

Di due miei reenactments: *Opera o comportamento* e *La ripetizione differente*

Renato Barilli

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Italia

Abstract Two reenactments are the subjects of this essay: the first devoted to a section of the 1972 Venice Biennale, where Italian participation was entitled *Opera o comportamento* (Work or Attitude), edited by Francesco Arcangeli and Renato Barilli, reconstituted in summer 2017 for the Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci in Prato as *Comportamento. Biennale di Venezia. Padiglione Italia* and the re-making of an exhibition Barilli held in 1974 at the Fondazione Giorgio Marconi in Milan, curated in the same place in 2014. After 1972 Renato Barilli perceived the radical change in time that would lead to the so-called Mode Rétro, or Citationism, also falling within the general sphere of Postmodernism, but he preferred to name those phenomena of reenactments, after a pair made by the French philosopher Gilles Deleuze, "different repetitions".

Keywords Reenactment. Venice Biennale 1972. Mario Merz. Franco Vaccari. Luciano Fabro. Germano Olivotto. Gino De Dominicis. Francesco Arcangeli. Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato. Fondazione Giorgio Marconi. Exhibition Gennaio 70. Postmodernism.

Le rivisitazioni del passato si sono fatte via via più frequenti, forse per una nostra modificata concezione del futuro che ci attende, il quale non si allunga come una retta dal progresso indefinito, ma al contrario tende a curvare, ad accartocciarsi su se stesso, ad assumere un ritmo spiraliforme, il che ci obbliga a sostare di nuovo presso stazioni che credevamo di avere già scavalcato. Pertanto, se mi pongo da questo punto di vista, posso subito fare riferimento a due reenactments da me effettuati, anche se confesso che ero più solito valermi del vocabolo 'remake'.

Uno, nell'estate 2017, è stato condotto al Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato, grazie alla direzione che in quel momento era affidata a un mio amico del cuore, e partecipante di tante mie imprese, Fabio Cavallucci (Barilli 2017). Devo quindi raddoppiare la mia gratitudine nei suoi confronti, date le molte difficoltà che ha dovuto superare per consentirmi quella riapparizione, che ha riguardato una mia presenza alla Biennale di

Venezia del 1972, avvenuta in un regime speciale. L'edizione del 1968 infatti era stata colpita dal clima agitato di quell'anno, fino alla protesta di molti artisti che avevano rivoltato i loro dipinti verso le pareti o chiuso le loro sale, protestando contro la presenza della polizia e di un regolamento risalente ancora al periodo del regime fascista. La burocrazia italiana è lenta, e dunque non si era posto rimedio alcuno nel 1970, mantenendo lo stesso regolamento del 1930. Non c'era stato alcun mutamento istituzionale.

La direzione del settore visivo venne affidata a Mario Penelope, secondo il criterio strettamente partitico che allora vigeva. Penelope, collaboratore dell'*Umanità*, era in quota del Partito Socialista Democratico Italiano, uno dei più deboli della coalizione che reggeva il nostro governo attorno al perno centrale della DC, disposta a lasciare qualche briciola di potere ai soci di minoranza. E certo la direzione del settore arte alla Biennale di Venezia non era considerata tra i titoli più appetibili. Penelope aveva come compagno di partito una personalità eccellente nel mondo dell'arte, Bruno Sargentini, conduttore della Galleria L'Attico in Roma, Piazza di Spagna, che aveva già di rincalzo il figlio Fabio, poi destinato a svolgere un grande ruolo nelle vicende artistiche successive.

L'Attico in quella sua fase era molto interessato ai maestri dell'informale, il che portava Bruno Sargentini a nutrire una forte stima per Francesco Arcangeli. Da qui il consiglio di Bruno Sargentini, dato a Penelope, di valersi del critico bolognese per la partecipazione italiana alla manifestazione del 1972. Il grande 'Momi' - alias Arcangeli - a sua volta, a Bologna, aveva concepito una affettuosa e viva stima nei miei confronti. Bisogna inoltre risalire alla sua psicologia, che era di accettare le sfide, trovandosi sempre in bilico tra la devozione verso i maestri che aveva avuto nella sua storia personale e le sollecitazioni del momento, nella convinzione che comunque l'arte va avanti, procede senza troppi rispetti per le prudenze dei conservatori. Insomma, culto di Morandi e di Roberto Longhi da una parte, ma anche decisione - sofferta - di sfidare i padri, troppo ostili al nuovo che stava avanzando.

In quel frangente egli era molto interessato a tutti i fermenti del Sessantotto, a cominciare dalla sentenza sulla 'morte dell'arte', da prendersi in senso tecnico come superamento delle vecchie modalità del dipingere su tela e di comporre quadri da appendere alle pareti. Premevano alle porte i fermenti della performance, delle installazioni, della body art e simili o, per dirla in una parola sola, del comportamento, che invitava l'artista a non fissare i suoi interventi in un prodotto ultimo, fisso e statico, ma ad agire, aggredire l'ambiente. Momi quindi bene intese che in ciò stava il 'nuovo' avanzante, e decise di metterlo alla prova, pur rimanendo lui stesso a incarnare il ruolo di paladino della 'vecchia' opera. Da qui viene la brillante idea di lanciare un binomio di sfida, 'opera o comportamento', assumendo per sé la difesa d'ufficio del primo termine, proprio per quella fedeltà al passato, e anche per un certo masochismo che lo ha sempre dominato, per cui si sentiva indotto ad assumere per sé le parti più ingrati, mettendosi sempre a combattere con il muro alle spalle.

Quanto ai paladini delle nuove prospettive, il mio nome era presto fatto, in definitiva ero stato io stesso, nella sua città, ad agitare quello spettro stimolante.

Il tutto era concepito come partecipazione italiana a quella Biennale. Va detto che allora il nostro contributo veniva posto nel Padiglione Centrale, avendone a disposizione circa un terzo, pari a una *suite* di due file di

stanze, sulla destra dell'edificio guardandolo dall'ingresso. Ora purtroppo, vittime a nostra volta di inguaribile masochismo, usiamo collocare la partecipazione italiana nel punto più lontano e scomodo da raggiungere nelle Corderie. I numerosi lamenti inviati da più parti al Presidente dell'Ente veneziano al momento sono rimasti del tutto inascoltati. Ma anche allora la parte del leone, nel Padiglione Centrale, andava a una mostra di respiro internazionale, che in quella occasione fu affidata a Giovanni Carandente, da cui venne la proposta di organizzare una vasta rassegna della migliore scultura contemporanea. Senza dubbio quello era considerato l'evento principale. Ricordo che Carandente poteva approfittare per i suoi spostamenti del motoscafo ufficiale dell'Ente, mentre io dovevo raggiungere i Giardini di S. Elena a piedi o in vaporetto. Avevo 37 anni, ero come sempre timido e maldestro, si aggiunga che Momi venne preso da una delle sue periodiche crisi altalenanti tra euforia e depressione, e che quindi non fu in grado di battersi per ottenere le soluzioni migliori a favore della nostra mostra. Inoltre entrambi apparivamo come due poveri 'provinciali' destinati a una specie di serie B nel consesso della critica che allora contava, tanto che l'astuto Celant - che era stato invitato a far parte del consesso - preferì quasi subito andarsene, adottando fin da quel momento l'abile politica cui poi si è sempre attenuto, di non spartire con altri le responsabilità, di rimanere 'solo al comando', facendo tutt'uno con l'arte povera, il movimento di sua invenzione.

Non fidandosi troppo di Arcangeli, il prudente Penelope, sul versante dell'opera, gli aveva affiancato Corrado Cagli, ma anche lui se n'era andato trovandosi a disagio, da navigato esponente del mondo romano, a dover lavorare appunto con due 'provinciali'. Un'altra delusione venne a Momi proprio sul fronte dell'opera, in cui ovviamente i suoi tre protetti, le tre 'M' ai quali andava ogni suo favore, Pompilio Mandelli, Mattia Moreni ed Ennio Morlotti, furono pronti a rispondergli con entusiasmo, ma non così Alberto Burri, un altro personaggio dalla condotta molto prudente, attenta a evitare le *mésalliances*, come dovette apparirgli quella con Arcangeli. Momi, un po' *oborto collo*, lo sostituì con il miglior esponente del fronte realista, Giuseppe Guerreschi, e poté pure riprendere sotto le sue ali Vasco Bendini, inizialmente candidato al mio settore del comportamento, dato che dalla metà dei Sessanta, entusiasmato dal new dada, si era messo a fare, a Bologna, a Palazzo Bentivoglio, delle installazioni molto ardite, ben decise a praticare anch'esse in qualche modo una 'morte dell'arte'. Ma in quel momento egli stava ritornando alla sua pittura preziosa e raffinata, e dunque era di nuovo un efficace sostenitore dell'opera.

Io dunque rimasi da solo a reggere il peso del comportamento, cosa che, ammettiamolo, mi fece pure piacere. Fui ben convinto di dover riconoscere il ruolo maggioritario dell'arte povera, su quel fronte, ma senza considerarla come unica, privilegiata protagonista. Dopotutto, proprio nei confronti del movimento torinese avevo un ottimo stato di servizio, ero stato tra i primi a riconoscerlo, invitando sia la Galleria bolognese De' Foscherari, sia l'amico Marcello Rumma, organizzatore di incontri a Salerno-Amalfi, a dedicare a quel gruppo tutta l'attenzione che meritava. Ma nello stesso tempo mi sono pure battuto per il riconoscimento di altri comprimari, contro la pretesa che quella pattuglia, di undici artisti iscritti ufficialmente al club, chiudesse la partita, racchiudesse in sé ogni risorsa. Non esitai a invitare Mario Merz, per tante ragioni, in quanto era il più anziano del gruppo, con partenza votata al versante 'caldo', cioè affidato alla pittura, praticata

quasi in margine all'Ultimo Naturalismo arcangeliano. E poi mi piacevano in lui sia l'uso dei tubi al neon attorti, biomorfi, sia soprattutto il ricorso alla serie di Fibonacci, ideata nel lontano Duecento da quel matematico pisano che con la sua progressione via via più aperta sembra fatta apposta per regolare una quantità di fenomeni nei vari regni minerale, vegetale, animale e perfino antropico. In merito forse ho un record, infatti ancor prima di quell'uscita alla Biennale, i 'poveristi' erano stati ammessi *in toto* a una mostra allestita a Bologna, al Museo civico, da me stesso e da Tommaso Trini, sotto l'egida del Comune petroniano, e forse proprio in quell'occasione Merz ha inaugurato il ricorso alla serie di Fibonacci, semplicemente appoggiando alla parete delle lastre di vetro su cui aveva segnato i numeri della magica progressione, avviata a divenire per lui una sorta di grimaldello, di *passee-partout* (Barilli et al. 1970).

Oltre a lui, la mia scelta andò anche a Luciano Fabro, perché mi erano piaciute molto le sue zampe di gallinaceo, fuse in prezioso vetro di Murano, dotate anche di preziosi gambali di seta. In fondo, era già una strizzatina d'occhi verso il ritorno in scena di componenti barocche, cui appena due anni dopo avrei dedicato una successiva rassegna, fatta oggetto a sua volta del secondo dei reenactment annunciati nel titolo. Ma il mio criterio pretendeva che mi guardassi attorno, dimostrando che i 'poveristi' non esaurivano affatto la situazione, e dunque feci altre scelte non conformiste, una delle quali rivolta a un quasi concittadino, al modenese Franco Vaccari, il quale aveva già iniziato le sue operazioni 'in tempo reale', saltando cioè il livello della rappresentazione per dare qualche suo comportamento attraverso una documentazione di foto fornita 'in presa diretta', come per esempio quelle relative a un viaggio dalla sua città alla Galleria Duemila di Bologna, dove l'avevo chiamato a mettersi in mostra, e dove aveva esposto come altrettante reliquie anche sia il biglietto del treno, sia lo scontrino di una sosta all'albergo diurno Cobianchi, allora esistente.

Per la presenza a Venezia, si sa bene che Vaccari ebbe un'eccezionale successo, noleggiando una cabina *photomatic* e invitando i visitatori a farsi quello che oggi si chiamerebbe un selfie, andando poi ad appenderlo alle pareti della sala, dove questa vistosa macchia in bianco e nero si andava allargando a dismisura con il passare dei giorni [fig. 1].¹

Un altro felice incontro, sempre avvenuto grazie alla Galleria Duemila, allora legata all'avanzata sperimentazione artistica, aveva riguardato Germano Olivotto, anche lui, come Merz, persuaso della possibilità di un'alleanza tra natura e tecnologia mediante l'utilizzo di sottili tubi al neon, trattati come dei capillari di un sistema sanguigno o linfatico, pronti a 'correggere' o meglio a sottolineare l'andamento dei rami, il tutto affidato a pannelli fotografici. Anche quello ebbe un ottimo successo di pubblico, tanto che ricevevo raccomandazioni da parte di potenziali acquirenti affinché convincessi l'artista a porli in una lista di prenotazione per ottenere quei preziosi elaborati. Forse proprio perché vittima di tanto successo, che lo portava a trasferirsi da una sede espositiva all'altra, poco dopo Olivotto moriva in un banale incidente d'auto, provocato da stanchezza e ansia.

Ma certo la mia croce e delizia stava nell'aver invitato all'appuntamento veneziano Gino De Dominicis, che mi aveva pienamente convinto fin dalle sue prime apparizioni nello stanzone nudo affittato da Fabio Sargentini,

1 Esperienza da cui è derivata la monografia: Barilli 1972.



Figura 1 Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale n. 4. Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*. 1972. Biennale di Venezia 1972, Padiglione Italia, mostra *Opera o Comportamento*. © Franco Vaccari

quando aveva deciso di mettersi in proprio rispetto al padre Bruno, scegliendo allo scopo un ampio garage sotterraneo nel Piazzale Flaminio. De Dominicis era fin dall'inizio uno straordinario funambolo deciso a rovesciare tutte le leggi dell'ordine fisico, morale, esistenziale, e dunque io contavo che anche a Venezia egli ci desse un felice campionario di queste sue stimolanti invenzioni. Del tutto consapevole dell'importanza di quell'invito, volle affrontare il quesito supremo, come l'essere umano possa giungere a conquistare l'immortalità. Gli venne l'idea estemporanea di approfittare di un ragazzo disabile affetto da ritardo cognitivo.

Il ragionamento di De Dominicis era del tutto positivo, nell'additare in quell'individuo il caso felice di un essere sottratto alle preoccupazioni di noi miseri mortali, afflitti da pene e problemi, mentre lui era già entrato in una specie di eden pacato e felice. E dunque il ragazzo venne fatto accomodare su una sedia e un fotografo scattò una presa di quella scena, creando il caso dello scandalo (si sa bene che proprio le Biennali di Venezia sono sempre state prodighe di scoop): l'opinione pubblica non vi scorse solo la traccia di una stramberia, come tante altre apparse in casi del genere che si erano già presentati e lo sarebbero stati anche in seguito, bensì vi colse una sfida al senso comune dei valori civili. Si gridò allo scandalo, la sinistra ufficiale, a quel tempo del tutto retrograda, pretese di mettere sul banco degli accusati l'intera avanguardia. Si distinsero particolarmente nell'atto d'accusa alcuni artisti e critici tra cui, ahimè, anche miei amici come Emilio Tadini e Lea Vergine. De Dominicis fu costretto a lasciare vuota la sedia, dapprima sostituendo il ragazzo con una bambina, e finendo poi in una azione giudiziaria.

Fin qui c'è una nuda cronaca di come andarono allora, nel 1972, le cose, veniamo ora al reenactment voluto dall'amico Fabio Cavallucci, e con l'abile collaborazione di Giada Pellicari. Massimo problema era la difficoltà

di reperire le opere della mostra di allora, con la necessità di ricorrere a sostituzioni che però non tradissero lo spirito globale di quella esposizione. Vediamo ora caso per caso.

Mario Merz: è stato possibile valersi di un igloo monumentale conservato presso un museo straniero (il Kunstmuseum di Wolfsburg) accompagnato da un neon assolutamente tipico, impiegato per ricavarne una scrittura. Nel caso era un perentorio «*Objet, cache toi*», che potrebbe essere proprio il motto regolatore del Sessantotto, venuto a dichiarare che era finita l'era della merce, dell'avere, del riempire le nostre case di oggetti e di gadget. Era l'ora di privilegiare l'essere sull'avere, di vivere in comunione, nel villaggio globale di McLuhan, tutti connessi in rete. Inoltre la Fondazione nata a Torino proprio nel nome di Merz ci ha potuto concedere una sequenza di foto - *A Real Sum is a Sum of People - Pub George IV, Kentish Town, London* - in cui la serie di Fibonacci viene impiegata per documentare l'ingresso consecutivo degli avventori, via via più numerosi, in un pub londinese: forse proprio l'originale presente al tempo a Venezia.

È invece andata perduta la barca che Merz aveva voluto accostare sul canale attiguo alla sua sala, andando anche qui a scandirne coi numeri di Fibonacci i vari elementi strutturali. Un fedele ingrandimento fotografico di quella imbarcazione ha posto rimedio alla sua assenza forzata. Un'ulteriore integrazione era affidata a un video su cui compare il lento muoversi di una lumaca, anch'essa, destinata a scandire i fatali numeri Fibonacci.

Di difficile soluzione è stata la sala Fabro, diciamo le cose come stanno, non per l'assenza di qualche esemplare delle magnifiche zampe di gallina esposte allora, ma per ragioni legate al valore assicurativo. Anche per Fabro, quindi, il rimedio è stato di esporre un ingrandimento di una veduta di quella sala, che per fortuna era stata eseguita a colori. Ne è venuto uno spettacolo pienamente persuasivo, integrato anche da alcuni documenti, tra cui alcune foto dedicate ai gambali di seta che rivestivano le zampe di vetro, prestate dal gallerista Massimo Minini di Brescia.

Quanto a Vaccari, egli è stato sottoposto negli anni allo stress di numerose gallerie e mostre internazionali che hanno preteso da lui il rifacimento di quella sua operazione prodigiosa e di alto successo. Lui ci ha chiesto di esentarlo da una ennesima replica, limitandosi a rimetterne in scena i dati essenziali, riproponendo cioè una cabina photomatic come quella usata allora e riscrivendo a parete la frase che invitava il pubblico a mettersi alla prova. Anche nel caso di Germano Olivotto, con l'aiuto prezioso del figlio, è stato possibile ricollocare a parete un buon numero dei suoi preziosi pannelli, con foto di di arboreescenze in cui avviene il matrimonio tra il naturale e il tecnologico.

Il caso più difficile riguardava De Dominicis, dato che in definitiva l'esito ultimo era stato quello di una sala completamente vuota di persone, ma proprio per questo ci siamo permessi di ricostruire quasi lo svolgimento diacronico delle molte prove che vi aveva condotto, alla ricerca ansiosa della soluzione più convincente. Per prima cosa, il «mongoloide» - come lo chiamarono i giornali dell'epoca - ha fatto la sua riapparizione nel modo più autorizzato, proprio attraverso una delle foto che erano state scattate e che avevano provocato lo scandalo. L'artista al tempo l'aveva firmata, rendendola un originale, acquistato da Lia Rumma, forse oggi la principale gallerista a Milano. Poi sono riapparsi, dall'archivio della memoria, le varie prove disperse nell'etere: la palla sorpresa un momento prima di rimbalzare dal pavimento, il tracciato di un cubo invisibile, la risata diabolica

emessa dall'artista, nel suo impegno a praticare tutti gli ambiti della sensorialità e dell'intelletto. Infine, ci abbiamo messo pure il video in cui è registrata una delle sue sfide 'impossibili', quella di riuscire a far spuntare in noi esseri umani le ali, a forza di buttarci giù da un muretto. Purtroppo non siano riusciti ad avere un video con un gesto ancor più assurdo, quello che vede Gino impegnato a gettare sassi in uno stagno nella speranza di ottenerne onde di rifrazione quadrangolari invece che circolari.

In merito alla comparsa di alcuni video in questo reenactment, sia nel caso di De Dominicis come di Merz, è opportuno un mio codicillo. Per completare il perimetro dell'area comportamentale avevo ritenuto obbligatorio invitare ai Giardini di Sant'Elena anche Gerry Schum, il tedesco che era considerato l'iniziatore ufficiale della videoarte. *En passant*, voglio segnalare quanto sia sbagliato attribuire questo primato a un artista pur straordinario come Nam June Paik, cui si deve qualcosa di più limitato, il concepimento di installazioni in cui appare anche l'inserimento di un video. L'artista asiatico, rientrando in definitiva nella problematica del new dada o del nouveau réalisme, e di Fluxus che ne è stata una sintesi, ci proponeva degli ammassi di oggetti vari, in cui entravano anche gli schermi video, ma appunto come *objets trouvés*, intenti a trasmettere dei programmi già confezionati, di cui l'artista non era il compositore. Schum invece, sul finire degli anni Sessanta, si recava nei luoghi dove venivano condotte imprese di Land Art, da Richard Long e Jan Dibbets in Europa, da Walter De Maria, Michael Heizer, Robert Smithson e altri negli USA. Ma, come egli stesso ha dichiarato in uno scritto rinvenibile proprio nel catalogo della Biennale 1972, si recava sul posto munito di cinepresa, effettuando poi in studio il riversamento dal sistema fotochimico della pellicola a quello elettronico su nastro.

Io invece posso rifarmi alla mia mostra già menzionata sopra, *Gennaio 70*, ricordando che in quell'occasione, e in stretta collaborazione con Tommaso Trini, ho invitato tutti gli undici membri ufficiali della compagine poverista. I quali però, in quel momento, erano assai riluttanti a comparire in mostre pubbliche, limitandosi tutt'al più ad accettare gli inviti di gallerie private, come era la bolognese De' Foscherari, o di fondazioni private, come quella gestita da Marcello Rumma ad Amalfi. Per stimolarli ad accettare occorreva un'esca, trovata proprio da Trini che suggerì di alletterarli proponendogli di sperimentare il mezzo 'novissimo' del video. Così fu, e io stesso noleggiai una telecamera con relativi tecnici dalla Philips e mi resi disponibile ad andare dovunque i 'poveristi' e gli altri invitati alla manifestazione bolognese (come sempre, avevo inserito altri nomi, oltre ai 'poveristi' di stretta osservanza) mi chiamassero, nei loro studi o anche all'aperto. E proprio De Dominicis aveva avanzato la proposta più ardita, sempre nel nome del sovvertimento di ogni principio fisico: recarsi sul Tevere, dove egli si sarebbe avventurato su una fragile barca, munito di un certo numero di gabbie con piccioni, da immergere nell'acqua, aprendone istantaneamente i cancelli. La sua idea era che gli uccelli balzassero fuori dalle onde, inaugurando una insolita razza di pesci volanti, ma non aveva previsto che, essendosi bagnate le ali, i poveri animali non riuscivano più a spiccare il volo e finivano annegati. Infatti lo specchio d'acqua si coprì in un momento di povere carogne di volatili, per fortuna non ci fu nessun esponente della protezione animali a coglierci in fallo.

In seguito De Dominicis ricorse ai suoi due 'classici' sopra ricordati, mostrati in circuito chiuso su una serie di monitor nella mostra già più volte ricordata. Sempre per invogliare i diffidenti artisti di allora, Trini e io

proponemmo loro di mettere in catalogo non immagini delle opere, dato che queste dovevano nascere in loco, anticipando il rito che si sarebbe detto del *site-specific*, ma potevano limitarsi a mandarci progetti di quanto era loro in animo di fare. Ebbene, anche questi straordinari progetti daranno prossimamente luogo a un reenactment, nella modalità agevole di una riproduzione in facsimile di quel catalogo, dove nelle pagine compilate proprio da De Dominicis la strage degli innocenti è prefigurata, c'è uno schizzo con le sagome dei pennuti che si alzano dal fiume, questo anche a conferma che Gino non procedeva mai in modo impulsivo, ma si affidava pur sempre a una programmazione precisa.

Il secondo dei reenactment di cui intendo parlare in realtà è avvenuto in precedenza, nel 2014, ma si riferiva a una mostra che aveva fatto seguito alla mia partecipazione alla Biennale del 1972, quindi una normale *consecutio temporum* è rispettata, anche, quel che più conta, a un livello concettuale. Per intenderlo bisogna proprio fare riferimento a una mia connaturata *forma mentis* che non gioca mai su un'unica carta, ma ne tiene diverse nel mazzo, anzi, per la precisione, si tratta di una coppia, di termini e categorie tra loro antitetici. Una simile attitudine viene dai miei capostipiti. Il più lontano, a fine Ottocento, è lo storico dell'arte svizzero, ma di carriera interamente consumata in Germania, Heinrich Wölfflin, con le sue famose coppie antitetiche, tra cui, primissima, la coppia chiuso-aperto, subito seguita dalle altre, lineare-pittorico, paratattico-ipotattico, chiaro-scuro. Cui del resto ha fatto seguito una metodologia affine del mio maestro Luciano Anceschi, che ha esordito nella sua carriera pubblicando la tesi di dottorato *Autonomia e eteronomia dell'arte*. Passando a un altro decisivo mentore dei miei lavori, Marshall McLuhan, devo subito ricordare la sua fertile coppia caldo-freddo, valida sia in senso psicologico-stilistico, sia soprattutto a livello tecnologico, come è giusto che sia da parte del maggiore studioso della tecnologia apparso nel secolo scorso. Il 'caldo' corrisponde all'affidarsi a un solo organo o canale sensoriale, per esempio la vista, come è avvenuto di solito lungo i secoli per le arti dette proprio visive. Il 'freddo' invece corrisponde a fasi storiche in cui l'umanità fa ricorso contemporaneo a più *media*, e dunque accanto al visivo ci sono apporti pure del sonoro e del tattile, fino all'ambito più comprensivo del comportamento.

Tornando ora alla situazione del Sessantotto, cui si riferiva la mia sezione alla Biennale, come citato sopra, evidentemente essa si iscriveva in un trionfo dell'aperto' ma, essendo io uno studioso e critico di lungo corso, dovevo subito affrontare il problema di come caratterizzare quel nuovo 'aperto' rispetto all'altro precedente che avevo con gran giubilo salutato nello stendere il mio primo articolo, la recensione a un'altra Biennale di Venezia, quella del 1956, che Anceschi mi aveva concesso di affidare al primo numero della sua rivista *Il Verri*, proprio dell'autunno di quell'anno, in cui cominciava il suo glorioso percorso. E io iniziavo il mio articolo suonando la tromba, annunciando *magno cum gaudio* che era riapparsa una stagione di forme aperte. Posso insinuare che lo stesso Umberto Eco ne colse lo spunto per ideare il suo magistrale contributo offerto in *Opera aperta*, dove però, gli va data giustizia, faceva un passo oltre, in quanto non parlava tanto di forme e di dipinti, quanto appunto di opere, quasi avviandosi verso la comparsa in scena di prodotti estesi nello spazio e nel tempo.

Io stesso, allora convinto pittore, mi tuffai in un'orgia di pittura a tempera, rutilante di colori. Poi c'era stata la riscossa del 'chiuso', proprio con le

opere cui andava l'attenzione di Eco, che erano sì aperte, ma con le movenze anchilosate delle macchinette, dell'arte cinetica. Oppure si era avuta la stagione congiunta pop-op, anch'essa con adesione alle forme chiuse che erano proprie della pubblicità e in genere dei mass media. Ma ecco che, verso la fine degli anni Sessanta, quello che per me era diventato un 'deserto dei Tartari', per dirla con Buzzati, si rianimava, comparivano cioè nuovamente proposte 'aperte'. Da qui la necessità di caratterizzare per contrasto quei due momenti di apertura ritornanti sul filo degli anni. McLuhan mi porgeva il rimedio, bastava dire che l'aperto proprio della stagione informale era 'caldo', cioè limitato al visivo, calato su una superficie, magari con destinazione le pareti di una stanza di galleria, mentre il nuovo aperto che ora si profilava era 'freddo', ovvero affrontava l'ambiente, usciva fuori dalla nicchia delle belle arti. E dunque, parlai in proposito di un informale freddo, venendo fischiato, deplorato dai critici più ossequianti ai riti dell'attualità, che vedevano in quella mia proposta null'altro che il testardo attaccamento del solito 'provinciale' a vecchi pregiudizi. Comunque, per chiudere questo preambolo, diciamo che il capitolo del comportamento alla Biennale del 1972 era, in sostanza, l'affermarsi di un'ondata di informale freddo, giocato su tutti i tasti possibili.

Se c'è una cosa di cui sono convinto, è che la ricerca non procede mai lungo una linea a senso unico ma appunto, come mi avevano insegnato i miei maestri, procede a curve, a inversioni di marcia. E dunque lo stesso trionfo dell'"aperto" di specie fredda-tecnologica che si riconosceva soprattutto nel fenomeno poverista, postulava dal suo interno il sorgere di anticorpi, di tendenze in senso contrario. Da tanti ambiti di esperienza ci vengono termini ed etichette in questo senso. I fenomeni biologici conoscono il 'levogiro' in opposizione al 'destrogiro', l'algebra introduce in matematica la serie dei numeri negativi, la stessa corrente elettrica ha i picchi in su e in giù. Tutto ciò mi ha portato a concepire la possibilità che potesse nascere un arcipelago di forme 'ricche', in antitesi al poverismo che in quel momento appariva vincente.

Posso associare a quella mia riflessione quanto mi era capitato di pensare relativamente a un colosso della nostra arte, Giorgio de Chirico, campione assoluto di questo versante provvisto di un picco in giù nella storia, nella prassi, cioè sdegnoso, da sempre, di andare a ricercare il nuovo, la possibilità, l'obbligo di essere originale guardando in avanti, preferendo piuttosto essere 'originario', cioè di andare a pescare nella memoria, nel museo, nel deposito delle forme *d'antan*, schemi e fantasmi da rilanciare. E avevo scorto, in lui, su questa strada, un'impostazione di assoluta coerenza, il che spiegava le apparentemente orribili riprese, negli anni Trenta e Quaranta, di ritratti e nature morte di specie barocca, o di un naturalismo sfacciato, 'di cattivo gusto', fino all'ultima fase, in cui de Chirico era risalito a se stesso, ai suoi gloriosi tipi metafisici, riprendendoli ma in tono leggero, a gara con quanto stava ormai facendo la televisione a colori, coi suoi cromatismi deliziosamente infantili, rendendo universale il codice dei cartoni animati.² Posso vantarmi insomma di avere avuto una intuizione precoce di un rovesciamento dei tempi, che stava arrivando la fase dei ritorni indietro, quella che si sarebbe detta della *mode rétro* o anche di una sorta di reenactment sistematico di quanto era già avvenuto in passato, pur di avere l'accorgimento di non cadere mai nel 'tale e quale', proprio come aveva insegnato de Chirico.

² Barilli 1974, si veda in particolare il capitolo III: «De Chirico e il recupero del museo».

Un simile 'ritorno a' doveva portare in sé gli indizi capaci di avvisare che appunto si trattava di un nuovo giro, di un ripassare sulle posizioni già occupate, ma dall'alto, da una quota di sorvolo. Naturalmente si stava imponendo la definizione di postmoderno, che sembrava fatta apposta per designare tutte queste modalità operative, ma in proposito ho espresso tante volte le mie idee che mi portano ad allargare a dismisura questa categoria, mi occorreva quindi trovare qualcosa di più specifico (cf. Barilli 2013). L'ho trovato tra i *nouveaux philosophes* francesi, di cui in linea di massima non sono stato affatto un ammiratore, anzi proprio in quegli anni conducevo contro di loro una analisi dissacrante, affidata al mio saggio *Tra presenza e assenza* (1974). Tra loro seguivo il solo Deleuze, in seguito trasferendo l'adesione anche a quanto egli avrebbe fatto in coppia con Félix Guattari, e dunque presi da lui l'accoppiata «ripetizione differente», in cui il primo termine sta a indicare il voltarsi indietro, mentre il secondo sancisce la necessità di introdurre pur sempre un indice differenziante.

Occorreva la mostra *La ripetizione differente. 1974/2014* tenutasi nel 2014 e che riprendeva un'altra mia dal medesimo titolo, *La ripetizione differente* che avevo allestito nel 1974, per rendere manifesta una svolta del genere. Questa mi venne consentita da Giorgio Marconi, del cui Studio a Milano, via Tadino, ero da almeno un decennio un devoto frequentatore. Si dava il caso che nella sua *équipe* fossero particolarmente presenti esempi di questa «ripetizione differente», rinvenibili ai tre livelli in cui allora si poteva considerare articolata l'arte.

C'era il livello di specie affine alla pop art, nutrito di stereotipi ma pronto a saccheggiare pure quelli già provvisti di un loro qualche grado di eccellenza: Valerio Adami, Enrico Baj, Emilio Tadini si prestavano molto bene a essere letti in questa chiave, inoltre Marconi aveva avuto il merito di acquisire il numero uno della pop inglese, Richard Hamilton. Ma era stato pure disponibile a pescare tra i 'poveristi', comprendendo subito l'importanza di Giulio Paolini, il più risoluto tra loro a invertire il cammino e a seguire la strada indicata da de Chirico, offrendo una popolazione di candidi fantasmi, in cui appariva perfino un omaggio a Canova, a Poussin, a tutti i maestri del passato che il 'moderno' aveva rifiutato e condannato.

Naturalmente, secondo la mia linea di elaborazione, sempre autonoma, non mi limitavo certo a scritturare i campioni presenti nella squadra di Marconi, ma vi aggiungevo altri testimoni del medesimo giro mentale, conducendo l'escursione nel rispetto delle tendenze sopra indicate, e dunque, rimanendo nell'ambito pop, occorreva subito recuperare Ugo Nespolo nel territorio torinese. Passando a una presenza straniera, spiccava lo spagnolo Edoardo Arroyo, che avevo già salutato con entusiasmo in una sua precoce apparizione, quasi un decennio prima, in una mostra alla Galleria de' Foscherari, dove aveva esposto un dipinto favoloso, un tema di paesaggio dipinto in quattro stili diversi, secondo una perfetta applicazione di polistilismo, quasi di esemplarità didattica.

Guardandomi attorno, avevo colto al volo altri casi tipici, quello dei coniugi Anne e Patrick Poirier, coi loro calchi di fantasmi del passato, tra archeologia e preistoria, come un museo risorgente dalle ceneri, dalle tenebre del passato, richiamato in vita con tocchi leggeri, da bacchetta magica. E volli avere anche i giochi di destrezza di cui era capace John Baldessari, lanciando palle nello spazio.

Con attenzione ai più giovani, e sempre dalla squadra Marconi, mi sembrò necessario esporre gli esercizi di scomposizione dei nomi cui si dava Bruno Di Bello. E con orgoglio potevo già esibire i due campioni migliori e

più precoci del fenomeno generale di retromarcia allora in atto: Salvo, anche lui emergente dal poverismo torinese, e Luigi Ontani, prodotto autoctono di una rinata Scuola bolognese. I due furono gli apripista della situazione che stava inaugurandosi e che avrebbe dominato la seconda metà dei Settanta e gli inizi degli Ottanta, situazione in definitiva molto omogenea. Achille Bonito Oliva pretese poi di ritagliare il gruppo dei 'primi della classe', e nacque così la sua Transavanguardia, ma nel 1974 gli esponenti di quella formazione - Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Mimmo Paladino - emettevano solo i primi vagiti. Appena un momento dopo il 1974 giungeva a maturità anche Carlo Maria Mariani, non per nulla presentato da me a una sua prima comparsa presso la Galleria Cannaviello, allora di stanza a Roma, e in seguito promosso a caposquadra di un movimento cui si sarebbe applicata un'etichetta del tutto efficace, l'Anacronismo, che in definitiva è un'altra possibilità, accanto alla «ripetizione differente», di designare quanto allora stava accadendo. Ma conviene ribadire, all'altezza dell'ottobre 1974, che sulla piazza e con una presenza già consistente esistevano allora solo Ontani e Salvo, gli altri erano in germe.

Nell'impostare la mostra presso Marconi rispettavo l'articolazione nelle modalità d'intervento quali allora si presentavano e dunque se al primo posto venivano ancora i cultori di immagini di derivazione pop e subito dopo, incalzanti, i concettuali, infine non potevano mancare pure una rappresentanza di quanti si dedicavano al comportamento. Interveniva infatti ogni volta il capovolgimento prescritto dalle ragioni stesse della mostra. Ci fu quindi una prodigiosa comparsa di Jannis Kounellis con una delle più belle installazioni da lui mai ideate, tutta nel segno di un recupero del suo passato ellenico, con la presenza di una maschera della tragedia classica, un suonatore di strumento pastorale, la presenza di un uccello sacro impagliato. E per l'occasione, invitai anche il *performer* Urs Lüthi, che si ispirò al tema della rosa, di cui fece profusione, spandendo il fiore a piene mani, tanto che le visitatrici se ne andarono liete reggendo in mano un rametto con il fiore purpureo.

Realizzare quel reenactment è stato senza dubbio più facile, dato che molte opere erano conservate dallo Studio Marconi, diventato nel frattempo Fondazione Marconi. Fu solo una questione gravosa di spese di trasporto e di assicurazione, nel caso di opere che si trovassero presso altre gallerie o musei. Il catalogo concepito per l'occasione ha inglobato quello originale del 1974, riprodotto in facsimile, con l'aggiunta di un inserto contenente le immagini a colori delle opere (quello anteriore era in austero bianco e nero), più ovviamente un mio testo per spiegare le ragioni stesse di quella ripresa.

Un altro reenactment messo in cantiere nel frattempo ha riguardato la mostra *Gennaio 70*, precisando anche che nel catalogo del tempo comparivano solo i progetti delle opere con cui gli artisti avrebbero partecipato, senza le foto. Ebbene, la galleria comunale di Bologna, MAMbo, ha deciso di effettuarne una riedizione anastatica, unica possibilità di farla rivivere, mentre sarebbe stata un'impresa disperata rintracciare e rimettere in scena le decine di opere che allora vennero esposte nel museo civico della città.

Un ulteriore reenactment dello stesso genere ha riguardato ugualmente il MAMbo, che ha prodotto un rifacimento, anche in questo caso anastatico, del catalogo che nel 1978 aveva documentato le cinquanta performance avvenute nell'estate precedente, e presso quella che allora si chiamava semplicemente la Galleria d'Arte Moderna (GAM) di Bologna, nel corso di quella che era stata detta *Prima settimana internazionale della performance*, cui

sarebbero seguite altre cinque edizioni. Accanto a me a realizzarle c'erano due carissime persone in seguito scomparse, Francesca Alinovi e Roberto Daolio. Oltre al reenactment di specie cartacea, in questo caso è possibile condurre delle rievocazioni, grazie anche alla strumentazione tecnologica oggi disponibile. Dal 2011 infatti chiamo qualche protagonista di quella manifestazione, conducendo con lui o con lei un talk show, in concomitanza con *Artefiera*, nel gennaio di ogni anno. Sono dunque già state ricordate le eccellenti partecipazioni di Marina Abramović, Luigi Ontani, Arrigo Lora Totino, Fabrizio Plessi, Luca Patella, Hermann Nitsch, e della coppia Yervant Gianikian-Angela Ricci Lucchi.

Bibliografia

- Barilli, R. (1972). *Franco Vaccari, esposizione in tempo reale*. Pollenza: La Nuova Foglio.
- Barilli, R. (1974). *Tra presenza e assenza*. Milano: Bompiani.
- Barilli, R. (2013). *Tutto sul postmoderno*. Rimini: Guaraldi.
- Barilli, R. (a cura di) (2017). *Comportamento. Biennale di Venezia. Padiglione Italia = Catalogo della mostra* (Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci). Milano: Silvana Editoriale.
- Barilli, R.; Calvesi, M.; Emiliani, A.; Trini, T. (a cura di) (1970). *Gennaio 70 = Catalogo della mostra* (Bologna, Museo Civico, gennaio 1970). Bologna: Alfa.