scegliere di volerlo fare. Un interesse, quello di Fioroni per il guardare, che non è certo contingente: su questo meccanismo l'artista insiste da tempo e vi tornerà, altrettanto esplicitamente, con il ciclo dei teatrini, presentati alla mostra *Oh! Quante belle figlie Madame Doré*, allestita nell'aprile del 1969 al Naviglio a Milano. Preziosi oggetti, di apparente semplicità, che contengono minuziose ricostruzioni in miniatura di ambienti domestici, nella cui intimità lo spettatore può insinuare il suo sguardo. Nel caso dei teatrini aperti, semplicemente avvicinandosi, nel caso di quelli invece chiusi, spiando gli interni attraverso l'ausilio di lenti. Ecco, quindi, tornare il principio della spia ottica. La mediazione di un dispositivo, per altro, è un elemento centrale. Nel progetto *Spia ottica*, infatti, Fioroni scrive:

Il pubblico della galleria è costretto a guardare uno alla volta attraverso uno spioncino (Spia Ottica, lente da binocolo rovesciata) applicato sulla porta della stanza. [...] Vi sono due momenti che si fondono in uno. L'esperienza di chi guarda e il comportamento della donna che sa di essere guardata. Un'immagine inquadrata dalla lente che la rimpicciolisce, allontana e memorizza l'azione.⁸

L'esperienza performativa viene quindi raffreddata dall'uso di uno schermo, di un apparecchio ottico che mette in atto un distanziamento utile a consentire una migliore messa a fuoco, anche in senso metaforico⁹. Tale volontà è già in nuce nei modi dell'artista da qualche tempo, come ben dimostra il procedimento secondo cui Fioroni realizza i suoi famosi argenti, cioè proiettando sulle tela delle fotografie per poi dipingere sulle immagini che compaiono. E spiega pure l'esigenza, sentita in un momento di messa a punto di linguaggi e di temi, di misurarsi con la telecamera. Ma Fioroni non è interessata allo sguardo, in sé. È, invece, al centro della sua riflessione il nodo che lega chi guarda a chi è guardata in una complessa dinamica, nella quale l'artista proietta anche se stessa, le cui regole vengono enfatizzate dall'introduzione del dispositivo meccanico. Penso, per esempio, all'espedito dello sguardo in macchina. In *Solitudine femminile*, accanto ai numerosi primi piani che immortalano diversi volti, non possono sfuggire alcuni sguardi che sembrano ammiccare allo spettatore. Essi, per altro, si fanno decisamente più espliciti da parte delle protagoniste di *Coppie* (1967, 16mm, b/n, 15'), le quali anche nei momenti di intimità affettiva dimostrano così chiaramente di avere consapevolezza che qualcuno le sta osservando, quasi che non possano mai essere autenticamente e liberamente se stesse. Il fatto che ricorrano nei film dell'artista le medesime soluzioni espressive di altre opere di quel periodo, come dimostra l'affinità tra *Solitudine femminile* e *Spia ottica*, che è davvero stringente poiché strutturale, iscrive tutta l'esperienza cinematografica dell'autrice a pieno titolo nel suo percorso, in linea con i caratteri della sua ricerca a quella altezza cronologica. In *Gioco* e *Coppie* è privilegiata la dimen-

8 G. Celant, cit., p. 166.

9 A tale proposito, Celant scrive: "il processo di dislocazione praticato dall'artista perverte il reale e mette al centro la motivazione di un esserci 'spiazzato' e spiazzante che il film svela, rendendolo feticcio ed entità consumabile per altri. Ma perché ciò succeda è necessario per Fioroni che la figura sia sempre percepita in un recinto, che può essere il perimetro della tela dipinta, o l'inquadratura della fotografia e del cinema. Solo attraverso l'oggettivazione della soggettivazione, che rende il soggetto prodotto da consumare allo sguardo dell'altro, l'artista esce dall'autobiografico e trasmette e testimonia la totalità del soggetto, come distanziata e distaccata (G. Celant, cit., p. 44).

sione del film amatoriale, che registra in modo diretto e con un tono a tratti ostentatamente naïf, i gesti privati e spontanei dei protagonisti della scena¹⁰, restituendo la confidenza in chiave ludica, surreale, con accenti di erotismo: il corpo delle protagoniste è spesso al centro dell'attenzione, ma soprattutto ciò su cui Fioroni insiste, per ricorrere alle sue già citate parole, sono i “sentimenti che queste donne esprimevano nello sguardo, nel movimento di una mano, nell'atteggiamento della figura”. In *Solitudine femminile* tutto ciò è più evidente poiché la protagonista è sola, astratta dai rapporti con gli altri e diventa soggetto unico della riflessione/proiezione visiva dell'autrice. Come nei dipinti esposti in occasione della mostra *La donna in serie*, pure in questo film il tema centrale è da identificare nella contrapposizione, quotidianamente vissuta, tra l'*habitus* che la donna assume e la sua autentica personalità. Le immagini, così, si caricano di un senso che va oltre ciò che esse strettamente rappresentano e assumono uno spessore diverso, come accade anche nella produzione pittorica di Fioroni. Giustamente infatti sottolinea Raffaella Perna, ritornando su quella che Renato Barilli chiamava “simpatia artigianale”¹¹ di Fioroni, come l'artista elabori sempre “le immagini belle pronte prelevate dall'universo mediatico” in questo modo segnando “un distacco profondo dalla pratica seriale e spersonalizzata di Warhol. Dagli ‘argenti’ emerge, infatti, una sensibilità pittorica raffinata, in cui colore – prezioso e allusivo – trasfigura le icone contemporanee e le riporta a una dimensione temporale altra, come se le immagini del presente, rese impalpabili ed eteree dalla vernice argentata, trattenessero il ricordo di un'epoca remota”¹².

La tensione tra l'essenza e l'apparenza, tra l'autenticità e il canone in *Solitudine femminile* è esplicita sin dall'iniziale confronto tra la maschera stereotipata e il corpo, accentuato nella sua fisicità. Se nei quadri, pensando in particolare a quelli esposti al Naviglio nella primavera del 1967, Fioroni lavora sulle immagini che “quotidianamente inavvertitamente consumiamo”, non operando “direttamente sulla realtà ma su una folla di ombre seducenti”¹³ in questo film la natura fittizia di queste immagini viene svelata in tutta la sua evanescenza, nella contrapposizione continua con la fisica

10 Gli attori di questi film sono amici e sodali di Fioroni come Silvia e Umberto Bignardi, Talita e Paul Getty, Pino Pascali e Goffredo Parise.

11 R. Barilli, *La ripetizione differente*, catalogo della mostra, Galleria Marconi, Milano 1974.

12 R. Perna, *Lo sguardo obiettivo della Scuola di Piazza del Popolo: alcune riflessioni sui rapporti fra arte e fotografia a Roma intorno al 1963*, in *Roma Pop City 1960 – 1967*, Manfredi Edizioni, Roma 2016, p. 57.

13 R. La Capria, *Flash su Giosetta Fioroni*, in “Flash Art”, 2 luglio 1967.

presenza dell'attrice, che in alcuni momenti diventa persino sovrapposizione, con un effetto di accentuazione della natura fantasmatica e inconsistente della figure diffuse dal sistema dei media (fig. 3).



3. Giosetta Fioroni, *Solitudine femminile*, 1967, fotogramma dal film (courtesy Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni)

La struttura del film, tutta imperniata sul montaggio, lascia scorrere il racconto in un continuo serrato confronto tra realtà e rappresentazione, andando così a fare intrinsecamente coincidere il senso con la costruzione dell'opera, costellata da continui riferimenti, secchi, all'immaginario collettivo, alle figure femminili proposte dalla cultura e dalla comunicazione visiva. Brani scelti e utilizzati secondo la logica del prelievo, che vengono sapientemente alternati ai gesti della protagonista¹⁴. Ecco, quindi, comparire, tra le maglie della narrazione, un particolare del viso della *Madonna della Misericordia* di Piero della Francesca (fig. 4) o una immagine che richiama un dipinto della stessa Fioroni, *Fascino* (1965)¹⁵, il quale a sua volta, come ha notato Raffaella Perna¹⁶, si riferisce chiaramente alla pubblicità¹⁷ che circolava nei primi anni Sessanta di una ditta di cosmetici, la Clairol. Non a caso.

14 A differenza di quanto accade in *Goffredo* (*Goffredo*, 1967, 8 mm, b/n, 6'), un film tutto girato in assenza del protagonista, Goffredo Parise, evocato da un susseguirsi di fotogrammi che ritraggono fotografie e oggetti a lui legati.

15 Il dipinto fu esposto nell'aprile del 1965 in occasione della mostra personale dell'artista allestita alla Galleria del Cavallino di Venezia.

16 R. Perna, *Tra presente e passato: alcune considerazioni sui "quadri d'argento" di Giosetta Fioroni*, in "Arabeschi", n. 8, luglio-dicembre 2016, p. 18.

17 Realizzata da Bert Steinhauser con il fotografo Jerry Schatzberg.



4. Giosetta Fioroni, *Solitudine femminile*, 1967, fotogramma dal film
(courtesy Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni)

Come accade anche in *Coppie*, torna infatti pure nel nostro film insistentemente il *maquillage*, qualcosa che tipicamente attiene al femminile: la protagonista, nella sua solitudine, si pettina, si trucca, indossa quasi a fatica l'*habitus* della donna (figg. 5-6). Il cerchio si chiude. A ulteriore testimonianza di quanto *Solitudine femminile* sia, nonostante l'eccezionalità del mezzo con cui è realizzata, un'opera pienamente coerente con il *corpus* delle opere dell'artista, è l'immagine finale del film, quel volto di bambina che, quasi come un suggello, ci ricorda con la solita delicatezza come tutta la ricerca di Fioroni sia un percorso interiore che si sviluppa in modo coerente e circolare intorno ad una esigenza fondante poiché, come diceva Parise, "l'ideologia figurativa di Giosetta Fioroni [...] è la ricerca della infanzia perduta"¹⁸.



5-6. Giosetta Fioroni, *Coppie*, 1967, fotogrammi dal film
(courtesy Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni)

18 G. Parise, cit.



AUTORIALITÀ CONDIVISA

Rosa Foschi in conversazione con Francesca Gallo

Francesca Gallo: Iniziamo riassumendo la tua vicenda professionale?

Rosa Foschi: Sono nata a Urbino nel 1943, dopo la scuola dalle suore, ho seguito i corsi di disegno animato e quelli di grafica pubblicitaria, di Albe Steiner. Dopo un soggiorno a Milano dove collaboro come grafica con studi professionali, vengo a Roma dove grazie a una borsa di studio frequento il Centro Sperimentale di Cinematografia. Per un breve periodo mi occupo come gallerista di uno spazio autogestito dagli artisti, Il Girasole, dove gravitavano Franco Sarnari, Claudio Cintoli e Domenico Gnoli. Incontrai Patella, ci sposammo e con lui ripresi a occuparmi di cinema e cominciai a partecipare a qualche mostra di poesia visiva e libro d'artista. Intanto scrivevo poesie che pubblico più tardi. Negli anni 1967-1971 come regista e animatrice giro sei cortometraggi in 35mm, con la Corona Cinematografica di Ezio Gagliardo¹. Dagli anni Ottanta ogni tanto espongo lavori di fotografia e libri d'artista. Ma non mi sono mai data molto da fare sul fronte dell'autopromozione. Le cose che ho fatto sono nate da fortunate coincidenze, da rapporti esterni all'ambiente romano, sono più di ambito letterario, perché fin da giovane ho sempre scritto poesie.

¹ I film sono conservati presso la Cineteca Nazionale di Bologna, che li ha restaurati e digitalizzati; alcuni di questi si trovano anche presso il Centro Sperimentale di Cinematografia. Un sentito ringraziamento ad Andrea Alibrandi, della Galleria Il Ponte di Firenze, dove i film di cui si parla nell'intervista sono stati esposti: cfr. I. Bernardi (a cura di), *Rosa Foschi. Polaroid Rosa & film Foschi*, catalogo della mostra, Gli Ori, Pistoia 2019. Sul lavoro dell'artista cfr. C. Crescentini (a cura di), *Rosa Foschi: esterno, interno, fuori*, catalogo della mostra, FPM, Roma 1999.

FG: Nel 1967 Patella aderisce alla Cooperativa Cinema Indipendente: anche tu frequentavi quell'ambiente? Qualcosa di quella produzione ha rappresentato per te una fonte di ispirazione?

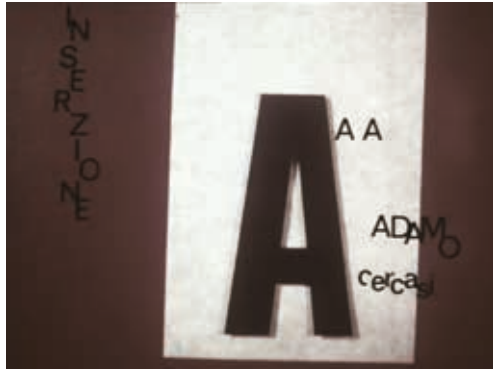
RF: Ho fatto parte anch'io della CCI per qualche tempo: si andava alle proiezioni del Filmstudio, ma avevo già una ampia cultura cinematografica perché a scuola – sia a Urbino che a Roma – ne vedevamo molti: per esempio il cinema surrealista che mi interessava tanto. E poi a Urbino, quando uscivamo dalle lezioni al pomeriggio, si andava sempre al cinema.

FG: Riguardo al film d'animazione italiano si è scritto che le donne, con vari ruoli, sono molte, ma inizialmente soprattutto mogli di registi e tecnici che lavorano già in quel campo²: anche tu sei arrivata alla Corona Cinematografica collaborando con Luca Patella? Il primo film è *Amour du cinéma. Zibaldone animato di Luca Patella e Rosa Foschi* (1969, 35mm, b/n e col., son., 9'), giusto?

RF: Sì, Patella lavorava già con la Corona, che aveva prodotto molti bei corti di animazione con il metodo classico, direi alla Walt Disney. Gagliardo mi diede fiducia perché proposi una animazione con poco disegno, con le sequenze fotografiche animate e il collage. Poiché *Amour du cinéma* era la prima cosa che facevo ha voluto inserire anche il nome di mio marito. Con i miei lavori hanno vinto diversi premi, e a me consentiva di vivere.

FG: In generale nei tuoi film si nota una forte commistione di verbale e visivo, per certi versi imparentata con le ricerche verbovisuali degli anni Sessanta e Settanta: immagini riprese dalla pubblicità, uso di balloon, ma anche ricorso ai caratteri mobili con cui lavora Luigi Veronesi ad esempio (fig. 1). Potresti spiegare meglio il tuo ricorso alla parola scritta e disegnata?

2 Cfr. M. Verger, *Le donne nell'animazione italiana*, in M. Tortora (a cura di), *Le donne nel cinema di animazione*, Tunué, Latina 2010, pp. 95-114.



1. Rosa Foschi, *Ma femme*, 1969-1970, fotogramma dal film (per gentile concessione della Fondazione Cineteca di Bologna)

RF: Nell'animazione ho riversato anche il mio interesse per la poesia: ho sempre scritto poesie, mia madre scriveva poesie, mio padre era un grande raccontatore di storie. Inoltre, all'epoca, ammiravo Jean-Luc Godard che usava le frasi mobili, e i libri per bambini di Bruno Munari che conoscevo bene e dai quali ho mutuato diverse soluzioni grafiche e verbali.

FG: In *Amour du cinéma* si alternano immagini fotografiche, con Ileana Ghione in pose fatali, seducenti, bamboleggianti, e composizioni disegnate o a collage; vi è più di un riferimento a Marcel Duchamp in chiave androgina, e servizi fotografici dell'alta moda femminile. Il punto di vista, quello della cinepresa, è soprattutto maschile: si guarda dal buco della serratura una giovane Jane Fonda, per esempio; vi è Anna Papparatti in alternanza con Monica Vitti; Marilyn e la dichiarazione d'amore di Mickey Mouse a Minnie. Come è nato il film?

RF: Viaggiavamo molto in Francia, Patella ed io, e Marcel Duchamp mi interessava molto, a differenza di tanti personaggi romani che pure sono ritenuti di grande peso. Mi risulta difficile spiegare quello che ho fatto: era il mio lavoro, certo ci riversavo una vena creativa ed espressiva, ma non mi sono mai considerata un'artista.

A Roma in quel periodo molti usavano la cinepresa, ma pochi lo sapevano fare davvero: uno di questi è Mario Schifano. La novità dei miei film, rispetto al cinema d'animazione del periodo, è l'uso della fotografia, del collage, dei

ritagli dalla carta stampata, alternati a fotogrammi del cinema muto o d'autore. Ho cercato di ridurre al minimo il disegno vero e proprio. Si lavorava con una cinepresa speciale, a scatto singolo, a Roma costruita dal laboratorio Franzon al quale mi sono rivolta anche per la macchina da presa che abbiamo introdotto all'Istituto d'Arte di Pomezia, dove ho insegnato ripresa fotocinematografica e montaggio e con gli studenti ho fatto un'ultima animazione.

FG: Guardando *Amour du cinéma*, prima del nostro incontro, mi è venuto in mente che l'amore rappresentato al cinema è un po' stucchevole e molto prevedibile.

RF: È vero, soprattutto perché ho usato il cinema muto, con foto di Rodolfo Valentino. Avevo anche pensato di introdurre qualcosa del cinema espressionista tedesco, ma poi ho lasciato perdere.

FG: In questa pellicola ci sono un paio di immagini di *Ambiente proiettivo animato* di Patella e compare Anna Papparatti: frequentavi anche tu la Galleria L'Attico e Fabio Sargentini in quel periodo? È stata una situazione importante per te?

RF: Sì, certo (figg. 2-3). Luca esponeva a L'Attico, dove andavo spesso come a La Tartaruga. Facevo la performer nei film di Patella come *Terre animate*, *SKMP2* e *Vedo vado*. In quest'ultimo, ad esempio, Fabio ed io siamo gli attori, in una scena girata in un bar davanti al Palazzo delle Esposizioni, con il parlato montato all'inverso e Sargentini vestito da indiano. Ogni tanto io fotografavo Luca e Fabio, oppure Luca fotografava me, Sargentini, Anna...



2-3. Rosa Foschi, *Amour du cinéma*. *Zibaldone animato* di Luca Patella e Rosa Foschi, 1969, fotografie usate nel film (courtesy artista)

FG: A proposito dell'intercambiabilità dei ruoli, fra te e Luca in quella fase, mi ha molto colpito *Ma femme* (1969-1970, 35mm, b/n e col., son., 12') in cui un uomo (Charles, la cui voce sembra quella di Luca) parla della sua donna (Marianne), in terza persona, citando abbondantemente Baudelaire. La regia è tua e compari anche in diverse inquadrature: imbronciata, ironica, disincantata, anti-diva (figg. 4-5). Oppure dentro le opere di Patella: *Terre animate* e *Ambiente proiettivo animato*. È ancora presto per il femminismo, ma sembra quasi che il tuo occhio si identifichi con lo sguardo di Luca o sbaglio?



4-5. Rosa Foschi, *Ma femme*, 1969-1970, fotografie usate nel film (courtesy artista)

RF: Il film è ispirato a Godard, che aveva scritto e diretto *Une femme est une femme*, infatti ci sono foto di Brigitte Bardot, Anna Karina, Claudia Cardinale e quella famosissima di *Via col vento*. La Corona aveva una casa di produzione musicale, e quindi eri obbligato ad usare le loro musiche e i loro attori: non è Luca la voce narrante.

FG: C'è un divertente gioco di parole su Federico Fellini, rappresentato come un felino: alcune di queste sequenze tornano fra *Amour du cinéma* e *Ma femme*: cosa rappresentava Fellini in quel momento?

RF: Avevo conosciuto Fellini, tramite un'amica, Rosanna Andreoli, che era la sua assistente costumista, l'avevo visto al lavoro e in effetti aveva un modo di fare che ti faceva pensare a un gatto. Inoltre, fin dai tempi della scuola avevo l'abitudine di comprare molti giornali – un professore a scuola ci diceva che bisognava leggere la stampa di diverso orientamento per farci un'opinione – anche riviste di cinema e di teatro, e in una di queste trovai delle foto di Fellini e le ho montate in un certo modo.

FG: Restiamo ancora un attimo su *Ma femme*: vi è qualche immagine di *SKMP2* con Pino Pascali: era tuo amico? Le fotografie di Luca con la cinepresa sono tue?

RF: Sì Pascali era nostro amico, era morto da poco. Spesso io ero la fotografa di scena, per così dire, in quelle situazioni. Talvolta sono state pubblicate correttamente con il mio nome, ma spesso le attribuiscono a Luca: a me in definitiva non importa molto. Ora, ad esempio, mi interessa di più sistemare le mie cose, le mie fotografie, pubblicare ancora un libro di poesie.

FG: In effetti, a pensarci, nel film ci sono immagini che rimandano alla coppia, come Eva e Adamo, con tanto di mela: sono elementi che rafforzano l'idea che il film sia un prodotto a quattro mani con Patella, o comunque che lui giochi un ruolo autoriale forte...

RF: Nella vita privata siamo sempre stati molto indipendenti l'uno dall'altro, Patella ed io, ma abbiamo avuto una buona intesa intellettuale, per così dire. Non ho mai pensato di rivendicare una mia posizione autonoma, avevo i miei spazi come lui aveva i suoi.

FG: Un elemento che potrebbe sembrare legato all'identità personale torna sia in *Amour du cinéma* sia in *Ma femme*: le tue mani che si muovono davanti alla cinepresa, che giocano fra loro o con qualche illustrazione...

RF: Davanti alla cinepresa verticale, nell'animazione, puoi muovere qualsiasi cosa: era una possibilità come altre; c'è anche tanta fotografia (fig. 6). Quando studi cinema ti insegnano ad analizzare ogni inquadratura e ogni sequenza: una deformazione professionale che mi è rimasta, tanto è vero che al cinema gli altri vedono la storia, io invece guardo i movimenti di macchina. I film di Hitchcock sono bellissimi, con i famosi piani sequenza lunghissimi; oppure quelli di Orson Welles.



6. Luca Patella, *Dice A* (1966) ripreso in Rosa Foschi, *Ma femme*, 1969-1970
(courtesy Luca Patella)

FG: Nel 1971 giri *Amore e Psiche* (1971, 35mm, col., son., 10' 22"), liberamente tratto dall'*Asino d'oro* di Apuleio, un classico continuamente ristampato in Italia in quegli anni, sulle quartine di Omar Khayyam: perché tali riferimenti? Diversamente dai precedenti, qui abbonda il disegno a mano libera, a pastello e all'acquarello.

RF: Khayyam era un grande poeta arabo, di cui il padre di Luca aveva una bella edizione illustrata, del 1912 o '15: le poesie sono suadenti, curiose. Usare il testo dell'*Asino d'oro*, invece, sarebbe stato scontato e forse un po' noioso. Riversavo nel lavoro le letture che facevo, i film che avevo appena visto, con connessioni arbitrarie e strampalate, certo.

FG: Guardando *Amore e psiche* mi sono chiesta se hai mai lavorato come costumista?

RF: Ho disegnato vestiti quando vivevo a Milano, per una casa di moda.

FG: Rispetto all'autorialità femminile, o più in generale al femminismo, in quegli anni come ti collocavi? La protagonista di *Amore e psiche* è una donna, alla stregua della voce narrante che in prima persona sembra compiere una sorta di viaggio di formazione, onirico, fiabesco e surreale, in cui però alcuni elementi iconografici insistono su certi clichés della femminili-

tà: la mela, Biancaneve, Eva, le dive del cinema... La protagonista insegue una “nuvola bianca” che alla fine trova, ma vi sono passaggi in cui si parla del “farsi belle e il truccarsi” per piacere a qualcuno... La critica talvolta ha definito femminista questa pellicola.

RF: Ho partecipato a sole tre riunioni, a casa di Carla Accardi con Carla Lonzi, Anna Papparatti e qualcun'altra che non ricordo, e mi sono allontanata quasi subito dai circoli femministi. Si faceva l'autocoscienza, ma io sono sempre stata riservata e quindi mi sentivo in imbarazzo. L'unica artista che si è dedicata al femminismo, secondo me, è Cloti Ricciardi, che ammiro molto da questo punto di vista. Leggevo, sapevo quello che succedeva e si dibatteva, ma non sono mai andata a una manifestazione, ad esempio. C'era molta rabbia, molte rivendicazioni: qualcosa che non mi appartiene.

FG: E più in generale, sia questi tre film, sia le *Avventure di don Perlimpino* ruotano tutti attorno all'amore di coppia, certo in maniera anche ironica, ma il centro rimane quello: come mai?

RF: Sono sempre stata interessata ai rapporti umani e ho scritto tanti racconti su questo, molti inediti che sto riordinando e spero di pubblicare.

Roma, 6 marzo 2020



RAFFAELLA PERNA

“LA MISURA DEL TEMPO”: I FILM DI LAURA GRISI

Nel giro di un quinquennio, tra il 1968 e il 1972, Laura Grisi realizza tre film d'artista in 16mm, *Vento. Velocità 40 nodi* (1968, b/n, 5'13"), *La misura del tempo* (1969, b/n, 5'45") e *From One to Four Pebbles* (1972, 16mm, col., 4'48"), esposti insieme per la prima volta nel 1976 in occasione della mostra antologica dell'artista al Van Abbemuseum di Eindhoven¹ ed entrati nel 2018 nelle collezioni della Galleria Civica di Arte Moderna di Torino². A questi si aggiunge un quarto film a colori, non acquisito dal museo, intitolato *The Whirlpool* (16mm, col., 3'41"), concepito nel 1969 come parte di un progetto installativo riconducibile alla nozione di cinema espanso. Quella di Grisi è dunque una produzione filmica circoscritta nel tempo, resasi disponibile agli studiosi soltanto di recente e parte di un percorso molto più articolato, durato quasi sessant'anni. Dalla fine degli anni Cinquanta sino alla sua scomparsa avvenuta nel 2017, l'artista ha infatti attraversato molteplici fasi e fatto ricorso a media diversi: pittura, scultura, installazione, fotografia, registrazione sonora ecc.

A ridosso del '68 a Roma, città dove Grisi si forma e trascorre gran parte della vita, il film d'artista, com'è noto, conosce una stagione molto fiorente grazie al lavoro di artisti come Franco Angeli, Gianfranco Baruchello, Tano Festa, Luca Maria Patella, Mario Schifano, legati alle attività della Cooperativa Cinema Indipendente³. L'affermarsi del film

- 1 *Laura Grisi*, catalogo della mostra, Van Abbemuseum, Eindhoven 1976. Nel catalogo sono illustrati i tre film, con i titoli: *The speed of the wind*; *The measuring of time*; *Permutation: from 1 to 4 pebbles*. Quest'ultimo viene descritto come “color videotape”, mentre *The measuring of time* come film in bianco e nero e videotape. In archivio, tuttavia, non sono conservati video, ma soltanto i film in 16mm.
- 2 In occasione dell'acquisizione dei film la Galleria Civica di Arte Moderna di Torino ha ospitato, tra il 18 ottobre 2018 e il 10 marzo 2019, la rassegna a cura di Elena Volpato *Laura Grisi: le opere filmiche 1968-1972*, organizzata in collaborazione con la Galleria P420 di Bologna.
- 3 Sul cinema d'artista a Roma si rimanda a: B. Di Marino, *Sguardo inconscio azione: cinema sperimentale e underground a Roma, 1965-1975*, Lithos, Roma 1999; E. Francesconi, *Franco Angeli e Tano Festa. Pittori con la macchina da presa*,



d'artista nella scena romana, tuttavia, spiega solo in parte l'interesse per questo mezzo sviluppato da Grisi, i cui film non circolano nei canali del cinema sperimentale, ma nelle mostre d'arte e nei musei, e soprattutto non propongono una verifica sullo statuto del medium filmico simile a quella condotta dagli autori appena citati. Il *found footage* sperimentato da Baruchello e Alberto Grifi nella *Verifica incerta* (1964), l'uso stranianti di solarizzazioni, sovraimpressioni, dissolvenze incrociate, pellicole scadute, ottiche deformanti, presenti nella "trilogia" di Schifano o nei film di Angeli, sono pratiche estranee al linguaggio filmico di Grisi, più vicino alle coeve esperienze internazionali basate sulla ripresa di azioni e interventi sulla natura, come nel caso del film *Land Art* di Gerry Schum (1969) o nei gesti filmati di Dennis Oppenheim, che si collocano sul crinale tra opera filmica, documentazione, *earth-work* e performance. Tra i film d'artista realizzati a Roma nella seconda metà degli anni Sessanta è *Terra Animata* (1967) di Patella l'esempio più prossimo alla produzione di Grisi, perché in esso l'ambiente naturale viene misurato attraverso il corpo umano in una visione sacrale della terra. Il perimetro tracciato dai performer in *Terra Animata* riprende infatti la forma del *temenos* greco, secondo modalità che, come si vedrà, si ritrovano anche nei film di Grisi, in particolare ne *La misura del tempo*. Grisi, tuttavia, diversamente da Patella, affida le riprese a un cameraman: differenza non di poco conto, che risponde alla scelta dell'artista di agire in prima persona nel film, davanti alla macchina da presa.

Quella per il cinema è una passione che Grisi coltiva sin da piccola in famiglia: nel 1949 il padre, Oreste, è il produttore del *Cielo sulla palude* di Augusto Genina, film all'epoca vincitore alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia e del Nastro d'argento per la migliore regia; tra le frequentazioni paterne, oltre lo stesso Genina, Grisi ricorda anche Alessandro Blasetti, Léonide Moguy, Roberto Rossellini e gli scrittori e sceneggiatori Vitaliano Brancati e Giuseppe Berto⁴. Ma è l'incontro con il regista e documentarista Folco Quilici, suo marito dal gennaio del 1958, che la porta a maturare una precisa conoscenza delle tecniche di ripresa fotografiche e filmiche, decisiva per il suo lavoro artistico. Insieme a questi fattori biografici, è la nuova attenzione verso gli elementi primari della natura, le culture non occidentali e il rapporto tra corpo e spazio emersa

Postmedia Books, Milano 2018; C. Subrizi, *Baruchello e Grifi. Verifica incerta: l'arte oltre i confini del cinema*, DeriveApprodi, Roma 2004.

4 L. Grisi, *Essay-Interview*, in G. Celant (a cura di), *Laura Grisi. A Selection of Works with Notes by the Artist*, Rizzoli International, New York 1990, p. 11.

intorno al '68 negli *environment* di Grisi a fornire le coordinate più utili per interpretare i suoi film che si inseriscono in modo peculiare nel contesto delle ricerche di Arte Povera, Arte Concettuale e Land Art. Perché, dunque, Grisi abbia scelto il mezzo filmico in quel preciso scorcio di anni, quali siano i criteri con cui se n'è servita e quali i tratti specifici della sua opera filmica sono le questioni su cui si concentra questo scritto: analizzare i suoi film, ancora poco studiati, consente infatti non soltanto di aggiungere elementi nuovi alla conoscenza complessiva del lavoro di Grisi, ma anche di allargare il quadro della storia del cinema d'artista in Italia, dove la sua esperienza, al pari di quella di altre sue colleghe, è stata sin qui trascurata dagli studi dedicati all'argomento.

Gli anni compresi tra il 1968 e il 1972 coincidono con una fase particolarmente intensa e felice nel percorso di Grisi. L'artista ha da poco ottenuto ottimi riscontri critici per i *Variable Paintings* esposti alla Biennale di Venezia del 1966: grandi quadri con pannelli scorrevoli, ispirati a un immaginario Pop riletto attraverso la lente dell'arte cinetica. Da questo momento le sue opere iniziano a circolare anche fuori dall'Italia, soprattutto in Germania e in Nord America, poli privilegiati, all'epoca, del processo di internazionalizzazione della neoavanguardia italiana. Nel maggio del 1968 Grisi è l'unica donna inclusa nella sezione under 40 dell'importante mostra *Young Italian Artists* al Jewish Museum, introdotta da Alan Solomon, che del museo era stato direttore fino al 1964. All'esposizione partecipano altri colleghi di area romana, tra cui Mario Ceroli, Jannis Kounellis, Sergio Lombardo, Renato Mambor, Pino Pascali, con i quali Grisi, formatasi a Roma negli anni Cinquanta sotto la guida di Toti Scialoja, è in contatto già da diverso tempo.

Contemporaneamente alla mostra al Jewish Museum, Grisi prende parte a Roma alla rassegna sperimentale *Teatro delle mostre* alla Galleria La Tartaruga di Plinio de Martiis, con l'opera *Vento di s.e. velocità 40 nodi*: nella sala buia della galleria il pubblico viene investito dalla forte corrente d'aria e dal rumore prodotti da grandi ventilatori nascosti dietro uno schermo composto da aste di legno. Nel chiuso della galleria Grisi riproduce una tempesta di vento, secondo uno schema tipico dei suoi *environment*, dove fenomeni atmosferici vengono ricreati artificialmente all'interno dello spazio espositivo: la nebbia alla Marlborough di Roma (1969), il cielo stellato alla Galleria del Naviglio di Milano (1970) o la pioggia alla mostra *Earth Air Fire Water: Elements of Art* al Museum of Fine Arts di Boston (1971). Stemperando gli aspetti tecnologici degli ambienti progettati dagli artisti di area cinetico-programmatica, in par-

ticolare il Gruppo T, in queste opere l'artista si apre a una dimensione primigenia del fare artistico, in sintonia con le coeve esperienze processuali e poveriste che, limitando lo sguardo alla scena romana, avevano da poco avuto un primo importante momento aggregativo nella mostra *Lo spazio degli elementi. Fuoco, immagine, acqua, terra* presso la Galleria L'Attico di Fabio Sargentini (giugno 1967), dove, accanto a lavori legati alla cultura mass-mediata e tecnologica come le proiezioni filmiche di Schifano o il *Rotor Vision* di Umberto Bignardi, erano esposti i *9 metri quadri di pozzanghere* di Pascali e la *Margherita di fuoco* di Kounellis, realizzati entrambi mediante l'uso diretto di elementi naturali, rispettivamente l'acqua e il fuoco. Tra gli ambienti concepiti in questi anni da Grisi quello alla Tartaruga intrattiene il legame più stretto con il suo primo film *Vento. Velocità 40 nodi* o, per meglio dire, ne è parte integrante, perché l'ultima sequenza del film documenta per l'appunto l'ambiente costruito nella galleria romana (figg. 1-2).



1-2. Laura Grisi, *Vento- Velocità 40 nodi*, 1968, fotogrammi dal film (courtesy Archivio Laura Grisi, Roma)

Il film di Grisi è composto dal montaggio di più spezzoni, girati in varie zone del mondo da Quilici e dalla sua troupe tra il febbraio e il maggio del 1968. Grisi compare in più riprese mentre misura con l'anemometro la velocità dei venti (fig. 3): lo scirocco, il föhn, il ghibli ecc. sino, come si è appena visto, al vento artificiale prodotto alla Tartaruga. Il film è realizzato nello stesso anno del più celebre *Wind* di Joan Jonas⁵,

5 Recentemente restaurato dalla Electronic Arts Intermix, *Wind* di Joan Jonas (1968, 16mm, b/n, 5'37", muto) è parte di numerose collezioni di musei internazionali,

ma diversamente da quest'ultimo, dove i movimenti dei performer contrastano, coreograficamente, l'intensità del vento in una sorta di danza dettata dalla natura, *Vento. Velocità 40 nodi* si presenta come un catalogo di ispirazione concettuale delle diverse tipologie di venti, girato secondo lo stile del documentario geografico.



3. Laura Grisi, *Vento. Velocità 40 nodi*, 1968, fotogramma dal film (courtesy Archivio Laura Grisi, Roma)

Rispetto all'opera presentata alla Tartaruga, dove erano gli aspetti fenomenologici della percezione, la relazione fisica tra l'opera e il pubblico, il rapporto tra reale e artificiale ad avere il ruolo centrale, nel film *Vento. Velocità 40 nodi* l'attenzione si sposta invece sul processo di misurazione/catalogazione. In modo analogo a quanto avverrà di lì a breve nella titanica impresa di classificazione operata da Alighiero Boetti, in collaborazione con la moglie Anne-Marie Sauzeau, nei *Mille fiumi più lunghi del mondo* (1970-1973), il film di Grisi mette alla prova la logica classificatoria e tassonomica alla base del sapere scientifico occidentale, facendo emergere i limiti degli strumenti di misurazione. A differenza del progetto di Boetti, tuttavia, il film di Grisi pone l'accento sulla forza distruttrice della natura e sui suoi effetti sull'esistenza umana, come mostrano ad esempio le scene girate nel centro Africa durante una tempesta di sabbia causata dal *khamzin* o in quelle che

tra cui il MACBA-Museu d'Art Contemporani de Barcelona, il Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía di Madrid e la Tate di Londra.

documentano i danni provocati dall'alluvione di Firenze nel 1966, scelte da Grisi tra i filmati girati tra il 1967 e il 1968 dalla troupe di Quilici e suo fratello Fausto Grisi per il documentario *Firenze 1000 giorni*, andato in onda sulla Rai nel 1970⁶. *Vento. Velocità 40 nodi* è il film che dà conto con maggiore chiarezza degli interessi antropologici di Grisi, sviluppati attraverso la lettura degli studi di Claude Lévi-Strauss e soprattutto grazie ai lunghi viaggi con Quilici. A questa data il loro sodalizio dura già da un decennio: tra il 1958 e il 1959 Grisi soggiorna con Quilici in Argentina per circa un anno; con le fotografie scattate durante il viaggio l'artista pubblica, con il nome da sposata Laura Quilici, *Pasos por Buenos Aires*⁷ (1959), volume a lungo trascurato dalla storiografia artistica, ma considerato oggi nevralgico nella storia del libro fotografico sudamericano⁸, nel quale l'autrice, allora venticinquenne, mostra un occhio attento alla realtà antropologica, capace di cogliere nel vivo le trasformazioni urbane e sociali della città. Ancora più importanti per la genesi di *Vento. Velocità 40 nodi* sono i viaggi compiuti con Quilici in vari Stati dell'Africa e in Polinesia, durante i quali Grisi realizza numerose fotografie, trovandosi, in quanto donna, ad avere talvolta accesso a situazioni precluse al marito. Alcune di queste fotografie sono raccolte nel suo unico racconto *I denti del tigre*, pubblicato con buon riscontro di critica nel 1964 per Lerici Editore, mentre un'altra ventina compaiono nel libro *I mille fuochi* pubblicato da Quilici nel 1965⁹. Questi viaggi le consentono di entrare in contatto diretto per lunghi periodi con culture, religioni, riti, danze e iconografie non occidentali; lo sguardo che l'artista rivolge alla natura, in questo frangente, è infatti debitore della conoscenza delle civiltà tribali, le società non industrializzate e i territori a bassa antropizzazione acquisita in Africa, dove l'artista torna di nuovo con Quilici nel 1968. Una mobilità geografica, quella vissuta da Grisi, ancora inusuale tra la gran parte delle artiste italiane sue coetanee, che contribuisce a definire in modo originale, al di fuori di un'ottica eurocentrica, la sua relazione con lo spazio, il tempo e l'ambiente naturale, e ad avvicinarla da questo punto di vista alle ricerche poveriste e di Land Art.

Anche nei successivi film di Grisi, *La misura del tempo* e *From One to Four Pebbles*, le esperienze maturate nel corso dei viaggi con Quilici han-

-
- 6 Ringrazio Fausto Grisi e Brando Quilici per il generoso sostegno nelle ricerche e l'autorizzazione a pubblicare le immagini.
- 7 L. Quilici, *Pasos por Buenos Aires*, Capricornio Editore, Buenos Aires 1959, con un testo di F. Quilici.
- 8 H. Fernandez, *The Latin American Photobook*, Aperture, New York 2012.
- 9 F. Quilici, *I mille fuochi*, Leonardo Da Vinci Editore, Bari 1965. In una didascalia pubblicata nell'indice delle fotografie si legge ad esempio: "La fotografa è una donna: a lei è più facile ottenere che una beduina accetti di scoprire il suo volto".

no un peso centrale: benché contrariamente a quanto si sia pensato sinora questi due film non siano girati all'estero, ma a Roma o nei dintorni, l'artista sceglie in entrambi i casi luoghi isolati e dall'aspetto incontaminato, che chiamano in causa una temporalità di scala geologica più che umana, con una prassi non dissimile alle coeve pratiche di Robert Smithson o Richard Long. In *La misura del tempo*, girato da Riccardo Grassetti¹⁰ (cameraman di Quilici dal 1963) sulla spiaggia di Sabaudia, Grisi si fa filmare mentre conta i granelli di sabbia, in un'azione che l'artista definisce “infinita oltre il tempo”¹¹ (fig. 4).

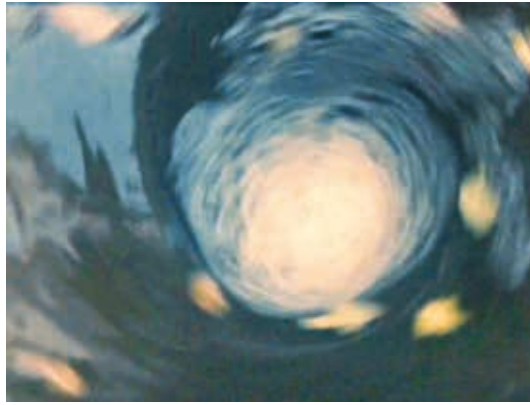


4. Laura Grisi, *La misura del tempo*, 1969, fotogramma dal film
(courtesy Archivio Laura Grisi, Roma)

Il film è un piano sequenza unico che parte con l'inquadratura delle mani dell'artista e via via si allarga in un movimento a spirale, riprendendo l'artista a figura intera, per poi restringersi sino a chiudersi nuovamente sull'immagine delle mani. Nell'opera – che si situa all'incrocio tra film d'artista, performance ed *earthwork* – il simbolo della spirale compare in una duplice veste: sia, come si è appena visto, nel movimento della ripresa, sia nelle impronte lasciate camminando sulla sabbia bagnata dal cameraman. Nello stesso anno la spirale torna sotto forma di vortice anche nel progetto immersivo *The Whirlpool*, concepito dall'artista per essere proiettato dal soffitto sul pavimento di un ambiente circolare, ideato appositamente per avvolgere lo spettatore, collocato nel mezzo del vortice stesso (fig. 5).

10 Ringrazio Riccardo Grassetti per le preziose indicazioni.

11 L. Grisi, *Distillations*, in G. Celant (a cura di), cit., p. 128.



5. Laura Grisi, *The Whirlpool*, 1969, fotogramma dal film
(courtesy Archivio Laura Grisi, Roma)

È difficile stabilire se ne *La misura del tempo* o in *The Whirlpool* la spirale alluda all'archetipo della Grande Madre, al centro dell'attenzione di diverse artiste della sua generazione impegnate nei collettivi artistici femministi, come ad esempio Mary Beth Edelson o, poco più tardi, Ana Mendieta; o se invece la spirale rimandi a una visione cosmica della natura, non pensata in un'ottica di genere, come nella *Spiral Jetty* (1970) di Smithson, in *A Sculpture Left by the Tide* (1970) di Long o nel più ideologicamente impegnato *Igloo di Giap* (1968) di Mario Merz, artista a cui Grisi viene accostata da Filiberto Menna nel 1981¹². Nelle interviste o negli appunti di Grisi non ci sono indicazioni al riguardo, ma avendo avuto modo di conversare con lei in varie occasioni tra il 2008 e il 2009¹³, sono incline a escludere la prima ipotesi. Ritengo tuttavia che nel film esista una relazione con la dimensione simbolica femminile, nella scelta di rappresentare un gesto manuale sempre uguale a se stesso, prolungato nel tempo, che richiede perizia e soprattutto pazienza: caratteristiche, queste ultime, tipiche dei lavori tradizionalmente affidati alla donna presenti nell'immaginario di Grisi. Nella descrizione che accompagna una delle sue fotografie (n.

12 F. Menna, *Combinazioni d'artista. La pittura di Laura Grisi, tra filosofia e matematica*, in "Paese sera", 15 novembre 1981.

13 Gli incontri si sono tenuti a Roma tra dicembre 2008 e maggio 2009 in vista della pubblicazione del volume R. Perna, *In forma di fotografia. Ricerche artistiche in Italia dal 1960 al 1970*, DeriveApprodi, Roma 2009.

75) apparsa nel già ricordato libro *I mille fuochi* si racconta, ad esempio, di come le donne di un villaggio Mossi nell'Alto Volta passino ore e ore a setacciare il miglio raccolto in contenitori di paglia intrecciata. È probabile che questa immagine, come altre esperienze vissute da Grisi nei suoi viaggi in Africa, abbiano influito nella scelta di eseguire gesti minimi e ripetitivi, contrari a una concezione lineare e progressiva del tempo. Guardando *La misura del tempo* non si può, inoltre, non considerare l'identità di chi agisce: il fatto che sia la stessa Grisi a comparire in prima persona nel film comporta un'associazione diretta tra donna, corpo e natura. Il contatto privilegiato della donna con i cicli della terra e della vita che si viene a stabilire nel film precorre per certi aspetti, come ha sottolineato Jessica Perna¹⁴, le teorie e le pratiche artistiche sviluppatasi nel decennio successivo intorno alla definizione di "ecofemminismo", emersa in Francia nel 1974 e ripresa nel 1981 dal collettivo californiano di "Heresis" nel tredicesimo fascicolo dedicato a *Feminism and Ecology*¹⁵.

Nel film di Grisi tempo, corpo, azione e natura si presentano come elementi inscindibili: riprendendo le parole scritte nel 1976 dalla pittrice Simona Weller, Grisi agisce come "una clessidra umana"¹⁶, dando al tempo una dimensione corporea, performativa e sessuata. Il ricorso al medium filmico dà all'artista la possibilità di restituire la temporalità dilatata dell'azione e, soprattutto, le consente di accentuare la qualità cosmica del rapporto donna-natura attraverso l'andamento a spirale della ripresa.

Nel volume curato da Germano Celant nel 1990 Grisi include *La misura del tempo* nella serie *Distillations* (insieme ai due libri d'artista *3 Months of Looking* e *Choise and Choosing 16 from 5000*, entrambi del 1970), mentre riconduce al ciclo *Variations* l'ultimo dei suoi film, *From One to Four Pebbles*, girato anch'esso da Grassetti nei pressi dell'abitazione-studio dell'artista a via Cortina d'Ampezzo, in un punto all'epoca ancora non edificato (figg. 6-7). Nel film Grisi si fa riprendere mentre compie "ogni possibile permutazione nel disporre quattro ciottoli nello stesso spazio"¹⁷, con gesti guidati da una finalità combinatoria di sapore borgesiano diversa da quella messa in gioco, all'incirca negli stessi anni, da Gina Pane nell'azione *Pierres déplacées*, eseguita una prima volta nel 1968, ma documentata fotogra-

14 J. Perna, *Arte proto-feminist. Una rilettura delle neoavanguardie degli anni Sessanta*, tesi di dottorato, Università degli Studi della Tuscia, Dipartimento di Scienze dei beni culturali, Viterbo, XXVII ciclo, tutor E. Cristallini, M.A. Trasforini.

15 *Earthkeeping / Earthshaping: Feminism & Ecology*, "Heresis", n. 1, 1981.

16 S. Weller, *Il complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del Novecento*, Nuova Foglio, Macerata 1976, p. 48.

17 L. Grisi, *Variations*, in G. Celant (a cura di), cit., p. 152.

ficamente soltanto nel 1971. Benché *La misura del tempo* e *From One to Four Pebbles* abbiano molti punti di contatto – l’azione ripetitiva e minimale compiuta dall’artista, l’ambiente che ricorda un sito geologico, la scelta di condurre la misurazione attraverso gli elementi della natura – le differenze, come sottolineato dalla stessa Grisi, sono significative. *From One to Four Pebbles* contiene infatti i primi segnali di un cambiamento che negli anni successivi si farà più evidente nei lavori esposti nelle mostre *Pebbles* (19 maggio 1973), *Stripes* (10 maggio 1975) e soprattutto *Hypothesis about Time* (24 aprile 1976), tenutesi tutte alla Leo Castelli Gallery a New York. In *From One to Four Pebbles*, come nelle esposizioni appena ricordate, il lavoro di Grisi presenta infatti un carattere più mentale rispetto al passato: secondo Menna l’artista “assume l’opera d’arte come un luogo filosofico, come un’occasione di riflessione concettuale sui dati di realtà”¹⁸. È per motivi artistici e personali che l’artista subito dopo *From One to Four Pebbles* smette di ricorrere al medium filmico: in questo frangente nella sua opera il rapporto con la natura passa al vaglio di un ordine più matematico e concettuale, che trova espressione soprattutto nell’uso di sequenze e installazioni fotografiche. Contemporaneamente si chiude il sodalizio con Quilici, importante, come si è visto, sia sul piano tecnico, sia sotto il profilo culturale. È in questa concomitanza di eventi che a mio parere vanno ricercate le motivazioni all’origine della scelta di Grisi di interrompere la sperimentazione filmica e di indirizzarsi verso soluzioni combinatorie, dove la precedente riflessione sul tempo e lo spazio assume una qualità meno corporea e performativa, e si fa più squisitamente concettuale.



6-7. Laura Grisi, *From One to Four Pebbles*, 1972, fotogrammi dal film
(courtesy Archivio Laura Grisi, Roma)

18 F. Menna, cit.

IRENE BOYER

MAUD E LA VIDEOTECA GIACCARI TRA ANNI SESSANTA E SETTANTA

Si hanno ben poche notizie su Maud Ceriotti Giaccari artista e imprenditrice¹ nonostante abbia condotto accanto al marito videomaker, Luciano Giaccari, il laboratorio di produzione video Studio 970 2 di Varese, che insieme agli altri centri italiani² contribuisce a definire ed elaborare teorie e pratiche legate al nuovo medium nel passaggio tra anni Sessanta e Settanta.

Nel profilo di Maud si intrecciano percorso autoriale e professionale, in dialogo anche con l'attività del marito. In questi termini il lavoro dei coniugi apre a riflessioni che, con le dovute accortezze, suggerisce analogie e confronti con il celebre duo Gerry Schum e Ursula Wavers, nonché con la *Fernseh-Galerie Gerry Schum* prima e *Videogalerie Schum* poi. Ci si trova di fronte infatti alla possibilità di un accostamento quasi speculare che si compie in un medesimo giro di date: a Schum e a Giaccari appartiene la proprietà intellettuale e realizzativa della maggior parte dei progetti ideati nelle rispettive realtà, ognuno con le proprie specificità e caratteristiche – delle quali risulta impraticabile proporre qui un'esplorazione esaustiva. Maud e Ursula invece ricoprono in qualche modo il ruolo di associate, dimostrando di giocare una parte decisiva nella produzione e amministrazione delle relative attività – che nel caso della Wavers si uniranno, a seguito della scomparsa prematura di Schum nel marzo del 1973, alla custodia della memoria e del lavoro compiuto con il marito.

A differenza della coppia tedesca, direttamente implicata nella realizzazione di una video-galleria e delle esperienze a essa connesse, la sinergia professionale di Maud e Luciano in realtà comincia con l'esplorazione da parte di ognuno della propria individualità autoriale. Maud,

1 Una menzione in L. Leuzzi, *Early Women Artists' Video Art in Italy. An overview*, in "n.paradoxa. International feminist art journal", 2016, pp. 66-73.

2 Cfr. S. Bordini (a cura di), *Videoarte in Italia*, n. monografico di "Ricerche di Storia dell'Arte", n. 88, 2006.

in particolare, si cimenta come artista fin dalla seconda metà degli anni Sessanta cercando di allinearsi di fatto ai linguaggi della Neoavanguardia italiana. Si inserisce, e con lei anche il marito, nel flusso di quelle manifestazioni dal carattere fortemente extraistituzionale, che seguono la progressiva dematerializzazione dell'opera d'arte, e abbracciano certe riflessioni tipiche del contesto artistico-culturale del '68. Maud Ceriotti Giacconi partecipa a eventi come *Oltre l'Avanguardia* (Novara, 1968), *Un paese + l'avanguardia artistica* (Anfo, 1968), *UFO macchine volanti* (Monte Olimpino, Como, 1968), *Cennina da salvare* (Cennina, 1970): situazioni che avvenivano in modi e spazi inattesi, nella natura e in ambito urbano, definendo una metodologia socializzante d'intervento – evitando di fatto le liturgie consolidate del sistema dell'arte³ – e nelle quali si definiva un'atmosfera che concorse certamente a stimolare e influenzare l'attività coeva e futura sua e del marito.

Nel 1967 si attiva il lungo sodalizio con il compagno attraverso la fondazione dello Studio 970 2 e con l'affitto di un cascinale nella campagna varesina, luogo prescelto in cui dare seguito all'atmosfera di libertà, condivisione e immediatezza saggiato nelle varie esperienze. Infatti, tra il 1968 e il 1970, Maud e Luciano coordinano e progettano nel nuovo spazio cinque manifestazioni – *24 ore NO STOP THEATRE* (1968), *Fumus Art (Opere di fumo)* (1969), *Opere di neve* (1969), *Esperimento di Nuovo Teatro* (1969)⁴ e *InterVENTO* (1970) (fig. 1) – nelle quali, richiamando il giro d'artisti incontrati in varie circostanze, si attivano tipologie artistiche come happening, azioni, installazioni e proiezioni, il tutto in un clima di destrutturazione dei ruoli, in cui si trascende l'indagine del singolo e si assecondano le logiche del puro accadere.

3 Cfr. A. Acocella, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Fondazione Passarè-Quodlibet, Milano-Macerata 2016.

4 Questo è l'unico evento realizzato presso il Salone degli Estensi all'interno del Palazzo Civico di Varese.



1. Luciano e Maud Giaccari presentano le manifestazioni dello Studio 970 2, 1970
(foto Guido Cegani; courtesy Archivio Videoteca Giaccari)

Nel contesto dello Studio 970 2 nel giro d'anni considerato, oltre alla puntuale organizzazione di eventi, si avviano una serie di comportamenti e interessi che porteranno coerentemente all'adozione del mezzo videografico quale campo d'azione artistica privilegiata. Attraverso una puntuale ricerca d'archivio, è possibile notare quanto fosse costantemente presente l'intenzione da parte di Maud, come anche di Luciano, di captare la realtà artistica performativa ed effimera esperita: inizialmente con audio, foto, diapositive, polaroid, e poi con la volontà di intercettare e registrare le azioni degli artisti direttamente su pellicola, nei formati soprattutto del super8, 8mm e 16mm (tra le altre possedevano una cinepresa Beaulieu R16)⁵; coinvolgendo anche alcuni fotografi e filmmaker. L'interesse per il

5 Grazie al recente lavoro di digitalizzazione delle pellicole conservate nell'Archivio Videoteca Giaccari da parte de La Camera Ottica di Gorizia, è stato possibile prendere visione per la prima volta dei film realizzati (da Luciano stesso e da altri filmmaker) relativi ai vari eventi organizzati, o a cui partecipano, tra il 1968 e il 1970.

mezzo cinematografico da parte dei coniugi, nelle declinazioni dell'underground, del cinema d'artista e di quello sperimentale, era attivo già da tempo grazie all'amicizia con Plinio Martelli – con il quale nel corso della *24 ore NO STOP THEATRE* allestiscono una sessione serale di proiezione di film d'artista sulle pareti del cascinale (selezionati da Martelli nell'ambito dell'underground torinese) – e la frequentazione di Franco Quadri e delle proiezioni che quest'ultimo programmava presso il Club Nuovo Teatro di Milano⁶. Proprio in questi ambiti era possibile intravedere, nelle pratiche di diversi artisti d'avanguardia, una peculiare connessione tra azione performativa e registrazione su pellicola⁷, saggiata in termini esclusivamente documentaristici anche dalla coppia varesina. Una realtà, quest'ultima, che aprì certamente al passaggio alla più immediata e vivace registrazione su nastro, già ampiamente usata in differenti declinazioni e formati a quell'altezza cronologica da protagonisti internazionali come Nam June Paik, Wolf Vostell e lo stesso Gerry Schum, tra i molti, il cui lavoro non era ignorato da Maud e Luciano. Nella penetrazione del video all'interno delle pratiche e delle esperienze dello Studio 970 2 è osservabile quindi un singolare processo di transizione dalla forma cinematografica a quella videografica, in cui il nesso iniziale tra performatività e ripresa su pellicola è trasposto nella relazione performatività-videotape. La consuetudine di Maud e del marito di documentare con differenti medium le azioni artistiche comporta, in maniera quasi automatica e spontanea, l'adozione del nuovo strumento⁸ per restituire opere d'arte effimere e indagare ulteriori possibilità espressive: da una parte il video è agito come registrazione e documentazione di eventi e azioni, dall'altra è inteso come opera d'arte dotata di un suo spettro di possibilità di sperimentazione artistica⁹.

6 Inoltre, si ricorda il coinvolgimento di Maud e Luciano nel ruolo di interpreti nel film "cancellato" di Emilio Isgrò *La iena più ne ha più ne vuole* nel 1969, inizialmente dal titolo *La iena ridens* (cfr. F. Galluzzi, *La jena più ne ha e più ne vuole. Un progetto cinematografico di Emilio Isgrò*, in "Italianistica. Rivista di letteratura italiana", n. 3, settembre-dicembre 2009, pp. 177-190).

7 Cfr. V. Fagone (a cura di), *Arte e cinema. Per un catalogo di cinema d'artista in Italia 1965/1977*, Marsilio, Venezia 1977, p. 51.

8 Si deve in particolare a Luciano Giaccari l'intuizione di considerare anche il video, in differenti declinazioni, all'interno delle pratiche dello Studio 970 2. Maud sostiene il marito nella ricerca della strumentazione necessaria e partecipa attivamente a ogni iniziativa.

9 A queste si aggiunge anche l'impegno nel settore dell'informazione e della controinformazione (con la realizzazione della serie *TV-OUT-0*) e dell'elaborazione di riflessioni teoriche e concettuali sul mezzo, che rimane prerogativa però soprattutto di Luciano.

Autobiografogramma

La ricerca artistica attuata da Maud in questi diversi contesti, era transitata dall'esplorazione di opere-oggetto (siglate "GC Maud") con le quali interagire. Da *Profili gialli* (1968), alle *Poesie sigillate* (1968) distribuite al pubblico, durante la manifestazione *UFO macchine volanti*, con il divieto di aprirle – un gioco legato ai linguaggi verbo-visuali in cui l'elemento del "visibile" rimane, però, sospeso nell'intimo – a lavori come *Tetrapack* (1969), affini a pratiche sempre più diffuse nella giovane avanguardia di allora, che ponevano in essere l'uso creativo del materiale plastico e del "gonfiato"¹⁰ (fig. 2). *Grazie* (1969), elaborata per *Esperimento di nuovo teatro*¹¹, esplorava invece i linguaggi dell'happening e dell'azione scenica e vedeva alternarsi nello spazio di un teatro schermi-lenzuoli umani in movimento, inseguiti e colpiti da proiezioni di immagini pubblicitarie. Un'opera che racchiude formule appartenenti alla scena teatrale e al linguaggio cine-videografico, destrutturando e prelevando alcune delle specificità intrinseche dei differenti codici: la presenza di luce-proiezioni e di immagini in movimento, in particolare, concorrevano qui a definire giochi metalinguistici.



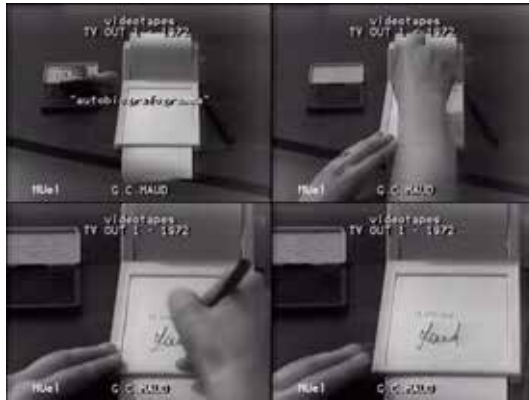
2. Maud Giaccari, *Tetrapack*, 1969 (foto Luciano Giaccari; courtesy Archivio Videoteca Giaccari)

- 10 Cfr. C. Corsini, *Pneu*, in "Domus", n. 457, dicembre 1967, pp. 8-21; *Pneu*, in "Domus", n. 462, maggio 1968, pp. 13-22; M. Dessauce (a cura di), *The Inflatable Moment: Pneumatics and Protest in 1968*, Princeton Architectural Press, New York 1999.
- 11 L'opera venne replicata per lo spettacolo *OFF OFF* al Teatro Manzoni di Milano (19-21 settembre 1969) e per *Confluenza di esperienze nel teatro* presso l'Electronic Art Space di Firenze (1970).

L'effettivo avvio dell'attività videografica dello Studio 970 2 risale al 1970 quando Maud e Luciano acquistano un intero studio di registrazione marcato Shibaden, integrandolo con strumentazione Sony. L'anno successivo, nel proprio garage situano un centro di produzione di videotape d'artista¹² e simultaneamente iniziano a documentare in video eventi performativi di artisti, svolti soprattutto all'interno di gallerie d'arte e rassegne¹³. Tra le diverse iniziative che concorsero a caratterizzare l'attività dello Studio 970 2, nel contesto della videoarte italiana dei primi anni Settanta, la serie video ribattezzata *TV-OUT-1* rappresenta un caso cardine e permette di introdurre *Autobiografogramma*, unica opera video di Maud Ceriotti Giaccari. La serie prese forma nei primi mesi del 1972 e includeva videotape di diversi artisti italiani e stranieri registrati da Luciano Giaccari per circuito chiuso televisivo¹⁴ con l'assistenza costante della moglie.

Il percorso autoriale di Maud, anche se breve, rimase sempre aderente alle ricerche italiane più d'avanguardia, arrivando a contemplare pure la semplice azione impermanente quale espressione artistica. Sull'onda del lavoro iniziato con il video, portato avanti con il marito per lo Studio 970 2, anche lei si ritrova a esplorare le possibili prospettive offerte dal nuovo medium.

-
- 12 Il primo videotape venne realizzato in realtà nell'ottobre del 1970, si tratta di *SUSPANCE-Tempo* dello stesso Giaccari.
- 13 Si segnala in particolare la video-documentazione dell'happening di Allan Kaprow, *Print Out*, realizzato dall'artista per le strade di Milano il 14 settembre del 1971 in concomitanza con la mostra presso la Rotonda della Besana, e della ripresa integrale del *Festival di Musica e Danza in USA* (12-13; 22-23 giugno 1972) presso la galleria romana L'Attico di Fabio Sargentini: cfr. M. Meneguzzo, *Memoria del video. 1. La distanza della storia. Vent'anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, catalogo della mostra, Nuova Prearo Editore, Milano 1987.
- 14 Come si evince dagli inviti e dalle carte rinvenute presso l'Archivio Videoteca Giaccari di Varese, *TV-OUT-1* venne presentata per la prima volta già nel 1972 presso la Galleria Diagramma di Milano (20-22 aprile, con i video di Luciano Fabro, GC Maud, Hidetoshi Nagasawa, Dennis Oppenheim, Franco Ravedone, Antonio Trotta e Franco Vaccari) e presso la Galleria Naviglio di Venezia durante i giorni inaugurali della Biennale Internazionale d'Arte (7-9 giugno: in questo caso con l'aggiunta dei video di Giuseppe Chiari, Urs Lüthi, e Renato Mambor).



3. Maud Giaccari, *Autobiografogramma*, 1972, still da video
(courtesy Archivio Videoteca Giaccari)

Autobiografogramma (1972, videotape, b/n, son., 10', fig. 3) è una ripresa fissa limitata a una porzione di scrivania. Il video si apre con l'immagine di un portarotolo di plastica per appunti e l'inquadratura che chiude sul gesto compiuto dall'artista: Maud timbra con un datario il rotolo bianco e lo firma. Focalizzando l'attenzione sulla data impressa di volta in volta, si intuisce come l'azione abbia una cadenza quotidiana: dal 10 aprile 1972 il rotolo scorre senza intervallo alcuno per dieci giorni, fino alla presentazione del video alla galleria Diagramma il 20 aprile (fig. 4). Una formula che richiama le categorie di *iterazione*, *fissazione dell'immagine* e *spettacolo-happening* definite da Renato Barilli nel 1970 sulle pagine di "Marcatré"¹⁵ e che permettono di cogliere certe analogie e convergenze d'intenti tra le azioni e le scelte compiute dagli artisti italiani nel momento in cui, per la prima volta, ebbero occasione di confrontarsi senza conoscenze specifiche con il *video-recording*.

15 R. Barilli, *Video-recording a Bologna*, in "Marcatré", n. 58-60, maggio 1970, p. 89.



4. Invito della Galleria Diagramma per la presentazione della serie TV-OUT-1, 1972
(courtesy Archivio Videoteca Giaccari)

Nell'opera di Maud il succedersi ripetuto della presenza, e il gesto sempre uguale a sé stesso, paiono avvicinarsi a quello che Barilli asseriva, riferendosi a video come quelli di Mario Merz e Alighiero Boetti, “un trionfo della monotonia [...] quel che conta infatti è la pura durata”, ovvero, “come sé [...] la corrente delle cose penetrasse attraverso una chiusa in un canale minore per portata, [...], dove quindi riesce più agevole fare certe misurazioni circa l'intensità del flusso o la portata della corrente”¹⁶, richiamando i lavori ora di Marisa Merz, Pier Paolo Calzolari e Mario Ceroli. La temporalità in *Autobiografogramma* non è considerabile però solo attraverso l'idea di flusso e ripetizione: il gesto è ribadito, ma ogni volta la data timbrata sottolinea implicitamente che l'azione è simile ma non uguale alla precedente, poiché il volgere di un nuovo giorno porta con sé connotati temporali naturali diversi. “L'uso più proprio e specifico del mezzo, interamente abbandonato, [...] al compito naturale di fissare un'azione in tutta la sua evidenza e flagranza”¹⁷, scrive Barilli alla voce “spettacolo-happening”. In questo senso anche le azioni in *Autobiografogramma* rappresentano una osservazione tutta temporalizzata di ciò che è visivo e, inoltre, se suddivise e prese singolarmente, si propongono anche come una visione di micro-happening in una declinazione, però, intima e personale.

16 Ivi, pp. 89-90.

17 Ivi, p. 94.

Attraverso quest'opera Maud sceglie di fatto di investigare non tanto la rappresentazione di sé o definire la propria esistenza attraverso ad esempio un autoritratto, quanto piuttosto di affermare la propria presenza, fornendo la firma – ora coincidente con il suo nome e non più semplice sigla come nelle opere precedenti – quale unico dato condiviso per la definizione dell'identità. Quest'ultima infatti diventa il solo elemento in grado di assegnare all'opera il senso di autorialità e rimandare quindi a un concetto di autobiografia¹⁸; l'unico modo per definirsi, affermarsi e determinarsi come persona reale e tangibile. La firma è intesa da Maud come un gesto minimo ed ermetico e che, in stretta connessione con il titolo scelto, *Autobiografogramma*, sembra voler contrarsi nell'idea di una autobiografia-grafica che non vuole allontanarsi da certe prerogative della scrittura verbo-visuale che l'autrice stessa vagliava. Inoltre, il processo di scrittura del nome acquisisce nel contesto dell'opera un significato più profondo: una semplice firma indica esclusivamente l'autorialità intesa entro la semantica del termine ma, messa nero su bianco qui accanto a una data, e quindi fornendo il valore di un *continuum* temporale, acquisisce un senso dell'esserci, della presenza, di un *hic et nunc* reiterato.

Il video, infine, non esaurisce del tutto l'azione compiuta dall'artista. Maud infatti conserva il rotolo cartaceo nella sua interezza, ribaltando per certi versi significati e linguaggi tra opera e documentazione di essa. La registrazione videografica acquisisce tutti i connotati di opera d'arte grazie alla capacità intrinseca allo strumento di ripresa di cogliere, di captare (e non semplicemente registrare) il compimento di un gesto ripetuto. Al rotolo è affidato invece il ruolo di documento, il quale, datato e firmato, è quindi la mera impronta fisica-oggettuale di quanto è stato compiuto.

Attività professionale

La realizzazione di *Autobiografogramma* si pone nella vita di Maud Ceriotti Giaccari come momento di snodo, poiché dopo il 1972 prevale una dimensione più propriamente professionale e, oltre al costante coinvolgimento nello Studio 970 2, Maud sviluppa una serie di attività che concorrono in taluni casi anche ad ampliare le prospettive future di quella che sarà la Videoteca Giaccari, rivelando così la sua poliedricità di donna

18 Cfr. L. Iamurri (a cura di), *Autobiografia/autoritratto*, catalogo della mostra, Palombi, Roma 2007.

imprenditrice. È lei che continua a mantenere molti contatti con artisti e galleristi, soprattutto a livello locale, ed è sempre lei a occuparsi di tutta la parte burocratica dello Studio 970 2 e dell'acerba definizione dell'archivio.

Tra il 1975 e il 1976, inoltre, apre e gestisce in totale autonomia il Maud Center, uno spazio culturale locale in cui confluiscono anche esperienze e attività artistiche di diversa natura, mai però distanti dall'emergente clima d'interesse artistico verso il cinema e il *video-recording*. Qui vennero attivate delle serate in cui presentare proiezioni filmiche selezionate di cinema d'artista, sperimentale e underground, anche internazionale¹⁹ e proporre i videotape e le video-documentazioni realizzate fino a quel momento dallo Studio 970 2. Il centro, in quel breve periodo, divenne inoltre il luogo in cui invitare artisti a svolgere azioni e performance dal vivo, delle quali Luciano non perdeva l'occasione di effettuare registrazioni su nastro. Alla conclusione di tale esperienza, nel 1977 Maud fonda ed è socia con il marito della EAS (Electronic Art Service), società di produzione e distribuzione di edizioni audiovisive, elettroniche, cinematografiche e servizi televisivi. Luciano si occupa della individuazione di una troupe e della strumentazione da mettere a disposizione dei clienti, mentre Maud mantiene la parte amministrativa, burocratica e di rapporti col pubblico della società, i cui proventi sosterranno per una percentuale elevata i costi di produzione dei videotape dell'ormai Videoteca Giaccari.

Contestualmente a queste vicende Maud inizia ad approfondire anche altri interessi. L'animo fortemente femminista, la partecipazione attiva ai dibattiti sociali, politici e d'attualità del proprio territorio, mai taciuti nella realtà della coppia, emergono negli anni con sempre maggior vigore, caratterizzando ulteriormente la sua individualità. Come anche la passione combattiva per i temi a lei cari della natura e dell'ecologia, verso i quali si ritrovano attenzioni già nella decisione, da imputare soprattutto a lei, di situare nello spazio extraurbano della campagna varesina le manifestazioni dello Studio 970 2, avvenute tra il 1968 e il 1970. Molti di questi interessanti sono esperiti da Maud in particolare attraverso l'attenzione crescente per il giornalismo indipendente. Nel 1974, infatti, coinvolge un gruppo di amici, e lo stesso Luciano, nella promozione di un esperimento di emittente televisiva, Radio Televisione Locale (RTL) che, pur rimanendo attiva per soli pochi mesi, è assieme a Firenze Libera una delle prime emittenti private italiane via etere (fig. 5). Nel periodo successivo

19 Come dimostra uno degli inviti rintracciati nell'Archivio Videoteca Giaccari, nel giugno del 1976 vengono dedicati due giorni di proiezioni ai film d'artista delle edizioni Sonnabend – Castelli (forniti dal Centro Jabik di Milano).

è ideatrice e titolare della trasmissione radiofonica *La rubrica di Maud* in onda su Radio Varese tra il 1975 e il 1977 in cui, con ospiti in diretta, rispondeva alle telefonate degli ascoltatori effettuando anche interviste esterne ai cittadini. A chiusura di questa esperienza, nel 1977 fonda Emitteente Televisiva Locale (ETL) di cui è direttore generale e giornalista, occupandosi del telegiornale e delle notizie locali di stampo politico e sociale, trasmettendo di fatto un tipo di informazione indipendente fino al 1982, anno della chiusura. In tale contesto, inoltre, viene dato spazio a programmi sull'arte contemporanea come *On Air TV Art (artisti via etere)*, realizzato dal marito: una trasmissione di informazione artistica in cui era previsto, come già per RTL, il montaggio "televisivo" di materiali della Videoteca – operazione per certi versi affine a quelle realizzate, un decennio prima, da Gerry Schum con la galleria televisiva.

Questa fase dell'attività di Maud Ceriotti Giaccari in campo giornalistico riesce ad acquisire un certo valore e un'autorevolezza soprattutto a livello locale come viene riconosciuto in contributi di settore specifici²⁰.



5. Studio di RTL (Radio Televisione Locale) nel 1974. Da sinistra: Maud Giaccari Ceriotti, Giovanni Aletti, Maurizio Andreoli, Paolo Belli (foto Carlo Meazza; courtesy Archivio Videoteca Giaccari)

20 Cfr. L. Giaccari, *Tra radio e tivù* e M. Giaccari Ceriotti, *Everybody's Talkin*, in *100,700 (centosettecento)*, Nuove Editrice Magenta, Arese 2003, pp. 16-20 e pp. 38-42.





FRANCESCA GALLO

IDENTITÀ PROFESSIONALE E DI GENERE: FEDERICA MARANGONI TRA PERFORMANCE E VIDEOARTE

“I decided to shoot pictures of men who made comments to me on the street. I had always hated this invasion of my privacy and now I had the means of my revenge” (Laurie Anderson)

Federica Marangoni (Padova 1940) è nota internazionalmente per le sculture e le installazioni di vetro, neon e televisori, spesso a scala urbana. Si forma come pittrice all'Accademia di Belle Arti di Venezia, nella seconda metà degli anni Sessanta sperimenta nuovi materiali plastici da cui nascono i calchi in poliestere bianco del proprio corpo, snodo centrale per il percorso qui preso in considerazione. Dal 1970, infatti, Marangoni si concentra sulla propria figura, anche attraverso profili di neon, inseriti in ambientazioni multimediali, come *La Strada*, in cui la ripresa in pellicola di una strada di notte, appunto, viene proiettata a parete, incorniciata dalle sagome dell'artista realizzate in perspex e illuminate a intermittenza dalla luce di Wood in modo da evocare i fari delle automobili in corsa, mentre il sonoro ripete in maniera ossessiva un testo di Fabio Mataloni, che enfatizza la dimensione anonima del passante, delle auto e della folla, nonostante la strada sia intesa quale sinonimo di vita¹.

Simulacri del corpo e mitografie della scultura

Dal 1975 l'attivazione *live* della scultura diventa più sistematica², concentrandosi sulla serie di calchi del proprio corpo, dal titolo *Il corpo ricostruito*, che vengono portati nello spazio pubblico con l'azione

-
- 1 Cfr. P. Restany (a cura di), *Federica Marangoni. Elettronica: madre di un sogno umanistico*, catalogo della mostra, Fidia-Museo del parco, Portofino [2001].
 - 2 Cfr. V. Conti (a cura di), *Federica Marangoni. I luoghi dell'utopia*, Mazzotta, Milano 2007.



*Ricomposizione e vendita della memoria*³, il cui perno è l'oggettivizzazione del corpo femminile, con evidenti riferimenti alla mercificazione. Il baule che contiene tali calchi in poliestere si intitola, non senza paradossi, *The Box of Life* nonostante trasporti un corpo sezionato, ridotto a reperto anatomico o da museo delle cere: le raffinate sculture, frutto anche della sapienza del designer, alludono quindi a una vita interrotta. Mentre l'uso dell'impronta e del calco di parti del corpo è tutt'altro che isolato, negli anni Settanta, basti pensare a Valeria Borsari o a Valentina Berardinone⁴.

Dalla primavera 1978 *The Box of Life* ha un'ulteriore collocazione performativa: alla Sala Polivalente Ferrara Marangoni porta sul palco la teca, dispone i calchi in cera su un tavolo di ferro e li fonde con un cannello ossidrico, deformandoli fin quasi a distruggerli. Il risultato finale dell'azione, secondo Franco Farina, è un "altorilievo", parte di un "rito sacrificale", realizzato con un mezzo "esorbitante" e di sapore "somasochista"⁵. I rimandi all'autoritratto, al sacrificio e al corpo simbolico, inoltre, suggeriscono qualche analogia con il lavoro di Gina Pane, pur in assenza della drammaticità della carne, da cui Marangoni programmaticamente si astiene. In particolare la lastra su cui sciogliere i calchi in cera del corpo dell'artista rievoca idealmente *Action Autoportrait(s)*, eseguita presso la Galerie Stadler a Parigi, in cui Pane è stesa sulla griglia di ferro con le candele accese sotto⁶. A corroborare tale ideale dialogo anche la rinuncia alla nudità: il nudo foriero di clamore e di visibilità, non di rado viene considerato dalle stesse artiste come un'implicita adesione all'estetica forgiata sullo sguardo maschile.

3 Di questa prima serie di azioni rimane la cartella di dieci fotolitografie, *Ricomposizione e vendita della memoria*, edita nel marzo 1976, con il racconto di Roberto Sanesi, *Elementi per un'inchiesta*.

4 Cfr. U. Zanetti (dir.), *Autoritratti. Iscrizioni del femminile nell'arte italiana contemporanea*, catalogo della mostra, Corraini, Mantova 2013; A. Madesani (a cura di), *Valentina Berardinone: gli anni Settanta*, Spazio temporaneo, Milano 2001.

5 F. Farina, [s.t.], in C. Brown et al., *Federica Marangoni. Decomposizioni. Mostra antologica 1974-1980. Testimonianze di una ricerca e reperti di performances*, catalogo della mostra, Zoppelli, s.l. 1980, p.n.n.

6 L'11 gennaio 1973 e di cui dà subito conto la rivista *arTitudes*; Pane inoltre era piuttosto nota e attiva in Italia, dove una sua azione inaugura la Galleria d'Arte Moderna di Bologna nell'ottobre 1976 e la cui documentazione viene riproposta alla *Settimana internazionale della performance*, a Bologna, 1-6 giugno 1977: cfr. A. Tronche, *Gina Pane Actions*, Fall, Paris 1997.



1. Federica Marangoni, *The Box of Life*, 1978, performance
(foto Kira Perov; courtesy Kira Perov)

La performance *The Box of Life* è ripresa dal regista Rai e amico Gianluigi Poli, in pellicola 16mm (e solo successivamente trasferita in video), con l'aggiunta di tempi e movimenti studiati appositamente, dei drappi serigrafati con fiori oro su fondo nero come sottolineatura funeraria e della scena finale, in cui il "pubblico", o meglio l'artista e alcuni amici⁷ sul palco indossano la maschera del volto di Marangoni (fig. 1), realizzata come un calco in plastica trasparente, che si appanna per l'alito condensato, fino a rendere i tratti somatici sfumati e incerti, quasi fluttuanti nella nebbia. Si tratta di una soluzione che, nel rievocare le antiche maschere funebri, ricorda anche l'impiego della maschera da parte di Michelangelo Pistoletto, nell'azione dal programmatico titolo *La fine di Pistoletto* (1967)⁸, ribadendo il richiamo all'immaginario funebre. È importante, inoltre, sottolineare che la ripresa filmica ha una dimensione autonoma e non è semplicemente la documentazione dell'azione, per la quale le attrezzature del Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti sarebbero state, infatti, più che sufficienti.

7 Carlo Ansaloni, Lola Bonora, Brunilde Rivarola, Giovanni Grandi.

8 Mentre Franco Vaccari in *Esposizione in tempo reale n. 1* (1969) non pare riferirsi al rituale di celebrazione *post mortem*.

Qualche mese più tardi, nel presentare la performance (e l'ambiente residuale) all'Artists Space di New York (7 settembre 1978), Marangoni scrive:

indosso una maschera trasparente, e così pure il pubblico, e con questo gesto si ricompie simbolicamente il gioco del rinnovamento. L'installazione sarà completa solo dopo il rito della decomposizione, quando i calchi di cera, sciolti incontrollatamente, definiscono sulla lastra di metallo un nuovo lavoro estetico, firmato, indicando il luogo, l'ora e la data dell'evento, a testimoniare la presenza dell'artista.⁹

Il film *The Box of Life*¹⁰, senza parole e con una drammaticità trattenuta e studiata, mette in scena la violenza sul corpo femminile, da parte dell'artista medesima, artefice del gesto iconoclasta. L'accento, tuttavia, è sulla dimensione trascendentale, più che sul dato biografico, poiché i calchi potrebbero provenire da una qualsiasi giovane donna e solo la maschera facciale – nella scena conclusiva del film – è evidentemente quella di Marangoni. Infatti, Pierre Restany, critico di riferimento dell'artista da quasi un decennio, insiste sui temi della morte:

il discorso sulla morte / – presenza nell'assenza – / illustra la dimensione obiettiva del tuo intervento sul mondo / questo intervento è l'oggetto del comportamento / oggetto di comportamento / obiettività (mondana) dell'oggetto / [...] quando si sciolgono / le maschere della presenza / svanisce la forma dell'apparenza / rimane l'identità / l'identità della persona / corpo e mente / come un vuoto blu, pieno di sensibilità", con riferimento al blu del paradiso dantesco e all'IKB di Yves Klein, ovviamente.¹¹

Una terza azione¹², *The Interrogation* (L'interrogatorio), è eseguita prima ad Ancona, nel 1979, e poi al MoMA di New York (22 febbraio 1980), all'interno del programma *III Performance*, dove Marangoni è l'unica don-

9 F. Marangoni, [s.t.], ora in C. Brown *et al.*, cit. Per la mostra "processuale" new-yorkese, dal titolo *In Loving Memory of Art*, Marangoni definisce il proprio ruolo di artista come "memoria filtrante" dell'arte del passato.

10 Come l'omonima performance, riproposta nella cornice di Palazzo Grassi, nell'ambito di *The Art of Performance* (agosto 1979).

11 P. Restany, *Comportamento, mondanità e trascendenza (una lettera-enigma e la sua chiave di decifrazione)*, in C. Brown *et al.*, cit.

12 Al 1979 risale anche l'installazione-performance *L'assenza: rito della vita e della morte*, presentata al Mercer Union di Toronto con un film, probabilmente quello di Poli: cfr. C. Brown *et al.*, cit.

na¹³. In questo caso, l'artista si lascia interrogare ossessivamente da un nastro preregistrato che le pone sempre le stesse domande sul *perché fa l'artista*. Tale soluzione tecnologica, simulacro di dialogo, sembra evocare un soggetto ottuso o forse addirittura una voce interiore¹⁴.

Federica, in camice bianco, è seduta dietro un tavolo con alle spalle i calchi trasparenti del suo volto a fare da sfondo; a conclusione dell'azione scioglie un quadro di cera posto su un cavalletto, da cui affiora in altorilievo la parola *art*¹⁵. La performance si conclude con la proiezione del film 16mm *The Box of Life* dando vita a un insieme multimediale, in cui la presenza *live* si sovrappone a diversi simulacri dell'artista: dalle maschere alle riprese video.

La documentazione fotografica di Kira Perov – rintracciata nella sua interezza da chi scrive durante la ricerca – restituisce una dimensione installativa sul cui sfondo l'artista, con il volto celato dalla maschera di cera che si scioglie perché elettrificata, ascolta in silenzio il nastro preregistrato (fig. 2). Poi, con gli occhiali da saldatore, usa la fiamma non per distruggere (come in *The Box of Life*) ma con una funzione rivelatrice: infatti, nel consumare la materia inerte, il fuoco svela l'altorilievo che incarna l'opera d'arte, in questo caso, in senso sia letterale sia metaforico.

13 A cui partecipano anche Guy de Cointet e Massimo Mostacchi: la rassegna è curata da David Lee, in collaborazione con Cecil Brown; con l'appoggio dello Junior Council, che sostiene il programma di Performance del MoMA, dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta, con nomi che vanno da Merce Cunningham a Bob Wilson, da Laurie Anderson a Simone Forti: cfr. <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/finding-aids/JuniorCouncilf> (ultima consultazione 11 novembre 2019).

14 L'uso del magnetofono era già stato sperimentato in ambito performativo ad esempio da Ketty La Rocca in alcune versioni di *Le mie parole, e tu?*, del 1975: cfr. R. Perna, *Il mito ci sommerge: la poesia visiva di Ketty La Rocca*, in F. Gallo, R. Perna (a cura di), *Ketty La Rocca 80. Gesture, Speech and Word*, catalogo della XVII Biennale Donna, s.n., Ferrara 2018, pp. 27-42.

15 Durante *The Interrogation*, al MoMA, viene realizzata una registrazione documentaria in pellicola che Marangoni non ha mai voluto riconoscere come documentazione della performance, poiché l'operatore si sofferma sull'ambiente senza inquadrare l'artista e il set in cui opera. Motivo per cui le fotografie scattate da Kira Perov in quell'occasione sono particolarmente utili e le siamo grate per la generosa collaborazione.



2. Federica Marangoni, *The Interrogation*, 1980, performance
(foto Kira Perov; courtesy Kira Perov)

Marangoni, scultrice affascinata dalla lavorazione del vetro – uno dei suoi materiali prediletti – maneggia un elemento naturale primordiale, il fuoco, su cui si addensano riferimenti che spaziano dalla simbologia salvifica e purificatrice (anche in senso alchemico), a quella di distruzione, indugiano tuttavia sulla processualità dei materiali¹⁶, con rimandi sia alla scultura saldata, sia alla fusione, sia all’uso della fiamma libera in Jannis Kounellis, ad esempio, o ancora prima in Yves Klein, l’artista più seguito da Pierre Restany. La cera in sé, in più, oltre ad essere parte dei tradizionali procedimenti scultorei, è centrale nel lavoro di Joseph Beuys e in quello di Mario e Marisa Merz, ancora esemplificando, mentre l’impiego della saldatura nell’arte contemporanea aveva trovato rinnovata visibilità nel lavoro di David Smith per *Sculture nella città*. Casi emblematici di un immaginario per lo più maschile, di impronta deculturale per i primi, legato alla produzione industriale, nell’ultimo caso, al quale si può affiancare Beverly Pepper, anche lei presente alla seminale mostra spoletina e attiva in Italia tra gli anni Sessanta e Settanta. Rispetto a tali precedenti, tuttavia, Marangoni ha una posizione più in sintonia con l’agenda delle Neoavanguardie, e pertanto più radicale: distruttrice e processuale in *The Box of Life*, processuale e produttrice di forma in *Interrogation* (fig. 3).

16 Che ricorre anche in *Straphangers*, una cosiddetta *performance installation* (esposta dal 15 al 22 marzo 1982 all’Inroads Multimedia Art Center di New York) per via dei calchi delle mani in cera dei passeggeri della metropolitana, che si consumano appesi ai sostegni elettrificati del trasporto pubblico.



3. Federica Marangoni, *The Interrogation*, 1980, performance
(foto Kira Perov; courtesy Kira Perov)

Il confronto con le generazioni artistiche precedenti, d'altronde, è peculiare della fase di passaggio tra gli anni Settanta e gli Ottanta: in particolare, nel 1980 Marangoni partecipa alla Biennale Architettura con una installazione multimediale dal titolo *La vita è tempo e memoria del tempo* in cui mette in opposizione la consunzione della vita individuale (uno dei due televisori trasmette infatti la combustione dei già citati calchi in cera, mentre l'altro è fisso sul quadrante di un orologio) e la temporalità storica, evocata dalla grande foto a parete del Canal Grande e dai calchi in cera disposti a terra su lastre elettrificate, rimandi al *Cristo morto* di Mantegna o alle statue dei progenitori di Antonio Rizzo, cioè riferimenti all'arte rinascimentale, ancora attraverso l'iconografia del corpo¹⁷.

17 Cfr. U. La Pietra, G. Mopurgo (a cura di), *Il tempo del museo Venezia. Tema cronografico per architetti e artisti*, catalogo della mostra, La Biennale, Venezia 1980; anno importante visto che coincide con quello della prima antologica che raccoglie la documentazione delle azioni e le sculture che le accompagnano: cfr. C. Brown *et al.*, cit.

Simbologia femminile e mediazione tecnologica

In un percorso di continua sperimentazione tecnico-linguistica, il primo lavoro in cui interviene l'elettronica è *Il volo impossibile* (1982)¹⁸, videoperformance che si svolge in un ambiente con moquette verde su cui sono adagiate sagome di farfalle in cera, specchio, carta e piombo. Marangoni le distrugge con sistematicità e calma, con la fiamma ossidrica o con il martello, oppure le taglia con le forbici o, ancora, le inchioda al pavimento, rievocando la pratica del collezionista o dello scienziato (fig. 4): si rende in tal modo esplicito il titolo che indica appunto l'impossibilità di volare e, fuor di metafora, di realizzarsi appieno. Sia nei gesti, sia nell'abbigliamento, il background scultoreo a cui si è accennato prima è ora meno evidente.



4. Federica Marangoni, *Il volo impossibile*, 1982, still della videoperformance (courtesy artista)

18 Prodotto dal Centro Video Arte di Ferrara e presentato nel 1983 a Padova, presso il Nuovo Museo degli Eremitani.

Il rapporto tra artiste e videotape è sotto vari aspetti ancora da approfondire. A livello internazionale Charlotte Moormann, Sigeko Kubota e Steina Vasulka fanno da apripista per la generazione successiva, in cui molte – tra Stati Uniti ed Europa – usano l'elettronica in rapporto a riflessioni sull'identità e gli stereotipi di genere, il corpo e i temi del femminismo: Laurie Anderson, Linda Benglis, Rebecca Horn, Joan Jonas, Frederike Pezold, Urlike Rosembach e così via¹⁹.

In Italia la situazione è un po' meno nota. Tuttavia nel 1971 Muriel Olesen realizza un esperimento poco conosciuto a Videobelisco, e al 1972 risalgono sia *Autobiografogramma*, unica esperienza video di Maud Ceriotti Giaccari, sia *Appendice per una supplica* di Ketty La Rocca, nonché la registrazione video dell'azione *Vista zero* di Bianca Menna (in arte Tomaso Binga), durante *Circuito chiuso-aperto*. L'anno seguente, Colette inizia a lavorare con art/tapes/22, e nel 1975 Peggy Stuffy produce nel laboratorio video della Galleria del Cavallino a Venezia e Cristina Kubisch registra le prime videoperformance. Infine, al Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti le prime donne a confrontarsi con il nuovo dispositivo e linguaggio sono Angela Ricci-Lucchi (già attiva in pellicola con Yervant Gianikian) e la stessa Lola Bonora, ma solo nel 1977. Dall'anno seguente, invece, oltre a Federica Marangoni, ci sono Nanda Vigo, Clara Kutcha e, a seguire, Greta Sarfaty...

Una cartografia *in fieri* e da intrecciare con le esperienze in pellicola, sia precedenti sia coeve²⁰, anche per mettere alla prova del panorama artistico nazionale l'idea di una naturale tendenza delle donne a esplorare territori espressivi nuovi, anche perché privi di una tradizione, implicitamente maschile. Si può ricavare, tuttavia, una parziale conferma a tale chiave interpretativa ricordando il fondamentale contributo delle donne ai laboratori di videoarte, in Italia: da Maria Gloria Bicocchi con art/tapes/22 a Firenze, a Lola Bonora con il Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti a Ferrara; da Maud Ceriotti Giaccari a fianco del più noto Luciano Giaccari nello Studio 970 2 di Varese, fino a Gabriella Cardazzo che insieme al fratello Paolo anima il laboratorio video della blasonata Galleria del Cavallino, a

19 Cfr. Y. Spielmann, *Video. The Reflexive Medium*, MIT Press, Cambridge-London 2008; S. Bordini, *L'altra metà del video*, in L. Iamurri, S. Spinazzè (a cura di), *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Meltemi, Roma 2001, pp. 263-270.

20 Utile, a tal fine, il panorama riassunto in G. Simi, *(T)Essere Movimento. Donne in cerca di sé nel cinema sperimentale italiano tra anni Sessanta e Settanta*, in "Arabeschi", n. 8, 2016, <http://www.arabeschi.it/62-tessere-movimento-donne-in-cerca-di-se-nel-cinema-sperimentale-italiano-tra-anni-sessanta-e-settanta/> (ultima consultazione 1° febbraio 2020).

Venezia²¹. Fra tutte, una piena consapevolezza di genere, tuttavia, emerge soprattutto in Lola Bonora che, a metà degli anni Ottanta, è tra le promotrici della Biennale Donna di Ferrara, e declina la sesta ed ultima edizione di *Videoset* (1989-90) tutta al femminile²².

Il volo impossibile (1982) di Marangoni, pertanto, si colloca in un momento abbastanza maturo sia della videoarte sia del femminismo italiano, ma sulla scena artistica le questioni di genere siano ancora argomento di nicchia.

Nella videoperformance *Il volo impossibile* le riprese dei gesti iconoclasti di Marangoni vengono trasmesse sui quattro monitor collocati in fondo all'ambiente, ma in conclusione dell'azione, sui televisori ritornano le sagome delle farfalle intatte, come se nella dimensione elettronica la temporalità fosse reversibile, oltrepassando la realtà grazie alle peculiarità del medium. Inoltre, in apertura e in chiusura del videotape omonimo (e che oggi documenta la videoperformance), scorrono le fotografie di esemplari di farfalla, mentre una voce fuori campo scandisce i loro inquietanti e allusivi nomi scientifici, forse di specie già estinte.

I calchi del corpo dell'artista, presenti nei lavori precedenti, sono stati sostituiti dalle farfalle, ma il destino è il medesimo: simbolo antichissimo dell'anima umana, in tempi più recenti l'insetto indica popolarmente il sesso femminile²³ e con tale significato immediato e diretto alla femminilità è impiegato anche da Marangoni. L'azione è ancora una volta distruttiva, compiuta come una vendetta o un sacrificio dall'artista stessa su una parte del proprio lavoro. C'è una sorta di ferocia autopunitiva, a ben guardare, anche se Marangoni predilige una lettura moralizzante e di critica verso un certo tipo di donna, e di artista, disposta a suo avviso a troppi compromessi.

A testimonianza della curiosità non solo verso i materiali, come ogni scultore e designer che si rispetti, ma anche verso le novità tecnologiche, nel 1983 Marangoni sperimenta l'animazione al computer – presso il Centro Nuova Comunicazione di Bologna, con un Apple II²⁴ – fra le prime in

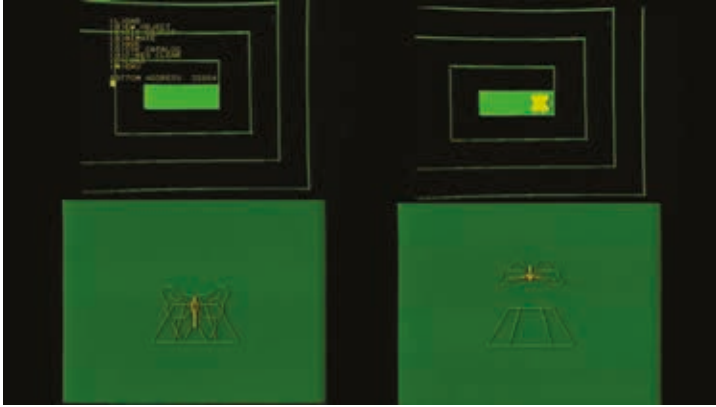
21 Per un panorama fino ai nostri giorni cfr. S. Lischi, *Pioniere del video*, in “Quaderni del CSCF”, n. 11, 2015, pp. 142-147.

22 Cfr. F. Gallo, *New Media Art: soluzioni espositive italiane negli anni Ottanta*, in “Ricerche di S/confine”, dossier 4, 2018, pp. 147-162, <https://www.ricerchedisconfine.info/dossier-4/index.htm> (ultima consultazione 21 febbraio 2020).

23 Mentre l'accrescitivo (farfallone/a) e il diminutivo (farfallina) indicano individui, per lo più di genere femminile ma non esclusivamente, con una certa disposizione a rapporti interpersonali superficiali ed episodici.

24 Cfr. V. Fagone, *Brunone Marangoni e Minarelli. Tre artisti e il video*, in Id., *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*, Feltrinelli, Milano 1990, pp. 197-199.

Italia, preceduta solo da *Pixnocchio* (1982) di Guido Vanzetti, e in anticipo sulle ricerche di Computer Art, nel nostro paese condotte dagli artisti visivi soprattutto a seguito della diffusione dei primi personal computer²⁵.



5. Federica Marangoni, *Il volo impossibile*, 1983, still dell'animazione al computer (courtesy artista)

Pensato per bambini che vivono in città e non conoscono la natura e la campagna, *Il volo impossibile: videogame* presenta grafica e struttura tipiche di tali prodotti di intrattenimento: insetti monocromi semplificati eseguono movimenti prevedibili, con il sottofondo classico degli “sparatutto”. Le farfalle – ricalcate sulle sagome degli elicotteri, elemento iconografico precipuo del videogioco – si dispongono in formazione o si muovono dentro uno schematico labirinto, ma non riescono davvero a volare perché abbattute ripetutamente da figure umane rese in maniera ugualmente sommaria. Rispetto alla struttura del videogame, manca una vera e propria interazione, sebbene ci sia un crescendo di complessità nelle formazioni assunte dalle farfalle. Inoltre, alle immagini si alternano le stringhe di comandi macchina (fig. 5) ridotte a puro rimando iconografico prive di funzionalità interattiva²⁶.

25 Cfr. S. Bordini, F. Gallo (a cura di), *All'alba dell'arte digitale. Il Festival Arte Elettronica di Camerino*, Mimesis, Milano 2018.

26 Radicalmente differenti sono le stringhe di comando in *Omaggio a Mondrian* (1985) di Paolo Uliana: cfr. S. Bordini, F. Gallo (a cura di), *op. cit.*

Nel medesimo 1983 *Il volo impossibile: videogame* è presentata alla Sala Polivalente di Ferrara come una monumentale installazione con retroproiezione²⁷, in cui i video della videoperformance *Il volo impossibile* sono trasmessi su piccoli monitor, disposti come pulsanti del maxi televisore (fig. 6), rendendo così più chiara la critica all'allontanamento dell'esperienza infantile dalla natura, a cui allude il videogioco. Tale soluzione espositiva²⁸, inoltre, per molti versi prelude alle videosculture e videoinstallazioni di Marangoni in cui i monitor sono inseriti in composizioni con il vetro, il prato artificiale e il neon, piuttosto originali nel coevo panorama italiano in cui ricorrono invece i televisori accostati ai materiali "grezzi" dell'amico e coetaneo Fabrizio Plessi, che mantiene un uso più concettuale anche del neon; e dalle declinazioni post-minimaliste degli altri videoartisti gravitanti attorno al Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti²⁹.



6. Federica Marangoni, *Il volo impossibile*, 1983, videoinstallazione
(foto Gigi Marangoni; courtesy artista)

27 L'animazione al computer è registrata su nastro video, poiché all'epoca non esistono supporti digitali adeguati.

28 Riproposta anche alla personale di Palazzo Dugnani, a Milano, nel 1984.

29 Cfr. F. Gallo, "New Media Art: soluzioni espositive italiane negli anni Ottanta", cit.

Soprattutto in riferimento ai lavori con le farfalle, elemento ricorrente anche nella scultura e nella pittura³⁰, può stupire che non ci siano state occasioni di militanza femminista o di partecipazione a iniziative dell'arte delle donne da parte di Marangoni, ma semmai una adesione consapevole ed esplicita ai temi della parità di genere e una dichiarata ostilità verso diffuse posizioni paternalistiche e maschiliste. Federica, quando inizia a lavorare come artista, ha già tre figli (nati tra il 1962 e il 1966), ma non per questo rinuncia alla propria professione; inoltre, l'aiuto del marito le consentiva, ad esempio, di insegnare alla New York University, a New York, per un paio di periodi l'anno. Ma più in generale, nel lavoro di Marangoni ciclicamente emergono argomenti di attualità politica come l'ecologismo, i conflitti armati, le migrazioni: il che fa pensare che la condivisione personale e implicita delle battaglie per la parità di genere abbia trovato naturale esito anche nelle opere degli anni Settanta e Ottanta qui considerate.

In conclusione, se da un lato è evidente la sintonia con il clima politico e culturale di quegli anni, proprio per i riferimenti iconografici – il corpo, una giovane donna emancipata, le farfalline perfino nel videogame – dall'altro emerge una cronologia articolata sia per i temi affrontati sia in relazione alle ricerche con l'immagine in movimento, rispetto ai convenzionali Settanta, in lavori che tuttavia vanno ancora integrati nella storia della cosiddetta New Media Art italiana.

30 Il nonno materno, lo storico dell'arte Giuseppe Fiocco, a metà degli anni Cinquanta porta la nipote al Musée du Louvre e al Jeu de Paume: la visione delle *Ninfee* di Claude Monet produrrà una prolungata eco nel lavoro di Federica Marangoni, fino alle tele *Omaggio a Monet* degli anni Ottanta: cfr. conversazione di Federica Marangoni con chi scrive, Venezia, 14 settembre 2019.



PAOLA LAGONIGRO

GLI ESORDI DI IDA GEROSA
E DANIELA BERTOL
NELLA COMPUTER ART ITALIANA

Nel corso degli anni Ottanta, con un certo ritardo rispetto al contesto internazionale, anche in Italia si assiste alla nascita di una scena artistica legata all'uso del computer. Una sperimentazione che fatica a trovare visibilità in un sistema dell'arte notoriamente dominato dal ritorno alla pittura e alla scultura e che viene descritta come il più recente esempio dell'incontro tra i due territori dell'arte e della scienza¹.

Ida Gerosa (1938-2019) e Daniela Bertol (n. 1958) sono tra le prime in Italia a raccogliere questa sfida intorno alla metà del decennio. I loro lavori esemplificano due approcci diversi all'uso del computer: nel caso di Gerosa si riscontra una continuità con la pratica pittorica, da cui l'artista proviene, mentre nella ricerca di Bertol la macchina è portatrice di una logica del tutto nuova che stravolge le consuetudini operative della tradizione artistica. Due modalità che sintetizzano il dibattito sviluppatosi negli anni Ottanta in Italia sulla computer art: da una parte la volontà di mantenere la stessa attitudine che il pittore ha di fronte alla tela, sfruttando il calcolatore come amplificatore delle possibilità operative e creative dell'artista, dall'altra l'opportunità di comprendere e indagare le logiche interne del computer e il linguaggio matematico che si nasconde dietro la creazione di immagini digitali.

Tale opportunità diventa possibile negli anni Ottanta grazie alla diffusione dei personal computer – per la verità comparsi sul mercato già alla fine del decennio precedente – che rendono la tecnologia informatica alla portata di tutti², alla stregua della telecamera portatile negli anni Settanta.

Prima dei PC infatti, gli artisti hanno l'opportunità di sperimentare con il computer nelle strutture dotate di queste macchine, ossia le università e le aziende dedite alla ricerca tecnologica e scientifica. Infatti, se fuori dai

1 Cfr. V. Fagone, *Sintetiche e sofisticate*, in "Video Magazine", n. 51-52, 1986, pp. 90-95. Poi edito come *Arte elettronica a Camerino*, in Id. (a cura di), *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*, Feltrinelli, Milano 1990, pp. 201-205.

2 Cfr. M. Zane, *Storia e memoria del personal computer. Il caso italiano*, Jaca Book, Milano 2008.

confini italiani si può parlare di computer art già dall'inizio degli anni Sessanta, è proprio grazie a questi incontri tra il mondo artistico e quello scientifico. Limitandoci alle donne, tra le pioniere si ricordano Lilian Schwartz, che prende parte a un programma di residenze dei Bell Laboratories di Murray Hill, nel New Jersey, e Vera Molnar che lavora con i computer del Centro di Calcolo della Sorbona di Parigi³.

In Italia non manca la ricerca scientifica e tecnologica, che si tratti di università – come quella di Pisa, dove già negli anni Sessanta nasce il Centro Nazionale Universitario di Calcolo Elettronico (CNUCE) – oppure di enti pubblici – come l'Istituto Nazionale per le Applicazioni del Calcolo (INAC) – o ancora di centri legati alle grandi aziende, tra le quali vanno ricordate l'italiana Olivetti e la multinazionale IBM, quest'ultima presente sul nostro territorio non solo con una robusta struttura commerciale, ma anche con stabilimenti dedicati alla produzione e all'attività di ricerca⁴. Nonostante ciò, sono rare e sporadiche le collaborazioni tra gli artisti e i centri scientifici ed è per questo che bisogna attendere i personal computer per osservare un più vasto panorama artistico legato alle tecnologie informatiche.

I primi esperimenti con il computer

Nel contesto appena descritto il percorso di Ida Gerosa rappresenta un'eccezione: unico caso, nell'Italia degli anni Ottanta, di un lavoro duraturo e continuativo in luoghi dediti alla ricerca⁵ e, più precisamente, con il Centro Scientifico dell'IBM di Roma e con l'Istituto Astrofisico Spaziale del CNR di Frascati. Infatti, l'incontro con il computer avviene nell'autunno del 1984 quando, conosciuto Pierluigi Ridolfi responsabile della ricerca della IBM Italia, Gerosa intraprende uno stage biennale nel Centro Scientifico di Roma, dove lavorava il marito Giancarlo. Fino a quel momento dedica alle tecniche tradizionali: dapprima il disegno e la pittura e, a partire dagli anni Settanta, l'incisione, appresa con Tito Amodei⁶. Già in queste

3 Cfr. J. Malloy (a cura di), *Women, Art and Technology*, The MIT Press, Cambridge-London 2003.

4 Cfr. F. Luccio (a cura di), *L'informatica: lo sviluppo economico, tecnologico e scientifico in Italia*, Edifir, Firenze 2007.

5 Il caso di Lucio Saffaro, che collabora con il Centro Ricerche Enea di Bologna per realizzare i suoi poliedri al computer, è un episodio limitato al 1986: cfr. *L'immaginario scientifico. Dalla percezione alla teoria attraverso le immagini della scienza*, catalogo della mostra, AISA/ISSA, Trieste 1987.

6 Cfr. I. Gerosa. *Il colore delle emozioni*, Maretti, Imola 2013.

opere, e in particolare nelle acquetinte (fig. 1), in cui sperimenta le sfumature e gli effetti di granulosità ottenuti con gli acidi, è visibile la particolare attenzione al colore: saranno proprio le modulazioni coloristiche e le variazioni di texture a guidare la sperimentazione al computer.



1. Ida Gerosa, *Io*, 1984, acquatinta (courtesy eredi dell'artista)

Ho cercato un aggancio con il mio lavoro passato – scrive Gerosa nel 1985 – per trovare un ponte ideale che rispecchiasse da una parte l'uso dell'arte tradizionale e dall'altra il futuro [...] ed effettivamente, costruendo alcune parti con colori compatti, altre combinando le diverse tessiture che il programma mi permetteva, ho ritrovato un insieme di tutti i lavori di grafica degli anni scorsi [ma] il risultato è stato completamente diverso, tale da permettere una nuova estetica.⁷

Ida Gerosa ha l'idea di dipingere con il computer quando vede il sistema sviluppato da IBM per l'analisi di strati geologici di grande profondità: uno schermo grafico a colori, vera novità per i computer usati per scopi scientifici, che all'epoca erano dotati di monitor in bianco e nero. Le immagini a colori servivano per rappresentare dei calcoli matematici ma, al di là del

7 I. Gerosa, *Arte con l'elaboratore*, novembre 1985, dattiloscritto, Roma, Archivio Biblioteca La Quadriennale di Roma, Fondo Il Pulsante Leggero di Rinaldo Furnari (FPL, non ancora ordinato). Il testo è parzialmente confluito nell'articolo I. Gerosa, *Arte con il computer*, in "Rivista IBM", n. 1, 1986, pp. 34-36.

loro significato scientifico, erano esteticamente gradevoli e Gerosa ha l'intuizione di utilizzare lo stesso sistema modificando le equazioni di partenza per ottenere gli effetti cromatici desiderati⁸.

All'IBM il ricercatore Mario Fantini affianca l'artista interpretando in chiave matematica le esigenze da lei manifestate e creando un *software* grafico dotato di menu intuitivi. Il computer utilizzato, un IBM 7350, permette a Gerosa di sperimentare la granulosità che un tempo ricercava nelle stampe: non solo campiture piatte, tipiche dei PC, ma una grande varietà di effetti materici e coloristici ottenibili variando le texture generate dal *software*. La macchina utilizzata era infatti dotata di uno schermo ad alta risoluzione e di una tavolozza di 4096 colori⁹, per l'epoca tantissimi, specie se paragonati a quelli disponibili sui comuni PC che ne offrivano normalmente otto o al massimo sedici. Sarà questo calcolatore ad accompagnare l'artista non solo all'IBM ma anche all'Istituto Astrofisico del CNR di Frascati dove comincia a lavorare nel 1986 per rimanervi fino al 1992.

Gerosa si concentra inizialmente sulla singola immagine e, solo in un secondo momento, si espande nello spazio, tramite proiezioni e installazioni, e nel tempo, con l'elaborazione di video. Ad appena un mese dall'inizio dello stage all'IBM, l'artista partecipa a una tavola rotonda dedicata alla *videopittura* che si tiene al Festival Arte Elettronica di Camerino e nella quale intervengono non solo giovani artisti come Adriano Abbado e Michele Böhm, che mostrano le loro prime animazioni al computer, ma anche Giulio Turcato e Franco Angeli che proprio nel 1984 avevano sperimentato la possibilità di realizzare dei video al computer a partire dalle loro opere¹⁰.

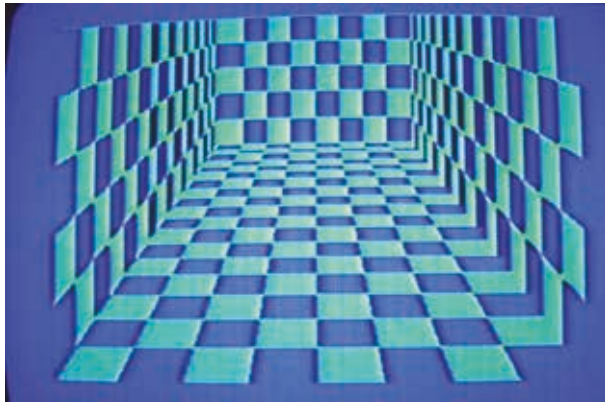
Insomma l'informatica consente di superare i limiti fisici del quadro e, se si lavora con *software user friendly* – come nell'esperimento di Turcato e Angeli – di riversare nella macchina l'esperienza pittorica. È quanto fa Ida Gerosa, non fermandosi però a un incontro episodico con il computer, ma abbandonando del tutto le tecniche tradizionali per seguire, nel corso degli anni, gli sviluppi tecnologici. Nonostante tale scelta, l'artista non ha mai guardato al computer in senso tecnicistico, continuando a concepire ogni opera come espressione delle emozioni e dei sentimenti, di un mondo interiore che, grazie alle infinite possibilità del computer, può essere finalmente espresso in tutta la sua complessità.

8 Cfr. P. Ridolfi, *Quando i numeri diventano colori*, in I. Gerosa, *Il pozzo dei desideri*, Salon Privé, Roma 2010, pp. 161-162.

9 M. Fantini, P. Melli, *L'elaboratore elettronico e l'arte*, 1985, dattiloscritto, FPL.

10 Cfr. M. De Candia, *L'arte in chiave di computer*, in "La Repubblica", 18 ottobre 1984. Sul Festival di Camerino cfr. S. Bordini, F. Gallo (a cura di), *All'alba dell'arte digitale. Il Festival Arte Elettronica di Camerino*, Mimesis, Milano 2018.

Diverso è il caso di Daniela Bertol che invece pone al centro il processo matematico che genera le immagini digitali. Bertol non ha un'esperienza artistica pregressa e l'incontro con il computer avviene nella facoltà di architettura di Roma dove si laurea nel 1983. L'anno successivo segue un corso di computer grafica presso la Computer Graphics Europe (CGE), allora il centro di video-produzione più all'avanguardia in Italia, e infine ha l'opportunità di esporre per la prima volta a Roma nel 1985 presso la Galleria 5 x 5 di Rinaldo Funari che nel 1983 aveva dato vita all'associazione di computer art Il Pulsante Leggero¹¹.



2. Daniela Bertol, *Il sogno di Bertram*, 1985, diapositiva da schermata video (courtesy artista e Cristiana Fantoni)

Bertol presenta *Il sogno di Bertram* (fig. 2), opera realizzata con uno dei personal computer di maggior successo: il Commodore 64. Non si tratta di un video, bensì di immagini generate in tempo reale dal *software* scritto dall'artista e infatti l'opera è esposta con lo strumento usato per realizzarla: il computer. Le immagini, inoltre, sono accompagnate dalla musica di Adriana Fischer, musicista elettronica, più volte autrice di colonne sonore proprio per gli artisti gravitanti nel gruppo del Pulsante Leggero. La ricerca di Bertol negli anni Ottanta, fortemente connessa alla sua esperienza di architetto, è incentrata sullo spazio e sulla sua percezione. L'opera esposta alla 5 x 5 è un riferimento al Maestro di Bertram, pittore tedesco attivo tra il XIV e il XV secolo, che frequentemente dipingeva pavimenti a scacchiera per suggerire la profondità spaziale, nascondendo con i personaggi le

11 Cfr. *Rassegna di computer art "Il Pulsante Leggero"*, 1985, programma dattiloscritto, FPL.

incongruenze visive delle prospettive. Eliminato qualsiasi soggetto figurativo, l'interesse di Bertol si concentra interamente sullo spazio prospettico reso, in questa e in altre opere dello stesso periodo, con una griglia: un mezzo per misurare e investigare lo spazio, ma anche uno strumento grafico sintetico e minimale che ritroviamo nella storia dell'arte, così come in molti lavori di computer art mossi da una riflessione sugli elementi primari della rappresentazione artistica¹².

Nel *Sogno di Bertram*, Bertol traduce la rappresentazione pittorica – e più precisamente le regole della prospettiva lineare – nel linguaggio matematico dei computer, dettando alla macchina le coordinate dello spazio da rappresentare e lasciando variabili (X e Y) quelle corrispondenti al punto di osservazione¹³. In linea con la logica del computer, una macchina interattiva per definizione, i valori di tali variabili erano inseriti dallo spettatore: in questo modo lo schermo visualizzava una rappresentazione prospettica del medesimo spazio ogni volta diversa¹⁴.

Porre l'accento sul programma, sul processo esecutivo dell'opera, è una pratica comune a diversi artisti della computer art che, anziché utilizzare *software user friendly*, si confrontano con il linguaggio di programmazione, assegnando un ruolo primario alla macchina e al suo funzionamento. Un approccio che trova un precedente nell'Arte Programmata che affidava proprio alla fase progettuale il compito di stabilire le possibili configurazioni dell'opera sulla base di dati prestabiliti e di variabili previste.

Secondo Bertol:

L'immagine elaborata al computer interessa più che per il risultato finale per il suo processo di costruzione, in quanto mostra punto per punto, o per meglio dire pixel per pixel, la logica e gli algoritmi necessari alla sua realizzazione [...]. Si può quindi parlare di "grafica generativa": attraverso il computer si ottiene una grammatica del segno e il suo modo di autogenerarsi [...]. E il tutto avviene in tempo reale, poiché ogni pixel [...] altro non è che la visualizzazione di un calcolo elaborato.¹⁵

12 Tra le opere presenti nel catalogo del Pulsante Leggero e basate sul motivo della griglia, si possono citare: *Oltre lo schermo* di Softhema (1985), *Luce e vento* di Colour Factory (1985), *The Mouse Hospital* di STA (1986) e *Rumore Bianco* di Giancarlo Bocchi (1986).

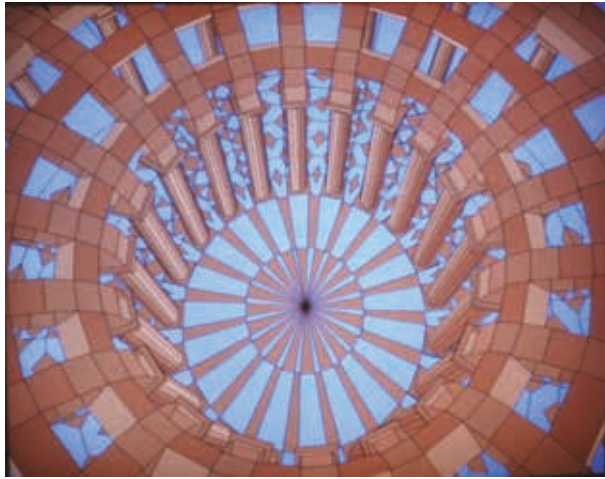
13 Cfr. M. Salvemini, *Il sogno di Bertram*, in "Bit", marzo 1985, pp. 116-120.

14 Un'opera basata sulla stessa logica e presente nella medesima rassegna è *Omaggio a Mondrian* di Paolo Uliana dove lo spettatore era invitato a lanciare il programma che, sulla base di numeri casuali, generava una configurazione grafica ogni volta diversa.

15 D. Bertol, *Appunti sulla grafica generativa*, 1985, dattiloscritto, Roma, Archivio Biblioteca La Quadriennale di Roma, FRF.

La ricezione critica nel più ampio contesto della computer art italiana

Nel 1987 la sezione di computer art del Festival Arte Elettronica di Camerino, curata da Rinaldo Funari dal 1985 al 1988, è l'unica occasione in cui espongono sia Ida Gerosa sia Daniela Bertol¹⁶: la prima propone una sequenza di diapositive (*La nascita, ...la giovinezza*), la seconda immagini di architetture generate da algoritmi e realizzate con sistemi di progettazione CAD negli Stati Uniti, dove Bertol si è nel frattempo trasferita¹⁷ (fig. 3).



3. Daniela Bertol, *Architettura*, 1987, diapositiva da schermata video
(courtesy artista e Cristiana Fantoni)

Nonostante partecipino entrambe al Festival di Camerino, Funari include Bertol ma non Gerosa in un articolo che ripercorre tutta la storia del Pulsante Leggero e comparso solo qualche mese prima sulla rivista “Computer Grafica & applicazioni”¹⁸. L’anno successivo, invece, riserverà a Gerosa solo una piccola menzione nella *Mappa della computer art*, pubblicata nella stessa

16 *Festival Arte Elettronica di Camerino. Programma*, 1987. Bertol è presente anche nelle rassegne del 1986 e del 1988.

17 Le *Architetture* di Bertol sono le uniche opere italiane esposte a Boston per il SIGGRAPH '87, la più importante conferenza internazionale di computer grafica.

18 R. Funari, *Il Pulsante Leggero*, in “Computer Grafica & applicazioni”, n. 1, 1987, pp. 122-130.

rivista¹⁹. I due articoli permettono inoltre di fare un bilancio delle presenze femminili nel contesto della computer art italiana: pochi i nomi di donne e molte appartenenti a collettivi o a piccole società che lavorano nell'ambito della pubblicità e della comunicazione visiva²⁰. D'altra parte, va anche sottolineato che questioni di genere sembrano non emergere mai, tanto nella critica quanto nelle opere, in un tipo di arte concentrata sul computer e sull'universo tecnologico e culturale a cui esso appartiene. Un'eccezione è probabilmente proprio Ida Gerosa: l'unica a dichiarare in più di un'occasione il suo attivismo femminista, pur non riversandolo esplicitamente nelle opere²¹.

Quanto alla sua presenza marginale nei testi di Funari, il motivo è da ricercare piuttosto nelle premesse critiche su cui si basa la selezione degli artisti del Pulsante Leggero e ribadite negli articoli citati: Funari ritiene che l'artista debba sfruttare il computer per creare una nuova estetica e non per riattualizzare la tradizione artistica. Dunque, se Bertol risponde pienamente alla sua idea di computer art, Gerosa mantiene invece un'attitudine da pittrice. Non è un caso che le opere di quest'ultima abbiano destato piuttosto l'interesse di Corrado Maltese che negli anni Ottanta si interessa alle immagini digitali coniando il neologismo "ultraimmagini" e riconnettendole, in una prospettiva evolucionistica, a tutta la storia della grafica e della pittura²².

Inoltre Ida Gerosa, prima di utilizzare *software* di animazione negli anni Novanta, lavora su immagini fisse, optando in alcuni casi per soluzioni espositive che valorizzano la dimensione oggettuale dell'opera, come in *Uomo che attraversa la giornata* (1986), definita dall'artista "computer-scultura" perché composta da sedici diapositive ingrandite e montate su pannelli luminosi²³. E se le opere del Pulsante Leggero trovano spazio in festival e rassegne dedicati all'arte elettronica, Gerosa espone prevalentemente in gallerie e spazi del tutto estranei alle nuove tecnologie.

19 Id., *Mappa della computer art*, in "Computer Grafica & applicazioni", n. 1, 1988, pp. 82-85.

20 Tra i collettivi artistici va ricordato Correnti Magnetiche che, tra il 1986 e il 1989, accoglie come nuovi membri Flavia Alman, Francesca Barilli e Sabine Reiff non menzionate da Funari (cfr. M.G. Mattei, *Correnti Magnetiche. Immagini virtuali e installazioni interattive*, Gramma, Perugia 1996). Tra le società, invece: STA, a cui appartengono Anna Maria Talanti e Alda Adriano, e Equart, di cui fa parte Paola Pazzaglia. Infine vanno ricordate Paola Rodari e Carla Guidi della CGE, documentate anche in M. Salvemini, *Computer Image*, Jackson, Milano 1985.

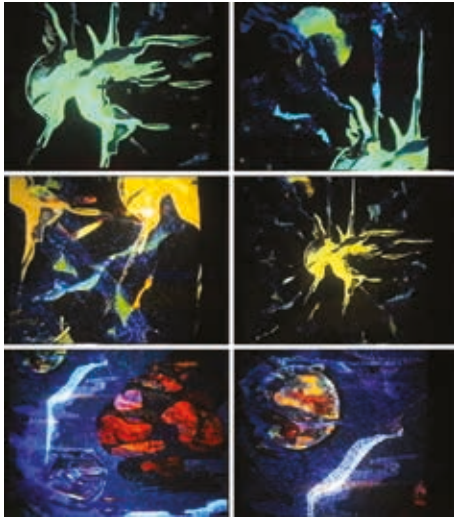
21 Cfr. M. Seravalli, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, Binklink, Roma 2013, pp. 240-246.

22 C. Maltese, *Per una storia dell'immagine. Da Leonardo alla Computer Art*, Bagatto, Roma 1989, pp. 3-86.

23 I. Gerosa, *Arte con il computer*, cit., p. 36.

Sviluppi della ricerca artistica a fine decennio

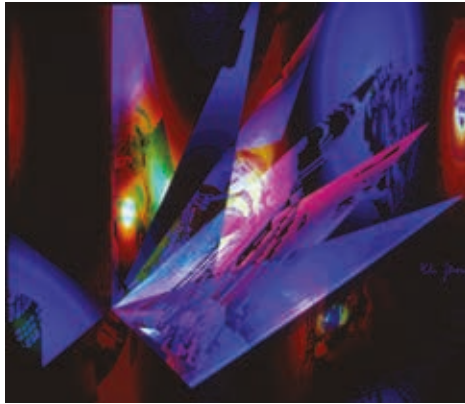
In uno di questi, la Galleria Alzaia di Roma, nel 1988 si svolge la prima personale di Gerosa, per la quale l'artista ricorre alla proiezione di diapositive²⁴: una soluzione espositiva frequente, che può essere considerata l'anticamera del video. Si tratta infatti di proiezioni di immagini fisse in sequenza e che, proprio all'Alzaia, sono per la prima volta accompagnate da una colonna sonora: una serie di composizioni astratte, in cui prevalgono forme organiche, si susseguono in dissolvenza sul ritmo lento della musica elettronica di Luigi Ceccarelli²⁵ (fig. 4).



4. Ida Gerosa, proiezione presso la Galleria Alzaia di Roma, 1988, still da video
(courtesy eredi artista)

- 24 Questo tipo di soluzione non è adottata da altri protagonisti della computer art italiana, rispetto ai quali Gerosa ha l'opportunità di lavorare con macchine professionali, tra cui un plotter per la stampa delle diapositive. Cfr. M. Fantini, P. Melli, *L'elaboratore elettronico e l'arte*, cit.
- 25 Cfr. M. De Candia, *L'arte al computer di Ida Gerosa*, in "Trovaroma – La Repubblica", 4-10 giugno 1988, ora in I. Gerosa, *Il pozzo dei desideri*, cit., pp. 52-53; F. Di Castro (a cura di), *Dentro lo specchio*, catalogo della mostra, Alzaia, Roma 1988. Per una descrizione della mostra cfr. I. Gerosa, *Il colore delle emozioni*, cit., pp. 254-255.

A questa data il lavoro di Gerosa si sta aprendo al dinamismo e all'espansione nello spazio, obiettivi pienamente raggiunti solo più tardi, con la realizzazione di videoinstallazioni e di proiezioni in grandi dimensioni, addirittura sui monumenti, come accade nel 1992 sulla Fontana di Trevi. Ma già all'inizio del 1989, l'artista annota nel suo diario: "vorrei prendere le immagini e adoperarle spezzettate [...] e manipolare il tutto per farne un video, o un'opera in movimento che mi circondi, mi catturi e mi costringa a guardare da parti diverse"²⁶. È questo il momento in cui elabora un'opera per la manifestazione *Impresa Roma* presso il Palazzo dei Congressi dell'EUR, svoltasi nel 1989: una multivisione con quattro schermi disposti circolarmente, in modo da circondare lo spettatore. L'opera è un omaggio alla storia del Novecento e al movimento operaio, ma senza che vi sia alcun riferimento iconografico: solo la voce in sottofondo allude a tale tematica, mentre le immagini astratte evocano stati d'animo e soggetti universali, fuori da qualsiasi collocazione storica (fig. 5).



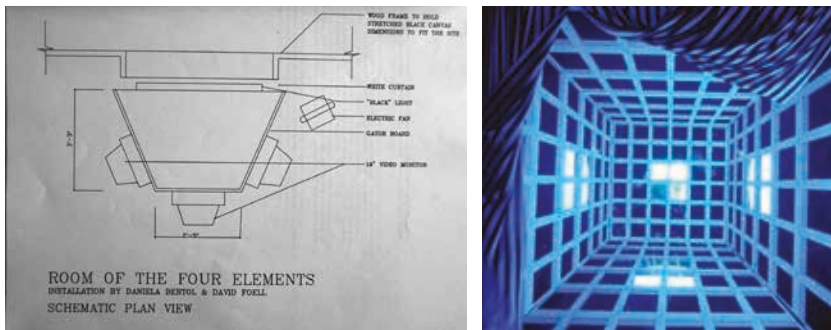
5. Ida Gerosa, senza titolo (diapositiva per la multivisione *Impresa Roma*), 1988, diapositiva da schermata video (courtesy eredi artista e Cristiana Fantoni)

Attraverso la multivisione, e più tardi con la videoinstallazione, Gerosa ricerca il coinvolgimento dello spettatore in sintonia con i percorsi intra-

26 I. Gerosa, *Il pozzo dei desideri*, cit., p. 70.

presi dall'arte digitale, sul finire del decennio, con la comparsa di questioni centrali a partire dagli anni Novanta, come l'interattività e la realtà virtuale.

Proprio quest'ultimo tema entra nelle riflessioni di Daniela Bertol, come si è visto da sempre interessata allo spazio architettonico. Partita da immagini di architetture, l'artista approda a quella che lei stessa definisce "architettura delle immagini". *Architecture of Images* è il titolo di una serie di installazioni realizzate tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio del decennio successivo. Obiettivo di queste opere – e di alcuni progetti mai realizzati appartenenti alla stessa serie – è riflettere sullo spazio tridimensionale e la sua percezione alla luce delle tecnologie elettroniche e utilizzando, ancora una volta, la griglia come strumento di analisi²⁷.



6-7. Daniela Bertol, *The Room of the Four Elements*, 1988, progetto e veduta dell'installazione (courtesy artista e Cristiana Fantoni)

Una delle prime installazioni è *Room of the Four Elements* (figg. 6-7), realizzata in collaborazione con David Foell e presentata alla School of Fashion Design di Boston per il *First Night '89*. A differenza di altre *Architecture of Images* che sono spazi praticabili, in questa installazione lo spettatore osserva dall'esterno una stanza costruita con una finta prospettiva e ha l'illusione della profondità. L'opera è dedicata ai quattro elementi, ma il tema principale è l'illusione come anello di congiunzione tra lo spazio reale e la sua rappresentazione. Come per le altre *Architecture of Images*, viene dapprima costruito al computer il modello di una semplice stanza. La griglia che definisce tale ambiente viene poi riportata nello spazio espo-

27 Cfr. D. Bertol, *Architecture of Images*, s.d., fascicolo dattiloscritto, FPL.

sitivo utilizzando dei pannelli dipinti di bianco, al di là dei quali ci sono i monitor che mostrano i quattro elementi. L'effetto è enfatizzato dalla luce di Wood che emette radiazioni ultraviolette e rende fluorescente il bianco della griglia e quello delle strisce della tenda posta all'ingresso. La scelta del bianco e nero deriva, nell'idea di Bertol, dalla individuazione di uno spazio architettonico primario definibile dalla dialettica pieno/vuoto, presenza/assenza, una dicotomia graficamente tradotta con la griglia.

La riflessione sulla rappresentazione dello spazio e sulla percezione illusionistica nasce sia da suggestioni provenienti dalla tradizione storico-artistica – in particolare barocca – sia dal nascente dibattito sulla realtà virtuale. Mentre in Italia questo tema viene introdotto nel 1990 dal convegno *Mondi Virtuali* a Palazzo Fortuny, negli Stati Uniti è anticipato da Myron Krueger che già nel 1983 parla di “realtà artificiale”. Tuttavia si discuterà diffusamente di realtà virtuale solo a fine decennio, a seguito della pubblicazione delle ricerche della NASA e della commercializzazione, da parte della VPL di Jaron Lanier, di dispositivi interattivi come guanti (*Data Glove*) e visori (*EyePhone*)²⁸. E saranno proprio queste ultime ricerche a destare l'interesse di Bertol che, qualche anno più tardi, pubblicherà il libro *Designing digital space*, una “guida architettonica alla realtà virtuale”²⁹.

Incrociando temi e discipline appartenenti agli universi dell'arte e della scienza, i lavori di Ida Gerosa e Daniela Bertol negli anni Ottanta sono esempio delle ricerche seminali che apriranno le porte al vasto territorio della New Media Art in cui l'impiego delle tecnologie informatiche nella sperimentazione artistica diventa pervasivo.

28 Cfr. M. Krueger, *Realtà artificiale*, Addison-Wesley, Milano 1992; O. Grau, *From Illusion to Immersion*, The MIT Press, Cambridge-London 2003.

29 D. Bertol, *Designing Digital Space: An Architect's Guide to Virtual Reality*, John Wiley, New York 1996.

FARAH POLATO

TRACCE E CORPOREITÀ FOSSILI: MARTINA MELILLI, ARTISTA E FILMMAKER

Martina Melilli, classe 1987, cresce a Legnaro, comune della provincia di Padova. Solita presentarsi come “artista audio-visiva e regista di indole nomadica”, appartiene a una generazione che si forma all’interno di geografie rimodulate, in cui l’implosione dei confini acquisiti coesiste con la persistenza di dispositivi, tanto territoriali quanto sociali, preesistenti. Tra le implicazioni, il rilancio della questione dell’appartenenza, nell’innesto tra eredità e panorami disegnati dalla globalizzazione, che l’Italia va in quegli anni mettendo a fuoco testandoli sul piano dei vissuti quotidiani.

Dallo IUAV di Venezia, curriculum arti visive, si sposta a Bruxelles grazie alle opportunità offerte dai soggiorni Erasmus, tra le istituzioni più incisive tra quante preposte a forgiare un immaginario di cittadinanza europea. In Belgio Melilli trascorrerà gran parte del periodo di formazione universitaria: la destinazione, scelta per l’approfondimento della componente specificatamente audiovisiva, schiude a una dimensione internazionale e interculturale, ancora *in nuce* negli ambienti italiani di provenienza e permette di precisare il terreno di iscrizione di quella che sarà la successiva pratica artistica. Nella lontananza, nel riverbero di incontri e situazioni, prendono infatti forma latenze e sollecitazioni provocate dagli spostamenti, che andranno intensificandosi, sull’asse Veneto/Italia-Bruxelles/Europa. Si vanno qui definendo alcuni dei nuclei strutturali che trovano sistematizzazione in *Collation. For and about a Project on Memory, Archive, Exile*, con cui Melilli chiude la fase universitaria, in una riflessione coordinata con l’artista di origini iraniane, residente negli Stati Uniti, René Gabri e il belga Herman Asselberghs, in dialogo con il teorico documentarista di origini israeliane Eyal Sivan. L’esplorazione dell’uso politico delle memorie, il nodo della legittimità rappresentazionale delle polarità vittima-carnefice costituiscono punti di avvio della progettualità di *Tripolitalians*, a tutt’oggi ancora in corso, che fa perno su memorie e archivi individuali relativi alla comunità italo-libica, in cui

rientra anche la famiglia di Melilli riversandosi in declinazioni concrete, come la piattaforma online open-source e le installazioni *site specific*, e nell'intenzione, ancora indefinita, di un film da cui, nel 2018, si materializzerà il documentario di creazione *My Home, in Libya*.

Se il va-e-vieni che, nel periodo di formazione, triangola la provincia del nord-est italiano con Venezia, domestica e straniata dalle contraddizioni della globalizzazione, e Bruxelles, la capitale che incarna contestualmente l'assetto nazionale e quello europeo, è rappresentativo della normalizzazione di un *asset*, anche di opportunità, impensabile per le generazioni precedenti, l'immissione nei processi di produzione culturale rischiarano la frammentazione del mosaico. Gli anni in cui Melilli si muove sono infatti segnati da una crisi economica in cui l'Italia torna a essere terra di emigrazione con un alto tasso di "esodo" giovanile, dal sud come dal nord. Difficile la metabolizzazione dell'"anomalia" incarnata dalla figura ibrida del "lavoratore culturale"¹. Oltre alla sfida della sostenibilità finanziaria, pesa nel panorama audiovisivo italiano un *gender imbalance* più rilevante che in altre aree europee. Le analisi degli ultimi dieci anni continuano infatti a confermare per le donne filmmaker la perpetuazione di una logica che, come efficacemente sintetizza Maria Grazia Fanchi, vede "the relationship between women and cinema [...] historically characterized by an inverse proportionality: the stronger the medium (economically, politically, socially or culturally), the weaker the amount and relevance of women in it, and vice versa"². Supposte propensioni di genere, quando non speciose, prospettano aberrate giustificazioni alla frequentazione delle donne filmmaker del cortometraggio, del cinema del reale, della sperimentazione, rispetto alla marginalità nel

1 Cfr. M. Lazzarato, A. Corsani, *Intermittents et Précaires*, Editions Amsterdam, Paris 2008.

2 Cfr. Maria Grazia Fanchi, introduzione al panel M.G. Fanchi, R. Barotzi, M. Tarantino, F. Polato, *Women within Italian film industries. Transits or transitions?*. previsto nel quadro di NeCS 2020. Tra gli studi al riguardo, P. Simone (a cura di), *Female Directors in European Cinema. Key Figures*, European Audiovisual Observatory, 2019 (<https://rm.coe.int/female-directors-in-european-cinema-key-figures-2019/16809842b9> ultimo accesso 10 aprile 2020); i report di EWA – European Women's Audiovisual Network in collaborazione con MIBACT, e *Where are the women directors in European films? . Gender equality report on female directors (2006-2013)*, 2018, <https://www.ewawomen.com/research/> ultimi accessi, 10 aprile 2020); C. Gledhill, J. Knight, J. (a cura di), *Doing Women's Film History: Reframing Cinemas, Past and Future*, University of Illinois Press, s.l. 2015. Per uno sguardo di maggiore gittata cfr. G. Bruno, M. Nadotti (a cura di), *Off Screen Women and Film in Italy*, Routledge, London 1988.

lungometraggio di finzione e nella grande distribuzione in sala. Del resto l'esclusione dalle posizioni apicali dei diversi comparti della filiera, con i suoi risvolti a cascata, si raccorda, a valle, con un tasso di accesso alla formazione, per altro in Italia puntiforme, ancora inadeguato soprattutto in alcuni profili³.

In tali coordinate il nomadismo rivendicato da Melilli si precisa tanto come sistemico quanto come prerogativa di scelta. Se l'essere donna vi si colloca come variabile mai indifferente, vi si iscrive anche come posizionalità nella mobilità di geografie e geopolitiche e in combinazioni con le altre categorie discorsive dell'identità. Di qui la refrattarietà, dichiarata, a definirsi in una prospettiva di genere, sentita piuttosto come consapevolezza incarnata del portato della riflessione e delle pratiche dei femminismi storici, da far rifluire nei diversi set operativi. In questa cornice si pone l'attenzione rivolta alla relazione tra "l'individuo e lo spazio che lo circonda", nel reciproco definirsi nel movimento che attraversa entrambi.⁴ Centrale è la dimensione della spazialità, da ricercare non nella preminenza dello spazio nella relazione indicata, ma nel darsi stesso della relazione, nel nesso dinamico tra ciò che precede, nella sua consistenza fattuale o esistenziale, e permane, con l'accadere e il proiettarsi. L'accezione, che sbalza una vettorialità antropocentrica, dà ragione dell'interesse rivolto agli oggetti⁵ che, lungi dal trovarsi semplicemente in un luogo, lo occupano con un'imposizione di presenza.

3 Cfr. A. Magliaro, *Gender gap al cinema, fallito l'obiettivo 50/50 nel 2020*, in "Ansa.it – lifestyle", 2 settembre 2019, https://www.ansa.it/canale_lifestyle/notizie/societa_diritti/2019/09/02/gender-gap-al-cinema-fallito-lobiettivo-5050-nel-2020-_b5dfb596-d38f-4c59-926f-647c76b52ed2.html, ultimo accesso 10 aprile 2020.

4 La citazione è tratta dal portfolio di Melilli, consultabile al sito <http://www.martinamelilli.com/>, al quale si rinvia anche per la descrizione tecnica delle opere.

5 Non senza titubanza optiamo per il termine "oggetti", impiegato dalla stessa artista, che riteniamo funzionale a definire l'arco del processo in cui Melilli si immette. Sul focus, trasversale alle discipline, ci limitiamo a ricordare il recente T. Rossetto, *Object-Oriented Cartography. Maps as Things*, Routledge, Oxon 2019, particolarmente significativo nella nostra prospettiva, e G. Bruno, *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*, Johan & Levi, Monza 2016; per gli studi filmici, A. Costa, *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock. Il senso delle cose nei film*, Einaudi, Torino 2014 e il numero monografico *Cosa*, in "Fata Morgana", n. 28, 2016, oltre allo storico contributo di R. Bodei, *La vita delle cose*, Laterza, Roma 2009.



1. Martina Melilli, *Handle with care*, 2009, veduta dell'installazione, Magazzini Ligabue, Venezia (courtesy artista)

Si tratta di inclinazioni già individuabili nel progetto *Handle with care* (2009) ideato insieme a Francesco Maria Paolini e Stefania Moro come prova di fine triennio all'interno della collettiva ai Magazzini Ligabue (Venezia), usuale sede espositiva dello IUAV. Per l'installazione, incentrata sulle rivendicazioni delle/i cassaintegrate/i del Petrolchimico di Porto Marghera, Melilli realizza un video bicanale (fig. 1) in cui si mescolano le testimonianze delle/dei lavoratrici/lavoratori (*Inner eyes*) e lo scorrere dello sguardo sui luoghi del Petrolchimico (*Empty*). In *Inner eyes* è la coesistenza di cunei temporali a prendere consistenza: la "resistenza" sospesa dei lavoratori, in lotta da più di dieci anni, nell'ancoraggio a un modello di cui il sistema economico ha già decretato il tramonto, e il dinamismo delle relazioni intessute nel tempo dalle/gli operaie/i con la popolazione. In *Empty*, lo scorrere dello sguardo nelle aree abbandonate impone, più che il vuoto, le presenze (strutture, edifici, mezzi di trasporto, macchine) che, sottratte alla loro destinazione d'uso e al movimento produttivo, "stanno" con massiccia e volumetrica attestazione di sé. Il nucleo vuoto quale elemento propulsivo, generatore, e l'interazione di faglie temporali si annunciano come caratteri-matrice.

Introdotta come una sorta di “diario di viaggio di scatti che chiedono di essere catturati” *When I watch I see*, blog fotografico avviato nel 2011, a tutt’oggi *ongoing*, e il successivo *New York, New York, site-specific* (2013) per L’L Gallery di Bruxelles, materializzano una ricerca sulla “realtà” – nel suo essere e nel suo darsi –, sulla fotografia e sull’esperienza soggettiva del vedere e del guardare nonché le incrostazioni che vi si annidano, come i clichés rivelati dai ventiquattro *shot* (scatti, ma anche tiri) “non trattabili” (non rimaneggiabili) con cui Melilli si sfida a fissare l’unicità dell’incontro con la città di New York (fig. 2). L’esplorazione si riverserà nella pratica audiovisiva in cui, per altro, l’inserimento di fotografie come elemento compositivo diventerà consueto.



2. Martina Melilli, *New York, New York*, 2013, veduta dell’installazione, L’L Gallery, Bruxelles (courtesy artista)

L’andirivieni tra Italia e Belgio caratterizza tanto il proseguimento della formazione universitaria, che vedrà nel 2015 l’iscrizione al SIC-Sound image culture, quanto le prime esperienze professionali, frammentate a impieghi estemporanei che permettono di risiedere nei luoghi di volta in volta sentiti più funzionali alla ricerca. Nel 2014, la mostra *Appunti per un film* la ritrova in Italia, a Bari, con un allestimento per la Mediateca Regionale Pugliese. Ritorna il proposito di un audiovisivo sulla comunità italiana di Libia. Su un lato del corridoio che porta alla sala-proiezione, cinque pannelli dedicati ciascuno a una persona, ne

ospitano il ritratto fotografico e materiali relativi ai vissuti: immagini e frammenti di interviste, scatti di foto, video della medesima persona nell'atto, di per sé narrativo, di guardare le foto cui si aggiungono annotazioni estrapolate dalle conversazioni e riflessione di Melilli, estratti di canzoni d'epoca diffusi tramite lettore mp3. Sull'altro muro sono evidenziate invece le connessioni tra le persone cui si aggiunge il video di una di loro intenta a sfogliare un album di famiglia, vale a dire a ripercorrere, suo tramite, esperienze vissute individualmente o fissate dalla trasmissione domestica. Angolando, si accede infine alla sala dove si proietta il *Leone del deserto*, per la regia di Mustafa Akkad, produzione del 1981 finanziata da Mu'ammarr Gheddafi, al contempo contro-narrazione (in Italia censurata per anni) e grande narrazione nazionale atta a legittimare il nuovo assetto libico.

Alla stratificazione delle prospettive di racconto, rinvenibile non solo dagli spaccati individuali ma anche dalla compresenza e dalle interazioni degli attori della narrazione, di cui i diversi materiali si fanno portatori, ivi compresi i fruitori, si sovrappone l'idea del film nel suo darsi come prodotto futuro o come regime di esistenza agibile già nella disposizione, nella tensione tra direzionalità e possibilità di attraversamento soggettivo. L'eco nel titolo a *Material for a film*, Leone d'Oro artisti under 40 alla Biennale di Venezia nel 2007 dell'artista di origini palestinesi Emily Jacir, già oggetto d'analisi in *Collation*, attesta non solo il debito ideativo ma conferma come nuclei sensibili i motivi delle memorie soggettive e comunitarie non condivise, traumatiche e non riconciliabili, gravitanti attorno a dimensioni conflittuali, di natura bellica o derivanti da assetti impari di forza.

Ai percorsi individuali si alternano pratiche condivise e partecipate, verso cui Melilli dichiara una propensione, in sintonia del resto con un'inclinazione consolidata nelle prassi artistiche del contemporaneo. Di nuovo, il "fare rete" insidia il "fare sistema", in un'attribuzione di rilevanza all'occasione, alla congiuntura e alla percezione, eventualmente transitoria, di una contiguità disegnata non dall'appartenenza ma dal co-sentire. Così è per il collettivo MARSALA 11 formato nel 2014 da Melilli insieme a Marco Bonaccolto, Rossella Tricarico e Stefano Serretta, a partire dalla frequentazione del programma *Indagine sulle Terre estreme* di RANDOM, centro per l'arte contemporanea sorto nei pressi di Santa Maria di Leuca in Puglia, nel *finis terrae* dell'ultima fermata ferroviaria sull'Adriatico. La progettualità del neo-costituitosi collettivo si sperimenta in *Mappe fluide* (2014), installazione ideata nell'ambito di un successivo soggiorno presso il centro Art AIA, sito all'interno di un'a-

zienda agricola del paese di Sesto al Reghena (Pordenone) e ivi allestita. Il territorio si fa esso stesso mappa in cui proiettare linee di orientamento nella pluralità dei processi che lo trasformano e dei vissuti, dove individuare tracce di quanto ha preceduto e di quanto sta per sopraggiungere. In questo quadro si colloca la presenza di lavoratori migranti che ripopolano stagionalmente la zona in un ritorno, dalla suggestione ciclica, all'antica economia rurale che contemporaneamente si immette in fenomeni di stringente attualità.

Irradiantesi da un epicentro fortemente soggettivo, la produzione di Melilli accoglie nel raggio del suo procedere la materialità degli esistenti, dinamiche, fenomeni e questioni. Ne ausculta le assonanze, talora inseguendole sino là dove le distanze si fanno incontornabili. Del 2015, il cortometraggio *Il quarto giorno di scuola* rielabora un episodio di desoggettivazione identitaria, connessa dell'infanzia paterna nell'espatrio/rimpatrio degli Italiani di Libia decretato da Ghedaffi. Sulla via del mare che si estende tra i due Paesi e i due continenti, la linea familiare incrocia altri flussi di esodo. "Portati" alla narrazione dalle immagini dei migranti che oggi affidano alle acque la propria vita e il proprio avvenire, indirizzano un nuovo fronte operativo. Del 2017, *Italian-African Rhizome. A Choreography for Camera (+Voice)* e *Mum, I'm sorry*, ne raccolgono la traiettoria, incanalando l'elaborazione di Melilli nella testualità audiovisiva.

Nel primo ciascun termine del titolo condensa un campo sensibile. A imporsi è senz'altro *rhizome* su cui si deposita una stratificazione significativa della contemporaneità che trascorre dalla forma-pensiero di Gilles Deleuze e Félix Guattari alle identità modellate dalla creolizzazione di Édouard Glissant. *Italian-African* rinvia tanto all'urgenza personale di un'origine che si sottrae quanto a un dato di realtà che incombe come reale, che scuote e addita le fondamenta del mondo per come lo avevamo sin a un certo momento abitato. *Choreography for Camera (+Voice)* denota il movimento audio-visivo, di danza erratica, che costituisce il testo e dà corpo al soggetto autobiografico che non compare fisicamente ma vi si proietta attraverso foto, con modellazioni *embedded* della tecnica e la prima persona del *narratage* recitato dall'autrice stessa. *Choreography* si fa allora mapping sussultante che cerca di ricreare sistemi di orientamento dall'implosione delle mapature ereditate – presenti anche come oggetti – denunciandone logiche, relativismi e implicazioni: la coreografia, prodotta dall'erranza dell'io, al contempo trascina nell'erranza il soggetto e il "suo" mondo (figg. 3-4).



3-4. Martina Melilli, *Italian-African Rhizome. A Choreography for Camera (+Voice)*, 2017, still da video (courtesy artista)

Sono gli oggetti sopravvissuti ai naufragi dei migranti la tessitura di *Mum, I'm sorry*, per Sky Arte e Careof for Artevisione, che si compone nell'articolazione di almeno due tipologie di sguardo: quello che documenta i protocolli di catalogazione e che, nell'adottarne la messa a distanza sistemica, apre all'inaudito, e quello che, nell'assunzione di un approccio assoluto, si concentra sulle forme e sulle intime trasformazioni apportate dal logorio del tempo, degli eventi occorsi, dell'acqua, conferendo consistenza biologica agli oggetti (fig. 5). Questo trattamento "estetico", che si è esposto a obiezioni, è preposto, a nostro avviso, a nostro avviso, una messa in discussione radicale delle gerarchie che si annidano nel quotidiano differenziare, subdolo o esplicito, vite degne di vita⁶.

6 Della letteratura al riguardo ci limitiamo a menzionare J. Butler, *Frames of War. When the Life is Grievable?*, Verso, London-New York 2009.

Il video dà avvio a *Non è quello che credi*, progetto a tutt'oggi in corso, di mediazione artistica sul potenziale narrativo degli oggetti personali, e alla collaborazione con lo storico Gabriele Proglione che, sulle tracce degli itinerari dei migranti tra le frontiere dell'Europa, ridiscute il gradiente di significatività storica degli oggetti abbandonati o strappati, convertendone la trascurabilità in uno statuto di "fonte" interrogabile.



5. Martina Melilli, *Mum, I'm sorry*, 2017, still da video (courtesy artista)

Nel 2018 la gestazione di un film da farsi giunge a compimento. In *My home, in Libya* i diversi filamenti trovano composizione correlando vissuto e figure chiamate a significarlo. Tra i nuclei, la ricerca di un'origine, intesa non tanto quale punto di fondazione quanto come vuoto di narrazione, le memorie non riconciliate/riconciliabili, il loro riverbero in un presente che si reclama nel suo accadere "adesso"; tra gli attori e le figure ritornano la mappa, l'azione cartografica e gli oggetti. Una narrazione a lungo inseguita, il vissuto in Libia dei nonni paterni, è finalmente affiorata coagulandosi nella localizzazione della casa di famiglia nella Tripoli di oggi, tra le persistenze e le trasformazioni che ne hanno cambiato il volto, ora aggredito dalla recrudescenza dei conflitti su cui insistono gli interessi dell'Occidente. Impossibilitata a recarsi personalmente, a causa dell'aggravarsi della situazione, Melilli cerca tramite i

social media qualcuno che possa affiancarla. Nasce così il rapporto con Mahmoud che progressivamente forza le paratie di un'indagine privata. *My home, in Libya* diventa un film su diverse immobilità forzate: di Martina, che non può recarsi nel paese dei nonni; di Mahmoud che vuole lasciare Tripoli per mettersi in salvo e quella del popolo libico, confinato in un paese dilaniato; ancora, l'immobilità dei nonni di Martina costretti a lasciare la Libia, *home e house*, e a ricominciare altrove. La città di Tripoli e lo spazio domestico in Italia si disegnano nelle increspature di tali forzate immobilità, cui risponde l'impianto filmico che identifica due diversi modelli stilistici.

La sezione italiana, nell'attuale casa dei nonni a Legnaro, è caratterizzata da immagini fisse, o percepite come tali, grazie al trattamento fotografico e ai modi di ripresa, a plasmare l'idea di una sospensione temporale di cui partecipano persone (Antonio e Narcisa) e oggetti. Lasciati per lo più fuori campo, Antonio e Narcisa si presentificano nei frammenti di racconto che aleggiano, nelle porzioni di corpi che forano i bordi dell'inquadratura o che vi si infiltrano in riflesso, incidendola tuttavia per la loro permanenza, in allineamento con la partitura degli oggetti, parimenti disposta su un'imposizione di presenza, sulla durata delle successioni, talora ripetute, sulla plasticità dei suoni (fig. 6). Corpi nello spazio che assorbono il respiro delle esistenze e congelano il tempo, gli oggetti sono qui ancoraggi e boe che catturano memorie fluttuanti, erratiche, in cui i dettagli sbiadiscono – persino l'esatta collocazione di quella casa che racchiude la vita di generazioni – e in cui ciò che rivive sono le emozioni. Sono documenti, testimonianze di periodi e vite passati, cristalli temporali, simulacri che proteggono dal dolore della perdita, ma che, come spettri, impediscono di vivere il presente. Al contempo, essi stessi sono modellati da questi ricordi, attraverso il lavoro del linguaggio audiovisivo. Nella parte libica, gli oggetti – in primo luogo il cellulare – palpitano nella performatività intermittente che permette o impedisce il contatto tra Martina e Mahmoud. Anch'essi si protendono a fermare il tempo, nella cattura in immagini di quanto sta per essere travolto o passare, prolungandone l'agonia. E sono queste immagini, audio-visive, a farsi simulacro e insieme reagente, in una iniziale dissimulazione delle lontananze che svela nel prosieguo il baratro di distanze, evidentemente non solo geografiche, in una processualità che si fa assonante con le strategie di oscuramento proprie della globalizzazione.



6. Martina Melilli, *My home, in Libya*, 2018, still da video (courtesy artista)

A livello di principi compositivi *My home, in Libya* traduce l'interesse di Melilli per termini riconducibili a processi, come “congelare” o “fissare”, su cui si era concentrata in relazione all'attività fotografica. Tra tutti, “fossilizzare” risulta quello che più si presta a condensare un'intenzione: il fossile, infatti, attraversa il tempo, è coesistenza di uno stadio del vivente e della sua metamorfosi, eco di un mondo e prisma attraverso il quale possiamo sporgerci verso altre ere. La funzione-fossile nell'operare di Melilli non riguarda necessariamente una temporalità in profondità, predispone corridoi anche tra temporalità coesistenti eppure solitamente disconnesse. Questa categoria estranea il film dall'iscrizione in un vagheggiamento nostalgico, alla base di posizioni fortemente critiche.

La fossilizzazione, con una certa forzatura, può fornire una chiave di accesso anche al recente progetto *Corpo a corpo* (2019): brevi conversazioni, pubblicate a cadenza mensile in *Playboy Italia*, con persone che “oltre ad avere un corpo hanno fatto del corpo il loro mestiere, superficie di lavoro, campo di ricerca, di conoscenza, di indagine, di cura”, cui sono correlate, in differita, immagini in dettaglio, sghembe, a risoluzione bassa, “come ogni sguardo ravvicinato, e macroscopico”⁷. Fossile infatti è un corpo che si costituisce in quanto tale per il suo incapsularsi in altre materialità. Fos-

7 M. Melilli, *Corpo a corpo*, 2019, in *Portfolio* (www.martinamelilli.com).

silizzare il corpo significa interrogarlo dalla sua presenza in una profondità che è al contempo geometrica (interno ed esterno, superficie e carne, forme fisiche e psicologiche) e temporale, nel darsi di una dimensione relazionale che lo configura in relazione ad altri corpi.

Nel 2019 si apre anche un altro binario di ricerca, avviato in collaborazione con Caterina Erica Shanta. Il raccordo è tuttavia ancora la nozione di traccia che, dal frammento o dall'assenza, porta a risalire alla figura: qui, il mistero della scomparsa dell'orso Misha, regalato a Enrico Mattei dal ministro degli esteri russo nel 1960 e rimasto nella gabbia del Villaggio Eni a Borca di Cadore per circa vent'anni è il fulcro vuoto attorno cui organizzare una ricognizione sulla memoria collettiva.

L'irrompere dell'emergenza sanitaria del Covid 19 induce *Dialoghi da di un isolamento* con cui Melilli prende parte a quella proliferazione di narrazioni atte a fronteggiare con valenza farmacologica le insidie psicologiche e sociali dei provvedimenti di distanziamento. Si tratta dell'invito, lanciato nel web, a una conversazione personale, di cui eco, in forma di immagine, approda quotidianamente sulla pagina facebook di Melilli. La traccia, del resto, è un appiglio da cui risalire a ciò che è stato ma anche da lanciare verso l'avvenire, per appoggiarvisi nella ricostruzione.

LE CURATRICI

LARA CONTE insegna *Storia dell'arte contemporanea* all'Università Roma Tre. Le sue ricerche sono incentrate sullo studio dell'arte e della critica del secondo Novecento, con la messa a fuoco di percorsi minoritari e di narrazioni alternative, nelle dinamiche della ricezione, delle relazioni transnazionali, della storia delle esposizioni e dei rapporti tra pratiche, critica e femminismo. Tra le sue pubblicazioni: *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti. 1966-1970* (2010); *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di Rivolta* (con V. Fiorino e V. Martini, 2011); *Carla Lonzi. Scritti sull'arte* (con L. Iamurri e V. Martini, 2012), *Paolo Icaro. Faredisfarerifarevedere* (2016); *Gian Carozzi* (2019). Con Cecilia Canziani e Paola Ugolini sta curando il progetto espositivo *Io dico io – I say I* per La Galleria Nazionale di Roma, nell'ambito del programma *Women Up*.

FRANCESCA GALLO insegna *Storia dell'arte contemporanea* alla Sapienza Università di Roma. I suoi studi spaziano dal XIX al XXI secolo, attorno al rapporto fra riflessione teorica, pratica artistica e nuove tecnologie. Ha dedicato diversi lavori a *Les Immatériaux* e a Jean-François Lyotard (tra cui una monografia nel 2008). Si occupa di performance e di arte elettronica italiane, con saggi editi su "Ricerche di storia dell'arte" (2006, 2014), "Connexions" (2017), "L'uomo nero" (2018), "Sciami" (2019, 2020). Ha curato, tra l'altro, *Gianni Melotti. La fotografia è facile. Giuseppe Chiari nelle immagini degli anni Settanta* (2019) e, per La Galleria Nazionale di Roma, l'esposizione sulle gallerie di *Mara Coccia* (2020); e ha co-curato *Ketty La Rocca. Nuovi studi* (con R. Perna, 2015), la XVII Biennale Donna di Ferrara (con R. Perna, 2018), *All'alba dell'arte digitale. Il Festival Arte Elettronica di Camerino* (con S. Bordini, 2019).



LE AUTRICI

IRENE BOYER è dottoranda in Storia dell'arte alla Sapienza Università di Roma con una ricerca sul videomaker Luciano Giaccari. Diplomata alla Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università degli Studi di Milano, ha collaborato con il Museo del Novecento (2015-2019), dal quale è stata coinvolta nella ricerca e realizzazione della personale di Amalia Del Ponte (2017). Ha fatto parte del progetto *BACO Arte Contemporanea* di Bergamo lavorando a mostre di artiste e artisti internazionali.

CRISTINA CASERO insegna *Storia della fotografia* e di *Storia dell'arte contemporanea* all'Università di Parma. I suoi studi si concentrano sulla scultura ottocentesca e sulla cultura figurativa italiana del secondo dopoguerra con particolare interesse per i legami della produzione visiva con le questioni politiche, sociali e civili del tempo. Nella medesima prospettiva anche le indagini dedicate all'immagine fotografica degli ultimi quaranta anni del Novecento. Si è occupata del rapporto tra femminismo, arte e fotografia pubblicando, tra l'altro, *Paola Mattioli. Lo sguardo critico di una fotografa* (2016) e *Gesti di rivolta. Arte, fotografia e femminismo a Milano 1975-1980* (2020).

PAOLA LAGONIGRO è dottore di ricerca e cultore della materia in *Storia dell'arte contemporanea* alla Sapienza Università di Roma. La sua ricerca si è focalizzata sull'arte elettronica italiana degli anni Ottanta, indagandone i legami con la tradizione artistica e il sapere scientifico. Nel 2017 ha preso parte al progetto di ricerca *Arti visive e computer nell'Italia degli anni Ottanta*, confluito nel volume *All'alba dell'arte digitale. Il Festival Arte Elettronica di Camerino*, a cura di S. Bordini e F. Gallo (2018). Nelle sue pubblicazioni, oltre alla computer art ("Arabeschi", 2019), si è occupata delle mostre ("Ricerche di s/confine", 2018) e delle trasmissioni televisive dedicate all'arte elettronica ("Piano b", 2019; "Sciami", 2020).

RAFFAELLA PERNA insegna *Storia dell'arte contemporanea* all'Università degli Studi di Catania. Da anni studia le relazioni tra arte e femminismo, tema a cui ha dedicato libri, saggi, mostre. Cura per "Flash Art" la rubrica *Arte e femminismi* e l'omonima collana editoriale. Tra i suoi libri: *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta* (2013). Ha curato e co-curato le mostre: *Il soggetto imprevisto. 1978 Arte e femminismo in Italia* (2019); *L'altro sguardo. Fotografe italiane 1965-2018* (2018); *Ketty La Rocca 80. Gesture, Speech and Word* (con F. Gallo, 2018). Dirige la collana editoriale "Quaderni della Fondazione Echaurren Salaris" (Postmedia Books); è nella redazione di "Piano b" e nel comitato editoriale di "Arabeschi".

FARAH POLATO insegna *Filmologia* all'Università degli Studi di Padova. La sua ricerca sull'identità si è concentrata negli ultimi anni sulla dimensione del posizionamento, inteso anche in un'accezione territoriale e memoriale e affrontato con collaborazioni transdisciplinari. Con Tania Rossetto, geografa, sta attualmente curando il numero *Maps Mappings and Carthographic Imagining* di "FES – From the European South", rivista nata dal progetto Postcolonialitalia; da anni partecipa ai lavori di FAScina, forum delle studiose di cinema e audiovisivi. (2016).





*Finito di stampare
nel mese di ??? 2021
da Digital Team - Fano (Pu)*

