

## **Struttura dell'VIII Biennale d'Arte Contemporanea di San Benedetto del Tronto**

A San Benedetto del Tronto, dal 5 luglio al 28 agosto 1969, si tenne l'VIII Biennale d'Arte Contemporanea, intitolata "Al di là della pittura", curata, per conto della locale Azienda Autonoma di Soggiorno, da Luciano Marucci - che aveva ideato il tema e l'intera struttura dell'evento - insieme con Gillo Dorfles e Filiberto Menna.

La manifestazione, con la mostra allestita presso il Palazzo scolastico "Gabrielli" e gli interventi nel paesaggio, comprendeva le seguenti sezioni:

***Esperienze artistiche al di là della pittura***, con gli operatori visuali Carlo Alfano, Getulio Alviani, Pier Paolo Calzolari, Mario Ceroli, Bruno Contenotte, Gabriele De Vecchi, Jannis Kounellis, Ugo La Pietra, Gino Marotta, Eliseo Mattiacci, Mario Merz, Aldo Mondino, Mario Nanni, Maurizio Nannucci, Ugo Nespolo, Filippo Panseca, Luca Patella, Marinella Pirelli, Gianni Pisani.

***Cinema Indipendente***, comprendente cinema sperimentale dei film-makers Gianfranco Baruchello-Antonio Grifi, Alfredo Leonardi, Luca Patella, Giorgio Turi; cinema di ricerca di Bruno Munari & Marcello Piccardo.

***Internazionale del Multiplo***, con gli artisti e designers Marc Adrian, Getulio Alviani, Fernandez Arman, Joseph Beuys, Max Bill, Eugenio Carmi, Gianni Colombo, Franco Costalonga, Lucio Del Pezzo, Herbert Distel, Angel Duarte, Karl Gerstner, H. J. Glattfelder, Enzo Mari, Fabio Mauri, Christian Mergert, Bruno Munari, Edoardo Paolozzi, Gunther F. Ris, Paolo Scheggi, Nicolas Schoffer, Richard Smith, J. R. Soto, Victor Vasarely, Kiky Vices Vinci.

***Nuove Esperienze Sonore***, con i musicisti d'avanguardia Boguslaw Schäffer, Giuseppe Chiari, Vittorio Gelmetti, Pietro Grossi.

***Azioni sul paesaggio*** (naturale e urbano), con gli artisti Bruno Contenotte, Ugo La Pietra, Gino Marotta, Eliseo Mattiacci, Mario Nanni, Ugo Nespolo.

***Concerto-improvvisazione*** (all'aperto), con Giuseppe Chiari, Vittorio Gelmetti, Steve Lacy, Franca Sacchi e gli interventi non programmati del musicista Boguslav Schäffer, dell'artista Emilio Prini e del pubblico.

***Edizioni d'arte*** sulle avanguardie.

**Convegno-dibattito** sul tema "Nuove esperienze creative al di là della pittura".

## [Comunicato della Mediateca delle Marche di Ancona]

### Un Cd-Rom della Mediateca delle Marche rievoca l'evento espositivo "Al di là della pittura"

Come i meno giovani ricorderanno, nel 1969 a San Benedetto del Tronto fu attuata l'VIII Biennale d'Arte Contemporanea sul tema *Al di là della pittura*, a cura di Gillo Dorfles, Luciano Marucci e Filiberto Menna. La manifestazione presentava le principali esperienze extrapittoriche del momento per promuovere, tempestivamente e senza ambiguità, un confronto tra più linguaggi e, in particolare, un incontro-scontro tra Arte Povera-Concettuale (sorte da poco) e la dominante Arte Tecnologica. Comprende: environments / azioni sul paesaggio (naturale e urbano) / opere oggettuali seriali / nuove esperienze sonore (con musica elettronica e da computer) / cinema indipendente (sperimentale e di ricerca) / happening / edizioni sulle avanguardie / discussioni pubbliche. Tra i partecipanti, gli operatori visuali Alfano, Alviani, Calzolari, Ceroli, Contenotte, De Vecchi, Kounellis, La Pietra, Marotta, Mattiacci, Merz, Mondino, Nanni, Nannucci, Nespolo, Panseca, Patella, Pirelli, Pisani; i musicisti d'avanguardia Chiari, Gelmetti, Grossi, Lacy, Schäffer; i film-makers Baruchello, Grifi, Leonardi, Munari, Patella, Turi; gli autori di multipli Arman, Bill, Colombo, Mari, Mauri, Munari, Smith, Soto, Vasarely, Beuys (con una 'performance vocale', che ha rappresentato la prima esibizione in Italia dell'artista tedesco) e altri.

Sull'esposizione - che ebbe una risonanza internazionale e viene tuttora ricordata per la sua originalità - la Mediateca delle Marche di Ancona ha voluto realizzare un Cd-Rom, non commerciale, con la collaborazione del Marucci e l'ausilio tecnico dello studio grafico Spazionet di Tolentino. L'obiettivo era quello di rivisitare il propositivo evento da cui sono derivate certe conquiste delle giovani generazioni.

Oltre ai testi del catalogo (in italiano e inglese), è stata riproposta quasi tutta la documentazione, rimasta in gran parte inedita: progettazione grafica di Bruno Munari; ideazioni degli espositori; foto degli allestimenti in corso e delle opere finite, delle azioni effimere all'aperto e del concerto-improvvisazione; dibattito; rassegna stampa.

Il Cd-Rom si avvale pure di una lunga intervista di Emanuela Mennechella (che aveva proposto la ricostruzione virtuale) a Luciano Marucci (il quale svela i retroscena dell'organizzazione ed espone il suo pensiero sulle problematiche del settore) e di una recente testimonianza del sempre attivo Gillo Dorfles, decano dei critici italiani.

Anche la lettura critico-esplicativa delle sezioni e delle opere consente di conoscere meglio un momento cruciale per l'evoluzione delle arti visive. Allora, infatti, dalla specificità, ancora legata ai canoni tradizionali, si approdava all'ibridazione e alla nuova creatività, caratterizzata da lavori più concettuali, performativi e interattivi, eseguiti con materiali eterogenei e procedimenti inusuali, spesso relazionati allo spazio espositivo e all'ambiente reale.

La rievocazione con un mezzo oggi largamente usato opera un intervento conservativo di quanto rinvenuto anche nell'archivio della memoria, assolve una funzione informativa e ha l'ambizione di dialettizzare con il presente, proprio come era nei presupposti del progetto originario della rassegna.

Il prodotto digitale, pur rifuggendo da intenti celebrativi, storicizza la composita manifestazione, ma facendola rivivere organicamente attraverso opere e processi innovativi, fino ad ora non divulgati, ricollegabili all'attualità. Basti pensare agli interventi *site specific*, ai rinnovamenti linguistici e alle contaminazioni, al decentramento degli eventi espositivi e agli espedienti per il coinvolgimento del pubblico.

L'edizione, già presentata in alcune città marchigiane con proiezioni video, è stata distribuita agli addetti ai lavori, alle principali istituzioni artistiche e scolastiche.

## **Prefazione**

Questo Cd-Rom è nato dal desiderio di rivisitare una propositiva manifestazione - l' VIII Biennale d'Arte Contemporanea di San Benedetto del Tronto sul tema "Al di là della pittura" attuata nel 1969 - e il clima culturale di allora, da cui sono derivate certe esperienze delle giovani generazioni. In quel periodo, infatti, dalla specificità legata ai canoni tradizionali si approdava all'ibridazione dei linguaggi, a una nuova creatività caratterizzata da lavori più concettuali, performativi e interattivi, eseguiti con materiali eterogenei e procedimenti inusuali, spesso relazionati allo spazio espositivo e a quello reale.

L'operazione ha preso avvio dalla proposta di Emanuela Mennechella, subito recepita dalla Mediateca delle Marche di Ancona, e si è sviluppata con l'attiva collaborazione di Luciano Marucci, uno dei tre curatori dell'evento.

Il recupero della documentazione rimasta per lo più inedita, la lettura delle diverse sezioni e delle opere degli artisti coinvolti hanno consentito di far rivivere virtualmente quell'edizione attraverso un mezzo oggi largamente usato.

La rievocazione digitale, oltre ad operare un intervento conservativo di quanto rinvenuto anche nell'archivio della memoria e ad assolvere una funzione informativa, ha l'ambizione di dialettizzare con il presente, proprio come era nei presupposti del progetto originario della rassegna.

## **Emanuela Mennechella intervista Luciano Marucci**

### **Emanuela Mennechella: Come nacque a San Benedetto del Tronto "Al di là della pittura"?**

Luciano Marucci: Premetto che due anni prima, prendendo in mano la Biennale, sia pure all'ultimo momento e con vari condizionamenti, avevo iniziato a trasformare la rassegna che certi personaggi del luogo organizzavano con criteri provinciali, né sufficientemente documentativi, né tanto meno propositivi. Furono eliminati giuria, selezione e premi; introdotte la sezione di pittura ad invito e quella della "Grafica Internazionale", dove figuravano prestigiosi artisti della Pop Art americana e inglese con opere pressoché inedite. E, per accrescere il livello culturale dell'esposizione, vennero dedicati omaggi a riconosciuti maestri del contemporaneo.

Così, avendo guadagnato la stima dei responsabili dell'Ente promotore, che condividevano la necessità di percorrere la strada del rinnovamento, nel 1969 riuscii a strutturare una manifestazione più radicale, che tenesse conto dei cambiamenti di quegli anni verso il superamento dell'abusata pratica pittorica e plastica, nonché del modo di presentare la nuova produzione, con l'obiettivo di far dialogare gli autori delle ricerche più rappresentative, in una visione della complessità e globalità delle culture, a cui tenevo particolarmente. Bisognava prendere atto che l'opera era uscita dalla cornice e scesa dal piedistallo per espandersi nell'ambiente reale; che era bene coinvolgere lo spettatore in modo plurisensoriale; che l'Arte Povera e quella Concettuale avevano già una forte identità da far valere sulla dominante Arte Tecnologica.

### **E. M.: Quale apporto diedero Gillo Dorfles e Filiberto Menna, che curarono con lei l'evento?**

L. M.: L'ideazione del tema e dell'intera struttura era mia. Mi rivolsi a loro sia perché, aperti alle innovazioni, avrebbero saputo motivare al meglio la formula scelta, sia perché in quel momento non era facile ottenere l'adesione di determinati artisti con opere rappresentative. Occorreva più 'potere' di quanto ne avesse un giovane alle prime armi come me. Così, tutti i partecipanti si impegnarono al massimo e contribuirono a dare alla manifestazione un'impronta di originalità e freschezza. Visti i risultati, tutti fummo pienamente soddisfatti.

### **E. M.: Com'erano allora i rapporti con gli artisti?**

L. M.: Con alcuni, difficili. Non si dimentichi che eravamo negli anni della contestazione giovanile e anche nel settore artistico si registravano inquietudini e profonde trasformazioni. Specialmente gli operatori dell'Arte Povera e Concettuale erano intransigenti e spesso rifiutavano di partecipare alle collettive non di tendenza. Inoltre, date le scarse disponibilità finanziarie, gli invitati non erano invogliati a formalizzare impegnativi lavori senza un adeguato rimborso spese.

Poiché molti artisti di punta amavano rapportarsi con lo spazio espositivo e impiegare materiali esistenti in loco, il problema economico non fu l'unico da risolvere. Le richieste da assecondare erano molte e la situazione andava tenuta sotto osservazione... Comunque, feci il possibile per soddisfare le esigenze che lasciavano prevedere esiti positivi. Quella circostanza mi dette modo di conoscere più da vicino procedimenti, opere e autori. E da lì nacquero costruttive amicizie.

### **E. M.: I principali meriti dell'iniziativa.**

L. M.: L'aver presentato, senza ambiguità e preconcetti limitanti, le esperienze extrapittoriche, per promuovere un confronto tra i linguaggi che esprimevano la cultura artistica in divenire, anche mediante mezzi multimediali. Era stata scartata completamente la pittura tout court, in crisi, e creato un cortocircuito tra la dimensione naturale e quella artificiale. Quindi, fu concretizzato tempestivamente un incontro-scontro tra Arte Povera-Concettuale (sorte da poco) e la dominante Arte Tecnologica. In una certa misura ne uscì ufficializzata la tendenza più giovane attraverso alcuni suoi esponenti che da lì a poco sarebbero divenuti degli outsiders: Calzolari, Ceroli, Kounellis, Mattiacci, Merz, Mondino, Patella...

Contemporaneamente si diede indicazione per un modello di esposizione documentativa e, a un tempo propositiva, idonea a presentare la produzione artistica contemporanea, caratterizzata dalle contaminazioni linguistiche. E con ciò veniva indebolita la polarizzazione

della ricerca e si riconosceva una maggiore autonomia alla libertà espressiva dei singoli operatori.

L'evento era articolato in sezioni distinte, con environments, azioni nell'ambiente naturale e urbano, happening, musica sperimentale, oggetti a funzione estetica dell'arte programmata, cinema indipendente, discussioni tra critici militanti e operatori visuali, documentazione su teoria e pratica artistica degli ultimi anni.

Sottolineo che la manifestazione fu la prima con intenti decisamente interdisciplinari, pur nel rispetto delle specificità.

Altri meriti: l'aver dato maggiore visibilità e ascolto al *Cinema Indipendente* e alle *Nuove Esperienze Sonore* (oltre alla musica elettronica, venne proposta quella da computer); favorito il dialogo tra categorie creative, anche quelle ai margini delle grandi mostre riservate esclusivamente alle arti visive.

L' VIII Biennale, poi, mi dette la possibilità di fare il punto sulla produzione oggettuale seriale e di esibire, per la prima volta in Italia, un'opera del mitico Joseph Beuys. Si trattava del multiplo sonoro *Ja, ja, ja... né, né, né* di 32' (🔊 ascolta un frammento di 4' ), non ancora messo in commercio dall'Editore Mazzotta: una sorta di performance vocale che si diffondeva su tutto il piano dell'edificio.

Perfino l'aspetto spettacolare di certi lavori, allora non condiviso da quanti difendevano a oltranza la riservatezza dell'opera, negli anni successivi - com'è noto - si rivelò ingrediente da valorizzare.

Tra l'altro, vari operatori realizzarono appositamente per San Benedetto esemplari installazioni ed environments o misero in scena operazioni per molti versi irripetibili.

La conferenza-dibattito, poi, consentì di analizzare tematiche di attualità, mettendo a fuoco orientamenti di critici militanti e artisti di tendenze contrapposte.

Va riconosciuto l'atto di coraggio dell'Azienda di Soggiorno che non aveva la collaborazione di altri enti e non disponeva di idonei spazi espositivi (si dovette trasformare un edificio scolastico in contenitore neutrale per le 'ambientazioni'), né di particolari strutture organizzative e adeguati finanziamenti. Io dal lato culturale avevo avuto carta bianca e, quindi, la forza di respingere le immancabili raccomandazioni... Era la 'regola' che avevo potuto imporre, grazie... al mio lavoro completamente gratuito. E la sezione *Cinema Indipendente* in un certo senso fu una rivale nei confronti del 'sistema' che l'anno precedente, nel clima della contestazione studentesca, aveva vietato lo svolgimento della mia *Settimana del Cinema Indipendente*, scomoda dal punto di vista ideologico e borghese...

Tutto fu concretizzato con più passione che mezzi economici, dimostrando che è possibile, anzi necessario, attuare esposizioni d'arte senza dissipare risorse.

Ho applicato lo stesso principio nel 1999, con la mostra-inchiesta itinerante *Markingegno*, in cui, sia pure a fatica, sono riuscito ad aggregare, per finalità culturali, ben otto amministrazioni comunali. Quella della convergenza di sinergie è un altro mio pallino, ma ancora oggi la formula non decolla pur essendo condivisa da molti.

### **E. M.: L' VIII Biennale fu molto frequentata?**

L. M.: Le 'avvincenti' novità proposte, sia all'interno della sede espositiva che all'esterno, fecero registrare una partecipazione di pubblico fino ad allora forse mai riscontrata in una mostra d'arte contemporanea.

L'happening all'aperto con musicisti d'avanguardia (da Steve Lacy a Boguslaw Schäffer, da Vittorio Gelmetti a Giuseppe Chiari) e le azioni sul paesaggio si rivelarono originali e stimolanti. Specialmente nelle sale con opere interattive ci fu un'invasione di visitatori, tanto che, dopo i primi giorni, per contenere l'afflusso dei giovani che rendevano incontrollabile la situazione, fu addirittura chiesto l'aiuto delle forze dell'ordine e si dovette ricorrere all'ingresso a pagamento (al prezzo simbolico di cento lire), finché non ci fu assuefazione... La mostra fu frequentata per la prima volta da personaggi che San Benedetto non aveva mai avuto occasione di conoscere: artisti, musicisti, film-makers, critici (Gillo Dorfles, Filiberto Menna, Alberto Boatto, Achille Bonito Oliva, Germano Celant, Bruno D'Amore, Pierre Restany, Lea Vergine, Gualtiero Schoenenberger, Angelo Trimarco, Lamberto Pignotti e tanti altri giunti dopo l'inaugurazione, come Vittorio Rubiu, Mirella Bandini, Giorgio Ruggeri...).

### **E. M.: Quali furono le maggiori difficoltà?**

L. M.: Ero praticamente solo a coordinare tutto ciò che si doveva fare in contemporanea, soprattutto nei giorni frenetici che precedettero l'inaugurazione. Dovevo badare all'allestimento delle varie sezioni e al reperimento dei materiali necessari (possibilmente di minor costo...),

alle azioni effimere in luoghi distanti, al dibattito, al *Concerto-improvvisazione* all'aperto e così via. Per giunta venivo da mesi di lavoro e proprio in quei giorni avevo perso mia madre. L'impegno in prima persona fu notevole, sia perché tenevo alla buona riuscita della mostra, sia perché non era semplice soddisfare le 'strane' richieste degli operatori. Ma era un piacere collaborare al *work in progress*, anche se c'era sempre il timore che qualche espositore più esigente potesse piantare grane...

### **E. M.: ...Gli aspetti negativi?**

L. M.: Non aver avuto il tempo di documentare subito, come avrei voluto e con gli strumenti appropriati, i momenti più interessanti della vernice, che naturalmente non figuravano nel catalogo stampato per l'inaugurazione. Luca Patella aveva metabolizzato molti episodi significativi della manifestazione nel film creativo *Rondine Sben!*, ma, nonostante l'amicizia, non sono mai riuscito ad averne una copia.

Dopo la chiusura dell'esposizione, mentre ero all'estero, l'opera di Merz fu fatta 'cancellare' dal preside della Scuola che accoglieva la mostra. Non ne aveva compreso il valore, essendo ancorato alla pittura imitativa. Così è andato perso un capolavoro, peraltro difficilmente riproducibile. Per mantenere le sue "Tracce" bastava mettere una lastra di materiale trasparente sulla parete. Sarebbe rimasta una testimonianza unica, tra le più vive e poetiche dell'intera produzione dell'artista scomparso.

Purtroppo, pure l'installazione di Kounellis fu rimossa in quanto l'aula andava ripristinata... Ma di essa restano le foto di Paolo Mussat Sartor (alle sue prime esperienze), il quale, insieme con Emidio Angelini, documentò vari momenti.

Anche la parte dell'opera di Calzolari costituita da un fragile 'velo' ottenuto con la colla di pesce, andò persa. Così pure il 'sole' di Nespolo, che però si spense per naturale usura..., e lo 'zatterone' di Mattiacci, che fu precocemente smontato per evitare incidenti ai naviganti...

I ben pensanti del luogo guardarono con sconcerto la mancanza di quadri alle pareti..., ma il tempo ci ha dato ragione e i reazionari sono rimasti delusi dai riconoscimenti ottenuti dall'iniziativa.

### **E. M.: La mostra fu recensita adeguatamente?**

L. M.: Direi di sì. Anche se non c'era la possibilità di accreditare molti critici e se io, preso dagli impegni contingenti, non ero riuscito a sfruttare tutti i canali comunicativi a disposizione, l'esposizione ebbe buoni commenti su riviste di prim'ordine, quotidiani nazionali, radio italiane e straniere. Pure le recensioni sfavorevoli dimostravano che l'iniziativa meritava di essere considerata.

Spesso *Al di là della pittura* è stata citata nelle pubblicazioni che hanno fatto la 'storia' artistica di quel periodo e in esse sono state riprodotte significative opere.

Una fotografia dell'azione di Mario Nanni sulla riva del mare fu scelta per la locandina [immagine] della mostra di foto-video-filmati-stampati sugli interventi artistici nel paesaggio urbano, allestita, a cura di Enrico Crispolti e Raffaele De Grada, nel Padiglione Italia della Biennale Internazionale di Venezia 1976 (la riproduzione è tra le *Azioni sul paesaggio* nel catalogo della manifestazione, vol. I, p. 107).

Anche quando non fu capito subito il vero senso dell'operazione, il credito che la mostra ebbe all'esterno fu rilevante e tuttora i meno giovani la ricordano come un evento straordinario.

### **E. M.: Secondo lei, quali tangenze vi erano con l'attualità artistica?**

L. M.: In primo luogo con le esperienze extrapittoriche (oggi piuttosto praticate), le contaminazioni linguistiche (opere plastiche con architettura, cinema, musica, teatro...), evidenziate senza mezzi termini, nonché gli interventi *site-specific*, il decentramento dell'esposizione nel paesaggio (naturale e urbano) e il coinvolgimento degli spettatori. Più di vent'anni dopo Maurizio Calvesi, quasi a legittimare la validità della nostra precoce scelta, ha utilizzato lo stesso titolo per ricostruire al Palazzo delle Esposizioni, in *Roma Anni Sessanta. Al di là della pittura*, quel decennio ricco di fermenti, tensioni creative e inquietudini.

### **E. M.: Perché la Biennale non ebbe più seguito?**

L. M.: La produzione artistica del momento richiedeva spazi espositivi diversi da quelli disponibili e risorse finanziarie sufficienti; strutture organizzative esperte nella concretizzazione di edizioni altrettanto ambiziose.

Poi mancava convinzione culturale da parte degli enti locali. E mi sembrava un paradosso far

spendere centinaia di milioni per una sola manifestazione artistica della durata di un paio di mesi. Ho sempre creduto a formule meno costose, più continuative che episodiche, capaci di assolvere una più efficace funzione formativa. San Benedetto ha una forte tradizione marinara; la cittadinanza si va evolvendo ma, secondo me, la classe politica non è ancora pronta a sostenere programmi rigorosi e ambiziosi che durino negli anni.

Per essere competitivi non basta la buona volontà del curatore e di quanti sono chiamati a esporre. D'altra parte, giunti a quel livello, non si poteva tornare indietro. Aggiungo che ogni nazione dovrebbe avere una sola biennale d'arte capace di imporsi in ambito internazionale. Per l'Italia è sufficiente quella di Venezia.

### **E. M.: Ma quanto costò l'intera manifestazione?**

L. M.: Circa otto milioni e mezzo delle vecchie lire. Una somma irrilevante pure per allora, considerato che si dovettero trasformare le aule dell'edificio scolastico per le opere ambientali; che occorsero varie apparecchiature, materiali e diversi operai. In più fu data ospitalità agli artisti e ai critici. Quindi, quasi tutta la somma tornò a vantaggio della città balneare. Io non ebbi una lira. Anzi, ci rimisi e, in attesa dell'approvazione dell'impegno di spesa, dovetti anticipare all'Ente 900.000 lire... Ed ebbi il dispiacere di non riuscire a far rimborsare ad alcuni artisti le pur modeste spese sostenute. Con la somma stanziata, non ce lo potevamo permettere...

### **E. M.: Rifarebbe un'altra edizione?**

L. M.: Qualche anno fa mi fu proposto, ma feci cadere l'idea.

Per una seria biennale non basta una deliberazione dell'ente promotore. Ripeto: perché una rassegna possa sopravvivere, ci vogliono volontà politica, convinzione culturale, stabilità amministrativa. Devono esserci giusti finanziamenti, spazi espositivi adeguati, struttura organizzativa esperta e dinamica. Poi, per distinguersi dalle tante manifestazioni analoghe, occorre un progetto originale, a seconda del momento culturale, per cogliere i fenomeni in atto, scoprire o concentrare l'attenzione su orientamenti nascenti. Tutto questo non s'improvvisa.

Non esistendo certi presupposti, non mi sembrò opportuno riprendere l'iniziativa.

Sarebbe più giusto dare vita a un'attività espositiva responsabile e costante, utilizzando gli spazi che ora ci sono, per far evolvere il gusto e maturare situazioni all'altezza dei tempi. Mi spiego: è incoerente e dissennato pensare a un prestigioso evento ogni due anni, quando nello stesso ambiente, mensilmente, si inaugurano mostre clientelari, più o meno scandalose, che squalificano la città e diseducano.

Di solito sono i pittori locali e qualche sedicente critico che premono per fare mostre allo scopo di ricavarne illusori vantaggi personali. Per volare più alto occorre inseguire degli ideali con spirito altruistico e, per andare oltre la dimensione localistica, si deve puntare sulla qualità e non sulla quantità...

Una grande esposizione che meriti rispetto, specialmente se non ci sono le predette condizioni, comporterebbe un lungo, estenuante lavoro, da quello preventivo per allestirla a quello successivo per sfruttarne il successo. Né io mi sentirei stimolato a curare una mostra su committenza o per soddisfare esigenze commerciali; che non mi desse occasione di proporre ricerche artistiche inedite e innovative. Eppoi, con gli impegni già presi, non potrei più assolvere a un tale compito, al di là di ogni ricompensa materiale. Chi mi conosce sa che per me conta più l'essere che l'avere. Comunque, realizzando il Cd-Rom con la Mediateca delle Marche, è come se avessi rifatto la Biennale..., sia pure virtualmente.

### **E. M.: Che senso ha per lei questa rievocazione?**

L. M.: Innanzitutto quello di documentare organicamente e storicizzare la composita manifestazione, far conoscere le opere e il loro processo formativo non risultante dal catalogo, peraltro ormai introvabile. Riportare in superficie, con orgoglio, un'operazione che aveva anticipato alcune esperienze di questi ultimi anni.

Nello stesso tempo le immagini, integrate da commenti, permettono di ricostruire un clima artistico connotato - come dicevo - da fervore creativo e critico, da importanti rinnovamenti linguistici.

Dorfles, mentre vagavamo per le sale della Biennale d'Arte di Venezia del 2005, mi diceva:

"...ricordando ancora una volta la fondamentale mostra *Al di là della pittura*, penso con nostalgia ai fermenti artistici di quel periodo, in contrapposizione all'attuale sterilità creativa di

cui questa cinquantunesima edizione è un esempio". E recentemente, tornando sull'argomento per tale iniziativa, ha aggiunto:

"Nel 1969 la nostra intenzione era proprio quella di iniziare una stagione artistica che rompesse con gli schemi e le partizioni vigenti, che non accettasse le tradizionali divisioni tra pittura, architettura, design e, possibilmente, inglobasse altri linguaggi artistici. Il risultato fu senz'altro eccezionale e aprì il cammino a tanti successivi episodi dell'epoca: dall'Arte Povera alla Transavanguardia, alle diverse tendenze concettuali; nonché alla attivazione delle installazioni e delle performances.

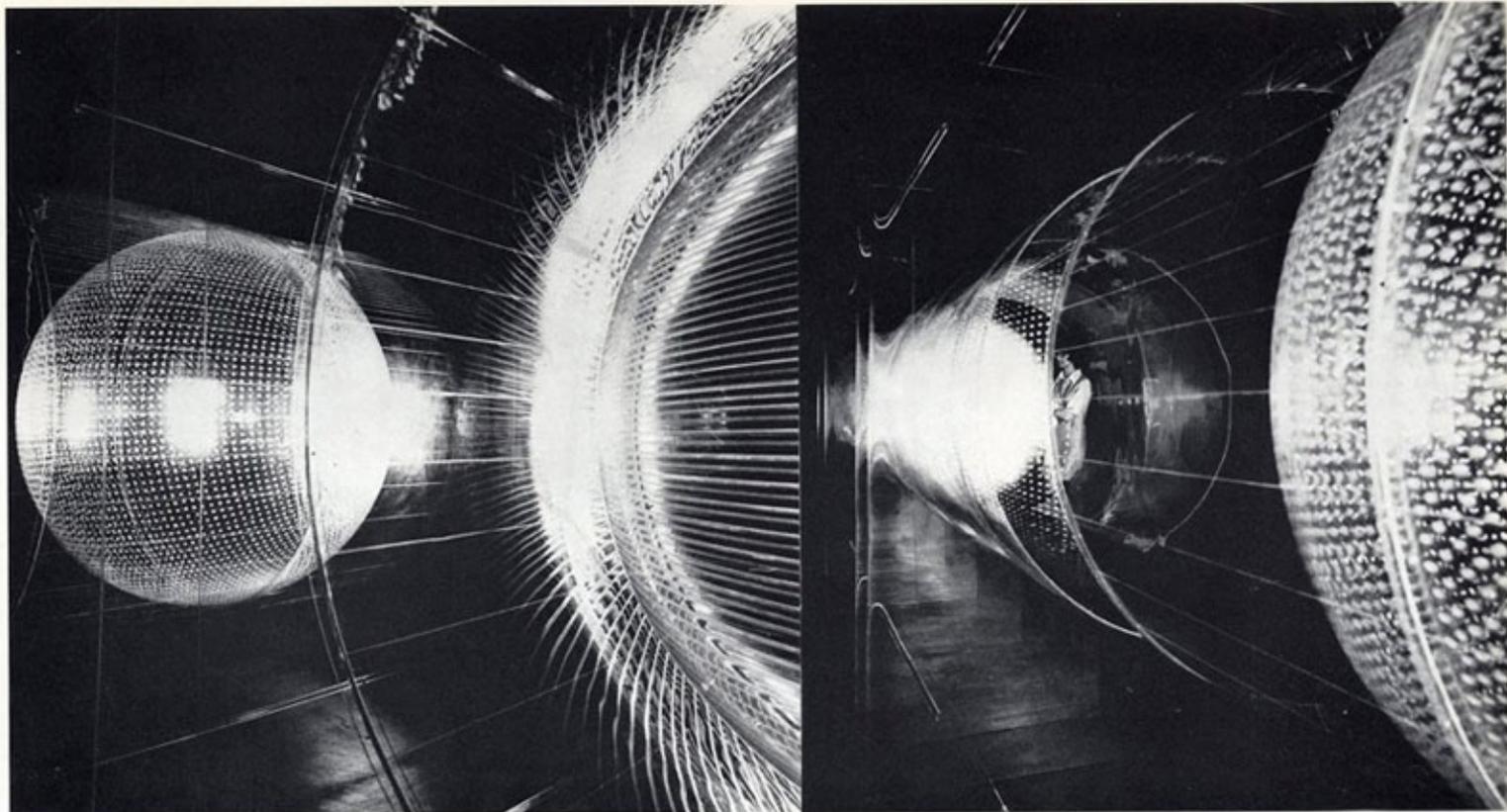
La manifestazione – come era avvenuto con alcune delle correnti dell'immediato dopoguerra (MAC, Spaziali, Nucleari, ecc.) – faceva piazza pulita di tutto il conformismo culturale novecentesco e apriva la via a un nuovo scenario estetico in Italia. Oggi la situazione è cambiata. La pseudo globalizzazione ha generalizzato il linguaggio visivo, ma lo ha anche appiattito. Ora una mostra come quella sarebbe impossibile perché i dati delle avanguardie sono già alla portata di tutti e perché minore è la capacità di offrire esperienze inedite (anche se c'è il desiderio di farlo!). Oltre alla rivisitazione virtuale, sarebbe auspicabile una riedizione a stampa con la documentazione delle azioni effimere che ovviamente non erano in catalogo. Ancora più interessante una mostra su quella linea ma con tutt'altra impostazione, data la presenza di tante nuove possibilità linguistiche e manovrabilità tecnologiche. Certamente servirebbe ad abbattere il conformismo dell'attuale situazione, con l'eccesso di video, installazioni e falsi concettualismi".

L'aver fatto rivivere l'evento può anche essere utile ai giovani artisti, i quali, ignorando il passato, rischiano di ripeterlo...

Di solito, chiusa una mostra, se ne perdono rapidamente le tracce. Questo non mi pare un buon servizio per la cultura e la storia. Nel nostro caso, siamo riusciti a recuperare e a riproporre il materiale esistente sulle diverse fasi attuative e quanto era rimasto nascosto nell'archivio della memoria. La rievocazione, quindi, acquista un valore permanente. Non mi pare poco!

Infine, questa intervista mi ha dato modo di ricordare tempi in cui ho partecipato, un po' da protagonista, ad avvenimenti che hanno portato l'arte fin qui e di ribadire le mie convinzioni di operatore culturale maturate sul campo.

*marzo 2006*



Ugo Lapietra

## BEYOND PAINTING

*Afterthoughts on an exhibition held last year  
at San Benedetto del Tronto*

GILLO DORFLES

The situation in which contemporary visual art is being thrashed out may be seen as the product of two fundamental conflicting drives: the one, towards the world of technology, new structural materials, programming and mass production; and the other, *against* technology (even when it is used), seeking hopefully a return to nature, opposed to mass production and programming, placing importance more upon the idea informing the work and the *situation* in which creation takes place, than upon the product of that idea and that situation.

Observing the trends of the last few years, one cannot but recognise the truth of this summary. There is minimal art, primary structures, kinetic art, op, programmed art, all tendencies linked to technology and boasting new materials (Cor-ten steel, aluminium, plastics, etc.); the production of multiples (precisely to insist upon the affinity with the world of industrial design and mass production); and on the other hand, the new trends of "anti-form", of conceptual art, of "arte povera" (all of which could be grouped under the heading of "situational" art, as good a heading as any), decisively refusing the glitter of technology and, for the first time since Dada, asserting the pre-eminence of the conceptual in visual art, the importance of the metaphorical element, and calling for the abolition of servitude to a consumer goods-oriented society.

The show organised in the summer of 1969 at San Benedetto del Tronto by myself, Filiberto Menna and Luciano Marucci, was intended to be, as the title had it, "beyond painting". Otherwise stated, it was an exhibition that excluded painting hung on the wall and the sculpture on a pedestal in order to give the utmost importance to the two trends mentioned above. The aim was to establish visually (when placed in direct confrontation), the behaviour of some of the most interesting and committed artists of the last two generations in Italy belonging to the two opposed tendencies.

It was, I believe, the first time that anything

of the kind had been done. The large exhibitions of conceptual art (Berne, Amsterdam, Amalfi) had excluded all other developments, and, similarly, in the shows of the other trend, the technologists, kineticists and programmists dominated without let or hindrance.

It had not been easy to persuade the artists to this face-to-face encounter, especially as their weapons were unequal, those of the technologists, showy and gleaming; those of the conceptualists airy and imponderable. Besides purely "visual" works (each artist had his own space in which to carry through the operation he preferred), the exhibition presented other types of action "beyond painting", such as the continuous execution, in a special room, of electronic, "concrete" music by Boguslav Schaeffer, Giuseppe Chiari, Vittorio Gelmetti, Pietro Grossi; a musical happening by Chiari, Gelmetti and Lacy; the showing of experimental films by Barucchetto, Leonardi, Patella, Turi, Munari, Piccardo; and other "actions" which were dispersed in the surroundings of the exhibition and inserted in the urban and the natural landscape, such as the raft of Mattiacci, the self-measurement of Nanni, and various participational works of Contenotte, La Pietra, Marotta and others. Besides this, and precisely in order to give a succinct survey of international production, a show of multiples was put on, with items chosen from among the most significant in Italy and abroad.

Before coming to a short analysis of the works on exhibition, I would like to underline an interesting fact concerning the attitude of the general public (the ordinary public of a summer resort) towards the show. It was a test, not to be ignored, offering the possibility of response to works completely unfamiliar and having no connection with what official and academic culture calls art. And so it was possible to observe that, leaving to one side the hostile judgements of persons ossified in retrograde traditionalist positions, the reaction of the general public was good. Thus, for example, a great sun, drawn in red streaks on the pavement of the square in front of the exhibition palace by Nespolo, was quickly "invaded" by the children of the place and used in their games, transformed into a bright playground. The light projections that covered by night the exterior of the palace with evanescent amoebic figures [compositions by Contenotte created by enclosing fluids of different degrees of viscosity

between sheets of glass and enlarging them in the projection, a commonplace in the dance-halls of San Francisco four years ago.—Trans.] attracted the interest of passers-by through their very unexpectedness. The same could be said for the various rooms of the exhibition where the public revealed its clear preference, understandably, for the spectacular as achieved by the technologico-kinetic artists, especially as these most closely resembled certain aspects of our mechanised urban culture with its night lights or the new instrumentation for spatial exploration. But in fact, if a hypothesis is permissible, I believe one can foresee a future decline of interest in this type of work precisely because it too easily resembles what we find already in our day-to-day life in bars, jukeboxes and the moving illuminations of advertising.

The osmosis which has taken place between kinetic, programmed art and luminous advertising signs and, in general, the lay-out of the cityscape and the nightscape, has certainly been good for both; but once a certain stage is attained, it takes away from the technological-type "useless works" the science-fiction aspect they had originally and which constitutes a large part of their fascination. What has happened, in fact, is that which has befallen the so-called "cool science fiction" dealing with astronauts and space flight; as spatial exploration has become more and more a reality, interest in this kind of fiction has declined.

Fairly different was the attitude and the reaction of the public to the works of the other group where comprehension was more difficult and the sophistication of the ideas often rendered them elusive. The "code" necessary to their deciphering was not in the possession of the majority of the visitors—which shows that more often than not the forms of "anti-form" enter the category of metaphorical constructions nearer to a literary than a figurative mentality. The absence of the spectacular—of modern materials—and the difficulty of seizing the idea or the situation upon which the artist bases his work, both operate in a way that even fully realized and cohesive creations cannot be completely grasped except after a mature preparation.

We were able to see, on the other hand, that projects based upon the direct projection of visual works (slides projected on a plexiglass dome by Patella, film images by Pirelli, etc.) were easily accepted and understood precisely

because of the immediacy of their visual expressiveness.

I wished to note briefly these reactions of the public because it seems to me that often one gives far too little importance to "popular" reactions, neglecting them and contenting oneself only with the opinions and judgements of the experts and the cultural élites, without being aware how often the judgement of these might be vitiated by fashion or by reason of intellectual snobbery.

But let us try, now, to examine more closely some of the works shown. Above all the operations upon the landscape (like Nespolo's sun and Mattiacci's raft, already noted) demonstrated the possibility for artists of invading the field of urban environment. And in the second place, the use of tape recorded music by numerous artists (Patella, Panseca, Pirelli, La Pietra, Nannucci, Nanni) gave actuality to the problem of the interdependence of different artistic languages and the utility of "inter-media" shows. Even musical compositions which are generally considered hermetic and unpalatable (like those of the composers here represented), once mixed with visual works and presented at the same level of exhibition material, were seen to be easily acceptable. The public which, entering the rooms of certain artists and witnessing kinetic and luminous projections with sound in the background, was carried on to listen, with equal comprehension, to the same works executed in the recital room.

A series of metal disks and circles, hanging from the ceiling and crowding the whole room, comprised the environment offered by Mario Nanni. The interest of this work derived not only from the structure of disks and circles, but also from the fact that interfering with them provoked echoing sounds more or less intense according to which group the visitor moved.

In La Pietra's audio-visual environment sound had a structural importance. As the visitor progressed along the plexiglass route to a sort of transparent dome, the sound became louder or quieter, causing strange interferences with the intensity of the lights and the transparencies of the tunnel. Into this work, La Pietra had inserted some of the more constant elements of his recent work in order to realise a construction in which fantasy was married with a possibility of architectural utilisation.

Another environment based upon light and sound effects was Panseca's, where a skein of transparent tubes, containing fluorescent liquids lit by ultra-violet light, created a

dynamic, luminous situation of a markedly "informal" type far from the usual creations of kinetic artists.

The sole representative of this trend, De Vecchi of the Milan Gruppo T, created in a completely black environment a play of perspectival oscillations obtained through the movement of a luminous trajectory geometrically ordered.

If the environments of Panseca and De Vecchi were predominantly kinetic, and that of La Pietra typically "programmed", Alfano's great cylinders upon which the rays of a multiple-apertured light source fell, dematerialising the space, entered into the type of spatial-kinetic environment in which Getulio Alviani also finds inspiration. Alviani opposed two reflecting walls at different angles and curvatures, between which ran a neon strip, and created for the visitor a dimensional ambiguity which was further accentuated by the reflections of the visitors themselves.

Nannucci, however, in his "occultation", made of a neon-tube arabesque suspended from the ceiling and corresponding to a similar arabesque traced on the floor, maintained a formal link with his previous work while liberating himself from the three-dimensional sculpture which had interested him for some time.

Even in those environments created for the projection of slides grouped according to some narrative scheme, the images deformed by the plexiglass domes on the surface of which they played, or for film projections, the prevalence of a "situational" element was noticeable and contrasted, in a certain sense, with the mechanical aspect of the devices used. In the case of the projections of Marinella Pirelli, the images, taken from the plexiglass sculptures of Marotta and sagely distorted and deformed, were shown on a sort of multiple draught-screen within and through which the spectator could enter, right into the middle of the image-flux produced by the projector. In this room, too, the sound effect was produced by the action of the images upon photoelectric cells linked to oscillators and thus, though aleatory, had certain ties with the images.

The artist who might be considered the link in this exhibition between the technological and the situational artists was Gino Marotta. In his darkened room he placed some constructions of very thin marble sheets and others of plastic, lighting both of them from below and from the side, so as to throw on the walls their finely notched and serrated shadows. The union

of artificial and natural (the artificialised marble and the plastic used for a natural effect creating the ambiguity) is at the base of this and other recent experiments by Marotta and demonstrates the possibility, while using new technological materials, of continuing the dialogue with nature.

It is this dialogue with nature that was taken up in the rooms of the "situationists", Calzolari, for example, bringing together a palm leaf, transparent plastic and thin sheets of lead, and thus introducing into his environment an element of naturalness, metamorphosed and not without charm.

It is natural that the public reacted with some diffidence towards combinations which it found gratuitous and superfluous. In reality, Calzolari—like Kounellis with his bricked-up door on which hung a photograph of a view of the room one might have had—pursues in these actions a precise aim: the reversal of the process by which art is bought and sold at so much a point and turned into commodity; the wish to cut free from the manipulable aesthetic fetish of the dealer and the museum. Mario Merz does the same thing when, after a long meditation, he traces on the bare walls of his room a series of tiny scratched marks, like subtle outlines of birds—almost as if to indicate the presence of an imaginary flight that did happen and left this fleeting vestige.

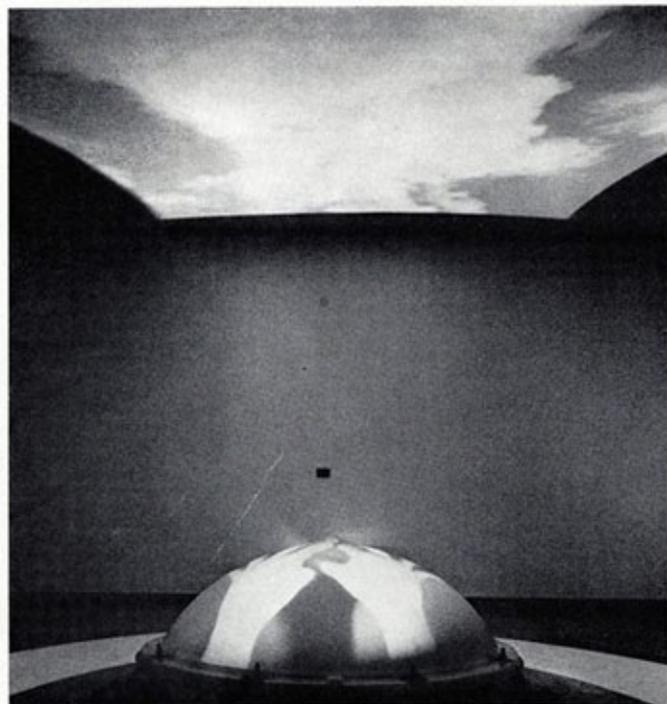
But when these and similar actions (like some of Richard Serra, Oppenheim, De Maria) are photographed, recorded, signed, the merchandising element is reintroduced as, unfortunately, is happening with many conceptual works in the U.S. and in Europe. The sign traced on a wall, on a freshly mown field, on a frozen river; the clot of earth carried from one place to another, the furrow of fallen leaves in a wood . . . all are conscious acts performed by artists with the same magical and apotropaic purpose as that with which ancient priests and tribal witch-doctors traced their magic circles to call up the Great Spirit or to mark the sacred boundaries for the construction of the Temple. But should this magic sign be captured, signed, and put into commerce, then its every value, mythic, ritual, artistic, will be lost, and we have one more fetish in place of a creative work.

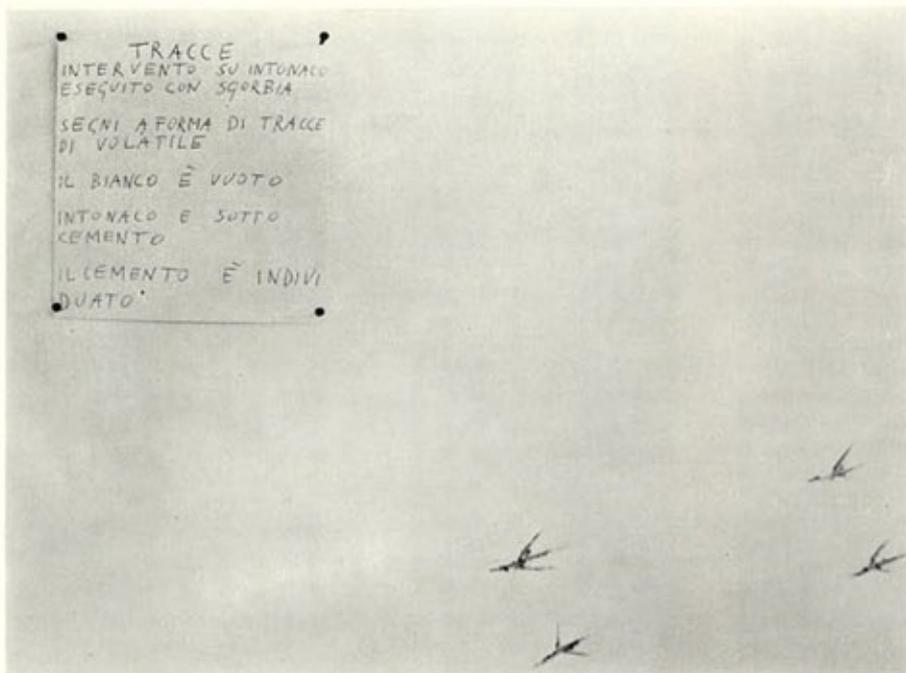
Among those I have defined as "situational", Mondino was the only one not to be satisfied with direct elementary expressions and to have recourse to an exhibition based on a self-portraying puppet, some writings and a true and proper picture "*alla Turcato*", that seemed to

Nanni. Audiovisual tactile environment



Luca Patella





Mario Merz. *Tracce*

relate somewhat to pop-art. It was a disappointment that he did not seize the occasion to offer some of those inventions (which he was one of the first to commit himself to) based upon the fixation of a specific situation, often playfully simulated, like his "Balloons" or his curious "levels".

Another artist who brought into his work certain pop manifestations was Pisani who crowded his environment with a set of plastic

mannequins: headless dolls wrapped in their transparent envelopes in confrontation with plaster twins; a "unicum" beneath a glass bell which slowly crumbled to indicate the transitoriness of the unique work and its translation into the solid but no less ephemeral copies realised in the new materials of consumer civilisation.

What evaluation can we accord to the overall achievement of the exhibition at San Bene-

detto? Even though the number of exhibitors was small, I believe it was sufficient to establish, in a certain sense, the orientation of certain major currents in present day Italian art and, indeed, without exaggeration, of all art today. Thus, for example, the use of natural materials (Marotta's marble, Ceroli's rough wood, the palm leaf by Calzolari, Mattiacci's tree trunks and Kounellis' stones) demonstrated a striking desire on the part of artists very different from each other to return again to the suggestions (if no longer to the representations and the imitations) of Nature.

On the other hand, the use of new materials (the metacrylic of Marotta, the aluminium and steel of Alviani and Nanni, the neon tubes of Panseca and Nannucci, the light and palm projections of Patella, Contentotte and Pirelli) demonstrated the importance of the incitement artists today constantly receive from the technological environment in which they are immersed, and the urge to avail themselves ever more of these media even on an architectural and urbanistic level.

And the presence of certain figurative tendencies should not be forgotten: Merz's outlines of birds in flight, Mondino's self-mocking puppet, Pisani's headless dolls, the anthropomorphic wooden structures of Ceroli, all indicate the urgency for much recent visual art to avail itself once again of the emblematic and iconological aspects of figuration.

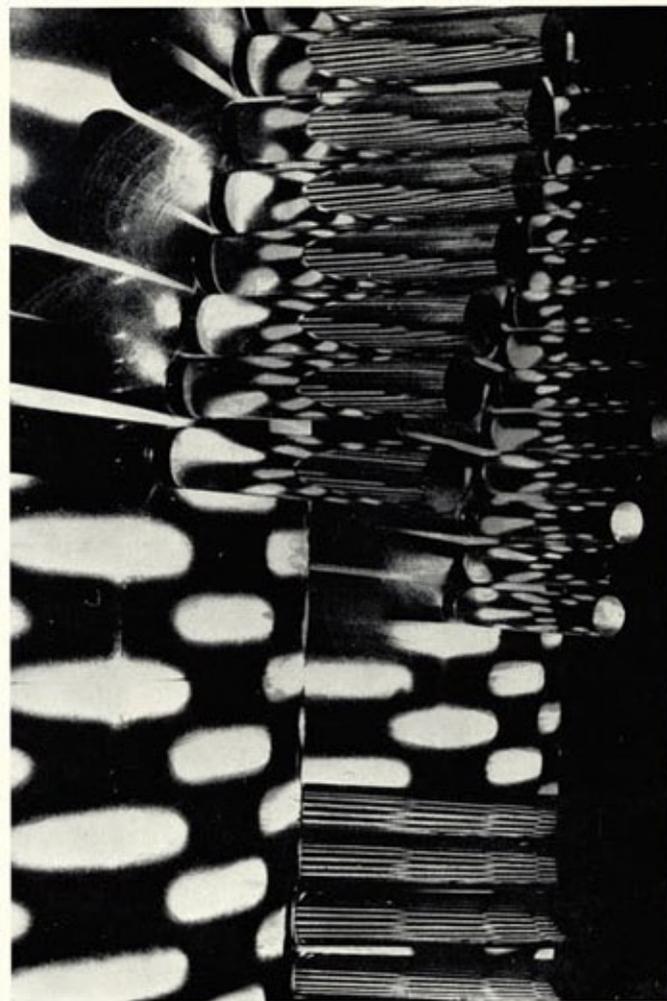
We cannot and do not want to make forecasts on the durability of technological art, or of the art we have provisionally called "situational". I believe, however, that the confrontation of opposing trends and the osmosis between the arts are always beneficial and enable one to hope for a future integration of the means of artistic expression, apparently opposed to each other but, after all, all reflecting the peculiarities of the moment in which we live.

(Translated by Toni del Renzio)

Ugo Lapietra. Audiovisual environment



Alfano. *Studi di un percorso circolare* (detail), 1957/58. Height 3 meters



## AL DI LÀ DELLA PITTURA

*Riflessioni su un'esposizione tenutasi lo scorso anno a San Benedetto del Tronto*

GILLO DORFLES

La situazione in cui l'arte visiva contemporanea è stata definita può essere vista come il prodotto di due indirizzi fondamentali in conflitto: l'una verso il mondo della tecnologia, nuovi materiali strutturali, programmazione e produzione di massa; l'altra, contro la tecnologia (anche quando usata), cercando fiduciosamente un ritorno alla natura, in contrasto con la produzione di massa e la programmazione, dando importanza più all'idea che sta alla base dell'opera e alla situazione in cui la creazione ha luogo, piuttosto che al prodotto di quell'idea e di quella situazione.

Osservando le tendenze degli ultimi anni, non si può che riconoscere la verità di questa tesi. Ci sono minimal art, strutture primarie, arte cinetica, op, arte programmata, tutte tendenze collegate alla tecnologia che vantano l'uso di nuovi materiali (acciaio Cor-ten, alluminio, plastica, etc.); la produzione di multipli (precisamente per insistere sull'affinità con il mondo del design industriale e della produzione di massa); dall'altra parte, le nuove tendenze dell' "anti-forma", dell'arte concettuale, dell' "arte povera" (ognuna delle quali può essere raggruppata sotto il titolo di arte "situazionale", un buon titolo come qualsiasi altro), rifiutando decisamente la lucentezza della tecnologia e, per la prima volta dopo Dada, asserendo la preminenza della concettualità nell'arte visiva, l'importanza dell'elemento metaforico, e reclamando l'abolizione dell'asservimento ad una società orientata al consumo.

La mostra, organizzata nell'estate del 1969 a San Benedetto del Tronto, da me, da Filiberto Menna e da Luciano Marucci, era intenzionata ad essere, come dice il titolo, "al di là della pittura". In altre parole, è stata un'esposizione, che ha escluso la pittura appesa alla parete e la scultura su un piedistallo, al fine di dare la massima importanza alle due tendenze sopra menzionate. Lo scopo era di stabilire visivamente (posti a confronto diretto), il comportamento di alcuni dei più interessanti e impegnati artisti delle ultime due generazioni in Italia, appartenenti alle due opposte tendenze.

Per la prima volta, credo, è stata fatta una cosa del genere. Le grandi esposizioni di arte concettuale (Berna, Amsterdam, Amalfi) avevano escluso tutti gli altri sviluppi e, così pure, nelle mostre dell'altra tendenza, i tecnologici, cinetici e programmatici hanno dominato senza alcun impedimento.

Non è stato facile persuadere gli artisti a questo incontro faccia a faccia, specialmente perché le loro armi non erano uguali, quelle dei tecnologici, fastose e scintillanti; quelle dei concettuali leggere e imponderabili. Oltre le opere puramente "visive" (ogni artista aveva il proprio spazio in cui realizzare il lavoro preferito), l'esposizione presentava altri tipi di azione "al di là della pittura", come la continua esecuzione, in una stanza speciale, di musica "concreta" elettronica di Boguslaw Schäffer, Giuseppe Chiari, Vittorio Gelmetti, Pietro Grossi; un happening musicale di Chiari, Gelmetti e Lacy; la proiezione di films sperimentali di Baruchello, Leonardi, Patella, Turi, Munari-Piccardo; e altre "azioni" che erano sparse nelle vicinanze dell'esposizione e inserite nel paesaggio urbano e naturale, come per esempio la zattera di Mattiacci, l'automisurazione di Nanni, e vari lavori di Contenotte, La Pietra, Marotta e altri che coinvolgevano il pubblico. Oltre ciò, e precisamente per offrire una ristretta rassegna della produzione internazionale, era stata allestita una mostra di multipli, con esemplari scelti fra i più significativi in Italia e all'estero.

Prima di giungere a una breve analisi dei lavori in esposizione, vorrei sottolineare un fatto interessante riguardante l'attitudine del pubblico comune (il pubblico ordinario del luogo estivo) verso la mostra. È stato un test non da ignorare, che ha offerto la possibilità di una risposta a lavori completamente sconosciuti e senza collegamento con quella che la cultura ufficiale e accademica chiama arte. Così è stato possibile osservare che, lasciando da un lato i giudizi ostili delle persone fossilizzate su posizioni di retroguardia tradizionalista, la reazione dell'uomo della strada è stata buona. Per cui, per esempio, un grande sole, disegnato da Nespolo con strisce rosse [rosa] sul pavimento della piazza di fronte al palazzo dell'esposizione, è stato subito "invaso" dai bambini del luogo e usato per i loro divertimenti, trasformandolo in un vivace parco giochi. Le proiezioni di luci che di notte coprivano la facciata del palazzo con evanescenti figure amebiche [composizioni di Contenotte, create da fluidi di vari gradi di viscosità imprigionati tra lastre di vetro, ingrandite dalla proiezione, una cosa usuale nelle sale da ballo di San Francisco quattro anni fa. - Trans.] hanno attratto l'interesse dei passanti per il fatto di essere inaspettate. Lo stesso potrebbe essere detto per le diverse stanze dell'esposizione dove il pubblico rivelava la sua chiara preferenza, in modo comprensibile per la spettacolarità raggiunta dagli artisti tecnologico-cinetici, specialmente perché richiama certi aspetti

della nostra cultura urbana meccanizzata con le sue luci notturne o i nuovi strumenti per l'esplorazione spaziale. Ma infatti, se un'ipotesi è ammissibile, credo di poter prevedere nel futuro un declino di interesse per questo tipo di opera precisamente perché assomiglia troppo a quanto già troviamo nella nostra vita di ogni giorno nei bar, jukeboxes e nelle illuminazioni in movimento della pubblicità.

L'osmosi che ha avuto luogo tra arte cinetica, programmata e le insegne luminose della pubblicità, in particolare, il panorama della città di giorno e di notte, certamente è stata buona per entrambi; ma una volta che si è raggiunto un certo stadio, essa toglie dai "lavori inutili" di tipo-tecnologico l'aspetto di scienza-finzione che avevano originariamente il quale costituisce una gran parte del loro fascino. Come è accaduto, infatti, con la cosiddetta "cool science fiction" che parla di astronauti e volo nello spazio; così l'esplorazione spaziale è diventata sempre più una realtà e l'interesse per questo tipo di finzione è declinato.

Piuttosto differenti sono state l'attitudine e la reazione del pubblico ai lavori dell'altro gruppo dove la comprensione era più difficile e la sofisticazione delle idee spesso li rendeva elusivi. Il "codice" necessario per la loro decifrazione non era in possesso della maggioranza dei visitatori – ciò mostra che più spesso le forme di "anti-forma" entrano nella categoria di costruzioni metaforiche più vicine alla mentalità letteraria che a quella figurativa. L'assenza di spettacolarità - dei materiali moderni - e la difficoltà a catturare l'idea o la situazione sulla quale l'artista basa la sua opera, entrambe operano in modo che anche le creazioni pienamente realizzate e coese non possono essere completamente comprese se non dopo una matura preparazione.

D'altra parte siamo stati in grado di osservare che quei progetti basati sulla proiezione diretta delle opere visive (diapositive proiettate su una cupola di plexiglass di Patella, film immagini di Pirelli, etc.) erano facilmente accettati e precisamente compresi per l'immediatezza della loro espressività visiva.

Vorrei notare brevemente queste reazioni del pubblico perché mi sembra che spesso si dia poca importanza alle reazioni "popolari", trascurandole ed accontentandosi solo delle opinioni e dei giudizi degli esperti e delle élite culturali, senza accorgerci di quanto spesso il giudizio di questi possa essere viziato dalla moda o dalle reazioni dello snobismo intellettuale.

Ma proviamo, ora, a esaminare più da vicino alcuni dei lavori esposti. Soprattutto le operazioni sul paesaggio (come quella del sole di Nespolo e la zattera di Mattiacci, già citati) dimostrano la possibilità per gli artisti di invadere il campo dell'ambiente urbano. E, in secondo luogo, l'uso dei suoni registrati su nastro da parte di numerosi artisti (Patella, Panseca, Pirelli, La Pietra, Nannucci, Nanni) davano attuazione al problema dell'interazione di diversi linguaggi artistici e l'utilità di mostre "inter-media". Anche le composizioni musicali che generalmente vengono considerate ermetiche e sgradevoli (come quelle dei compositori qui rappresentati), una volta mixate con le opere visuali e presentate allo stesso livello nell'esposizione, sembravano facilmente accettabili. Il pubblico, entrando nelle stanze di alcuni artisti e assistendo a proiezioni cinetiche e luminose con suoni in sottofondo, continuava ad ascoltare con uguale comprensione, come le opere musicali eseguite nella stanza delle audizioni.

Una serie di dischi e cerchi di metallo, pendenti dal soffitto e che riempivano l'intera stanza, costituiva l'ambiente proposto da Mario Nanni. L'interesse per questa opera derivava non solo dalla struttura di dischi e cerchi, ma anche dal fatto che, interferendo con essi, si provocavano echi sonori più o meno intensi a seconda di quale gruppo di cerchi il visitatore muoveva.

Nell'ambiente audio visuale di La Pietra il suono aveva un'importanza strutturale. Come il visitatore progrediva lungo il percorso di plexiglass verso una sorta di cupola trasparente, il suono diventava più forte o più debole, causando strane interferenze con l'intensità delle luci e le trasparenze del tunnel. All'interno di questa opera La Pietra aveva inserito alcuni degli elementi più costanti del suo recente lavoro per realizzare una costruzione nella quale la fantasia si coniugava con la possibilità di utilizzo architettonico.

Un altro ambiente basato su effetti di luci e suoni era quello di Panseca, dove una matassa di tubi trasparenti, contenenti liquidi fluorescenti illuminati da luce ultra-violetta, creava una situazione dinamica, luminosa di tipo marcatamente "informale", lontana dalle creazioni usuali degli artisti cinetici.

L'unico rappresentante di questa tendenza, De Vecchi del Gruppo T di Milano, aveva creato in un ambiente completamente nero, un gioco di oscillazioni prospettiche ottenute tramite il movimento di una traiettoria luminosa geometricamente ordinata.

Se gli ambienti di Panseca e De Vecchi erano in modo predominante cinetici, e quello di La Pietra tipicamente "programmato", i grandi cilindri di Alfano sui quali venivano proiettati raggi di luci che creavano ritmi di segni, smaterializzando lo spazio, rientravano nel tipo di ambiente spaziale-cinetico nel quale anche Getulio Alviani aveva trovato ispirazione. Alviani aveva opposto due pareti

riflettenti a differenti angoli e curvature, tra le quali correva un tubo di neon che creava per il visitatore un'ambiguità dimensionale ulteriormente accentuata dall'immagine riflessa dei visitatori stessi.

Nannucci, tuttavia, nel suo "occultamento", fatto di un tubo al neon arabesco, sospeso al soffitto e corrispondente ad un altro sul pavimento, aveva mantenuto un collegamento formale con il suo precedente lavoro, mentre si liberava dalla scultura tridimensionale che lo aveva interessato per un po' di tempo.

Anche negli ambienti creati per la proiezione di diapositive, raggruppate secondo alcuni schemi narrativi, le immagini deformate dalla cupola in plexiglass sulla superficie dove venivano proiettate, o per le proiezioni di film, la prevalenza di elementi "situazionali" fu notevole e in un certo senso in contrasto con l'aspetto meccanico degli strumenti usati. Nel caso delle proiezioni di Marinella Pirelli, le immagini, derivate dalle sculture in plexiglass di Marotta e saggiamente distorte e deformate, venivano mostrate in un ambiente, dove lo spettatore poteva entrare tra schermi multipli e inoltrarsi esattamente fino al centro del flusso immagine prodotto dal proiettore. Anche in questa stanza l'effetto sonoro veniva generato dall'azione delle immagini sulle cellule fotoelettriche collegate agli oscillatori e, quindi, c'erano certi legami aleatori con le immagini.

L'artista che in questa esposizione potrebbe essere considerato il legame tra i tecnologici e i situazionali era Gino Marotta. Nella sua camera oscurata aveva posizionato alcune costruzioni di lastre di marmo molto sottili e altre di plastica, illuminando entrambe dal basso e lateralmente, in modo di proiettare sul muro le loro ombre finemente dentellate e seghettate. L'unione di artificiale e naturale (il marmo artificializzato e la plastica usata per un effetto naturale, creando l'ambiguità) è alla base di questo e di altri recenti esperimenti di Marotta e dimostra la possibilità, mentre si usano nuovi materiali tecnologici, di proseguire il dialogo con la natura.

Questo dialogo con la natura è continuato nelle stanze dei "situazionisti". Calzolari, ad esempio, mettendo insieme una foglia di palma, una lamina trasparente di colla e sottili fogli di piombo, introducendo così all'interno del suo ambiente un elemento di naturalezza, lo ha metamorfizzato e non senza incanto.

È naturale che il pubblico abbia reagito con un po' di diffidenza verso combinazioni che trovava gratuite e superflue. In realtà, Calzolari - come Kounellis con la sua porta murata dove aveva appeso una fotografia della vista dalla stanza - persegue in queste azioni, uno scopo preciso: l'inversione del processo con il quale l'arte è acquistata e venduta al punto da diventare merce; il desiderio di liberarsi dal manipolabile feticcio estetico del commerciante e del museo. Mario Merz fa la stessa cosa quando, dopo una lunga meditazione, traccia sulla nuda parete della sua stanza una serie di minuscole segni graffiati, come sottile percorso di uccelli - quasi per indicare la presenza di un volo immaginario veramente accaduto e che aveva lasciato questa fugace traccia.

Ma quando queste e simili azioni (come alcune di Richard Serra, Oppenheim, De Maria) vengono fotografate, registrate, firmate l'elemento mercantile viene reintrodotta, come sfortunatamente sta accadendo con molti lavori concettuali negli USA e in Europa. Il segno tracciato sulla parete, su un campo falciato da poco, su un fiume ghiacciato; un pezzo di terra portato da un posto all'altro, il solco nelle foglie cadute in un bosco, sono tutte azioni coscienti fatte da artisti con lo stesso magico e apotropaico scopo come quello con il quale gli antichi sacerdoti e gli stregoni tribali tracciavano i loro magici cerchi per evocare il Grande Spirito o per marcare i confini sacri per la costruzione del Tempio. Ma se questo segno magico dovesse essere catturato, firmato e messo in commercio, allora ogni suo valore mitico, rituale, artistico, sarà perso e noi avremo un feticcio in più al posto di un'opera creativa.

Tra quelli che ho definito come "situazionali", Mondino è stato l'unico a non essere soddisfatto da espressioni elementari dirette ed è ricorso a un'esposizione basata su un fantoccio autoritratto, alcune frasi scritte [con lo zucchero] ed una vera e propria pittura "alla Turcato", che sembrava essere relazionata in qualche modo alla pop-art. È stata una delusione che non abbia colto l'occasione per offrire alcune di quelle invenzioni (alle quali egli fu uno dei primi a dedicarsi) basate sulla fissazione di una situazione specifica, spesso giocosamente simulata, come i suoi "palloni" o i curiosi "livelli".

Un altro artista che aveva portato nella sua opera certe manifestazioni pop è stato Pisani, il quale aveva affollato il suo ambiente con un set di manichini di plastica: bambole senza testa avvolte nelle loro buste trasparenti a confronto con gemelle di gesso; un "unicum" - sotto una teca di vetro - che si sbriciolava lentamente per indicare la transitorietà dell'opera unica e la sua traslazione nel solido, ma copie non meno effimere realizzate con i nuovi materiali della civiltà consumistica.

Quale valutazione possiamo dare del risultato complessivo dell'esposizione di San Benedetto?

Sebbene il numero degli espositori fosse limitato, credo che sia stato sufficiente per stabilire, in un certo senso, l'orientamento di alcune delle maggiori correnti nell'arte italiana del presente e, veramente, senza esagerazione, di tutta l'arte di oggi. Per cui, per esempio, l'uso di materiali naturali (il marmo di Marotta, il legno grezzo di Ceroli, la foglia di palma di Calzolari, i tronchi d'albero di Mattiacci e le pietre di Kounellis) dimostravano un desiderio straordinario da parte degli artisti, molto diversi l'uno dall'altro, di tornare ancora alle suggestioni (se non più alle rappresentazioni e alle imitazioni) della Natura.

D'altra parte, l'uso di materiali innovativi (il metacrilato di Marotta, l'alluminio e l'acciaio di Alviani e Nanni, i tubi al neon di Panseca e Nannucci, le luci e le proiezioni di Patella, Contenotte e Pirelli) dimostravano l'importanza degli stimoli che oggi gli artisti ricevono costantemente dall'ambiente tecnologico nel quale sono immersi, e il forte desiderio di servirsi ancor più di questi media anche a livello architettonico e urbanistico.

E la presenza di certe tendenze figurative non dovrebbe essere dimenticata: il profilo di uccelli in volo di Merz, il beffardo fantoccio di Mondino, le bambole senza testa di Pisani, le strutture di legno antropomorfe di Ceroli, tutte indicano l'urgenza per l'arte visuale più recente di servirsi ancora una volta di aspetti emblematici e iconologici della figurazione.

Noi non possiamo e non vogliamo fare previsioni sulla durata dell'arte tecnologica, o dell'arte che abbiamo provvisoriamente chiamato "situazionale". Credo, tuttavia, che il confronto di opposte tendenze e l'osmosi tra le arti sono sempre benefiche e permettono di sperare in una futura integrazione dei mezzi di espressione artistica, apparentemente in contrasto tra di loro, ma, dopo tutto, che riflettono le peculiarità del momento in cui viviamo.

(da «Art International», Lugano, vol. XIV / 7, 20 settembre 1970, pp. 71-73 / Traduzione dall'inglese di Elisa Bottoni)