UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI GENOVA

Dipartimento di Antichità, Filosofia e Storia
(DAFIST)

Corso di dottorato in Studio e Valorizzazione del Patrimonio storico, artistico-architettonico e ambientale.
Curriculum Storia e Conservazione dei beni culturali artistici e architettonici

Ciclo XXXII
Anno di discussione 2020

Azione Riproduzione Archivio. Lo statuto della fotografia dopo la performance e l'attività di Nanda Lanfranco a Genova tra gli anni Settanta e Ottanta.

Dottorando:
Anna Costantini

Relatore:
Prof.ssa Paola Valenti

SOMMARIO

Introduzione…….9

I. Azione……15

I.I. Hans Namuth e Jackson Pollock. La fotografia come epica……18

I.II. Gruppo Gutai. La fotografia come traccia……..26

I.III. Shunk-Kender e Yves Klein. La fotografia come problema……..31

I.IV. Gli *sketch* di Piero Manzoni……..37

I.V. Allan Kaprow, *Assemblage Environments and Happenings*, 1966.....43

II. Riproduzione……...50

II.I. Gli anni Sessanta. L'autoriflessione di Ugo Mulas……51

II.II. Il valore critico della fotografia degli eventi artisti negli anni Settanta.

II.II.I. Dopo Mulas. Umberto Eco e la proprietà indicale della fotografia……63

II.II.II. Gianfranco Gorgoni. Oltre l'atelier……66

II.II.III. Tra fotopittori e antifotografi……70

II.III. Il dibattito critico sulla fotografia degli eventi artistici effimeri negli ultimi tre decenni.

II.III.I. I primi bilanci……...81

II.III.II. Tra presenza e assenza. La riflessione critica partire dagli anni Novanta…….....93

III. Archivio.....111

III.I. Costruire l'Archivio.....111

III.II. Nanda Lanfranco.

III.II.I. Percorso biografico e contesto.....117

III.II.II. Linee di ricerca.....125

III.II.III. Casi di studio, 1975-1981.....131

III.II.III.I. Laurie Anderson, 1975…….....133

III.II.III.II. Charles Simonds, 1975…….....137

III.II.III.III. Maria Nordman, 1979……..140

III.II.III.IV. Fabio Mauri, 1979…….....143

III.II.III.V. Grahame Weinbren e James Fulkerson, 1981.....147

III.II.III.VI. Joan Jonas, 1981…….....150

III.II.III.VII. Jack Smith, 1981……....156

III.II.III.VIII. Giuseppe Chiari, 1981……...159

Bibliografia ragionata……...163

APPARATI

1. Nanda Lanfranco. Elenco delle mostre personali……..191

2. Nanda Lanfranco. Elenco delle principali mostre collettive……193

3. Nanda Lanfranco. Elenco delle pubblicazioni monografiche……...195

4. Nanda Lanfranco. Elenco delle attività di documentazione fotografica degli eventi performativi, installativi e artistici……..213

5. Immagini e documenti

   5.1. Indice…….....225

   5.2. Materiali……..I-XX

I had an interesting conversation with Joan Jonas about looking at photographs
of Jack Smith's performances. She was saying something like:
'These photographs are just nothing like it was to be there
at the time in his loft. He'd turn up late. There were only ten of us.
It went on for hours. It smelt like this. It was the atmosphere', and so on.
It was incredible to hear her testimony. But at the same time,
I've spent hours looking at those photos and imagining it.
They trigger an idea, which may be inaccurate, but it would be
a tragedy not to have it represented at all, I think,
just because it's not the 'real original'.

C. Wood, in T. Schmidt (a cura di), *Agency. A Partial History of Live Art*,
Intellect, Bristol 2019.

Introduzione

Questa ricerca, fin dal suo primo configurarsi, si è delineata come «una proposta di metodo per la ricostruzione storica visuale degli eventi artistici effimeri contemporanei»[1], all'interno della relazione che, attraverso la riproducibilità fotografica, intercorre tra la performance e l'archivio.

Due termini – performance e archivio – che sembrano essere concettualmente molto distanti tra loro: il primo caratterizzato da una condizione necessariamente effimera; il secondo, da un'idea di conservazione e permanenza. Tuttavia, come è noto, negli ultimi decenni la nozione di archivio ha assunto un significato ben più complesso, con il quale oggi si tende a indicare le scelte mai neutre che sono all'origine della trasmissione della memoria collettiva e dell'interpretazione della storia.

Un primo tentativo nella direzione di mettere a fuoco quali passaggi concettuali e quali modalità di interpretazione intercorrano tra evento, registrazione e racconto dell'evento stesso ha riguardato le ricerche artistiche effimere della Land Art statunitense tra l'inizio degli anni Sessanta e i primi anni Settanta[2]; in seguito, all'interno però di una riflessione che si concentrava sul metodo di utilizzo delle fonti per la storia dell'arte contemporanea, l'attenzione si è spostata sugli eventi performativi che hanno interessato la città di Genova negli anni Settanta e Ottanta[3]: si colloca nel contesto del lavoro sviluppato per quest'ultima ricerca l'incontro con la fotografa genovese Nanda Lanfranco.

Nanda Lanfranco è arrivata alla professione di fotografa in età matura, dopo un percorso di apprendimento personale guidato dalla forza del sua curiosità per

---

[1] A. Costantini, *Azione Riproduzione Archivio*, relazione sullo stato di avanzamento della ricerca, Corso di dottorato in Studio e Valorizzazione del Patrimonio storico, artistico-architettonico e ambientale, curriculum in Storia e Conservazione dei beni culturali artisti e architettonici, Ciclo XXXII, Università degli Studi di Genova, A.A. 2016/2017, Genova, 19 luglio 2017.

[2] A. Costantini, *«Et in Utah ego». Natura, cultura tradizionale e "nuovo pittoresco" nella Land Art americana*, 1963-1972, progetto di ricerca inedito presentato per il concorso di Dottorato di ricerca in Storia delle arti e dello spettacolo, XVII Ciclo, Università degli Studi di Pisa, A.A. 2001/2002.

[3] A. Costantini, *"Azione per la libertà dell'arte". Interventi artistici effimeri nel contesto urbano (Genova, 1970-1985)*, in «Argomenti di Storia dell'Arte», Università degli Studi di Genova, 2003-2004, pp. 131-135. Il testo riassume la ricerca impostata all'epoca con Franco Sborgi, docente di Storia dell'arte contemporanea presso l'Università degli Studi di Genova, per la tesi di Specializzazione in Storia dell'arte.

la fotografia e per l'arte contemporanea, poi diventati coltivati interessi, e infine rafforzati dall'incontro con il critico e curatore genovese Germano Celant e, in seguito, dalla collaborazione con una delle gallerie d'arte della scena cittadina più attive, tra il 1974 e il 1982, sulla contemporaneità, la Samangallery di Ida Gianelli, poi diventata curatrice a sua volta e direttrice, per molti anni, del Museo d'arte contemporanea Castello di Rivoli.

Non è stata chiara, fin da subito, l'importanza dell'impatto che l'esplorazione dell'insieme del materiale fotografico tuttora conservato privatamente dalla fotografa e l'intensità dello scambio con la stessa Lanfranco avrebbe avuto sulla presente ricerca: fino all'ultimo, infatti, la difficoltà di orientarsi all'interno di un patrimonio così strettamente privato ma soprattutto il dubbio costantemente provato rispetto all'opportunità di quella che, a tutti gli effetti, è sempre un'intromissione nella vita altrui, prima ancora di essere una ricerca d'archivio, a maggior ragione quando vita e lavoro non mostrano soluzioni di continuità, ha determinato una sorta di incertezza sulla finalità ultima del lavoro.

Alla fine, pur essendoci tutti gli elementi già a disposizione per comprenderlo pienamente, grazie anche all'apporto delle revisioni è apparsa in tutta la sua evidenza la centralità della ricerca d'archivio. Che poi è soprattutto la centralità del lavoro fotografico di Nanda Lanfranco, una produzione che, soprattutto inizialmente, è stata anche il risultato di uno scambio avvenuto all'interno di un gruppo ristretto di persone che ha avuto come punti di riferimento principali la personalità di un critico e una galleria d'arte, così come avvenuto in altri casi esemplari della fine degli anni Sessanta.

Per questa caratteristica di essersi sviluppata all'interno di un tempo e di un luogo molto precisi e significativi, si è ritenuto di approfondire, in dettaglio, il periodo di attività della fotografa compreso nell'arco temporale che coincide per lo più con gli anni di attività della Samangallery, cioè tra la seconda metà degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta. Inoltre, anche con l'intenzione di proteggere e rispettare il più possibile le preferenze della fotografa, si è scelto di individuare alcuni casi di studio. Uno dei criteri che ha guidato la scelta di essi, oltre a quelli di natura più propriamente metodologica approfonditi nella sezione dedicata, è stata anche una considerazione maturata nel corso delle indagini propedeutiche alla scrittura di un testo inerente la presenza di Jack Smith a Genova nel 1981 e la sua collaborazione con Nanda Lanfranco[4]: per quanto

[4] A. Costantini, *In cerca di María Montez. Jack Smith a Genova, 1981*, «La Valle dell'Eden», 32, 2018, pp. 75-82.

alcune ricerche artistiche siano nate in maniera programmatica come reticenti, orientate all'auto-sabotaggio, instabili e provvisore, hanno lasciato delle tracce, anche se minime. È indubbio che sia opinabile, in molti casi, la scelta di seguirle e, a volte, renderle di nuovo "significanti". Ma le fotografie ancora una volta sono sopravvissute, diventando forse qualcosa di diverso e "guardando" gli spettatori di oggi in un nuovo modo.

Nell'affrontare il lavoro sull'archivio personale di Nanda Lanfranco è sembrato necessario, come momento di preparazione alla ricerca, porre quelle basi storiche e teoriche specifiche che potessero supportare e, nello stesso tempo circoscrivere, il tema individuato, cioè, come si è già sottolineato, le relazioni che intercorrono tra la realtà dell'accadere di un evento, la sua registrazione e, infine, la sua trasmissione.

Gli eventi effimeri performativi che, nella storia dell'arte internazionale del Secondo dopoguerra, hanno instaurato un rapporto controverso e carico di significati e ambivalenze con la propria riproducibilità è la prospettiva storica che si è individuata per la fase di studio preliminare al lavoro di ricerca.

Non è però sembrato opportuno e soprattutto necessario proporre un'ennesima e senz'altro inutile ricostruzione del processo con il quale la performance ha alterato la natura e la consistenza della stessa pratica artistica. Per questa ragione si è pensato invece di isolare solo alcuni momenti precisi del cruciale periodo compreso tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Sessanta, funzionali per mettere a fuoco quelli che si sono ritenuti altrettanti nodi critici particolarmente significativi della messa in crisi della riproducibilità dell'opera d'arte intesa come rappresentazione visiva di un oggetto o di un processo. I capitoli dedicati a Jackson Pollock e Hans Namuth, al gruppo Gutai, a Yves Klein e i fotografi Shunk e Kender, alle azioni già "televisive" di Piero Manzoni e alla prima ricognizione di Allan Kaprow sono quindi i momenti individuati nella prima sezione della ricerca, *Azione*, indagati al fine di circoscrivere altrettanti momenti di rottura nella presunta linearità del rapporto con la mediazione visiva. Sono stati considerati cioè come precedenti imprescindibili di quella che poi è diventata una riflessione sempre più consapevole e articolata sui mezzi di riproduzione e di comunicazione.

Questa riflessione sulla non neutralità della comunicazione visiva, che ha comportato contributi fondamentali in un ampissimo spettro di ambiti disciplinari, ha assunto una dimensione significativa agli effetti di questa ricerca soprattutto nell'analisi compiuta da fotografi o da critici e teorici della comunicazione visiva che si sono occupati di fotografia in ambito italiano. Si è

scelto quindi, anche nel caso della seconda sezione, *Riproduzione*, di limitarsi a esporre alcuni esempi significativi di questa riflessione generale, la più vicina possibile, per ambito culturale, al panorama di riferimenti che può aver interessato la generazione di fotografi nata in Italia negli anni Trenta del XX secolo e che quindi si è trovata ad avere trent'anni negli Sessanta.

Impossibile, in questo senso, non iniziare dall'analisi della figura del fotografo Ugo Mulas, una delle coscienze critiche più acute del suo tempo e non solo. Il lascito intellettuale di Mulas oggi sorprende ancora per lo spessore, la tensione e la consapevolezza con le quali ha spinto il suo percorso di auto-riflessione, quasi che la mancanza di prospettiva davanti a sé abbia acuito la possibilità di andare in profondità. Non è stato secondario, nella scelta di esaminare seppur brevemente la sua esperienza, il dichiarato interesse di Nanda Lanfranco per il lavoro di Mulas e il riferimento che ha rappresentato per l'inizio della sua attività professionale vera e propria.

Nei capitoli successivi di questa seconda parte si è posta l'attenzione su alcuni momenti in cui la critica si è interessata esplicitamente, con approcci anche molto diversi, all'argomento dei rapporti tra le ricerche artistiche in atto e la fotografia, partendo dalla prima analisi sul lascito di Mulas scritta da Umberto Eco. Sono stati poi presi in considerazione i casi che si sono ritenuti più esemplificativi di fotografi che, in relazione a precisi e ristretti ambiti di ricerca, praticamente in tempo reale hanno restituito il processo artistico nel suo farsi, così come si è verificato per Gianfranco Gorgoni per la Land Art statunitense o per Paolo Mussat Sartor per l'Arte povera. Fotografi cioè che non hanno solo lavorato per un gruppo di artisti, ma hanno condiviso i tempi e i modi di quello che stava succedendo in maniera "militante" e performativa.

Infine, l'attenzione è stata necessariamente posta sui molti studi che, a partire dagli anni Novanta, sono stati prodotti sul tema della sopravvivenza della performance attraverso la sua documentazione, soprattutto in ambito anglosassone. Una mole così ingente di contributi critici può essere forse ascrivibile all'accentuazione dell'attenzione degli studiosi sulle immagini provocata dal cosiddetto *Pictorial Turn*. Senza entrare nel merito degli studi di cultura visuale, è indubbio che l'apporto degli stessi abbia in qualche modo intersecato anche l'ambito più specifico di coloro che si sono impegnati a capire la valenza di immagini che, a distanza ormai di decenni dall'evento a cui erano riferite, hanno "parlato" allo spettatore in maniera diversa a seconda del contesto culturale e temporale al quale apparteneva. In particolare, è proprio sullo spettatore che si è concentrata la maggior parte delle indagini, cogliendo la

valenza attiva della sua partecipazione non solo nel caso che sia tale "dal vivo", ma anche e soprattutto quando guarda (ed è a sua volta guardato) dalle immagini che all'evento, ormai passato, si riferiscono.

È certo, in ogni caso, che alcuni degli studi più significativi sul tema siano stati scritti nei decenni Novanta e Duemila e appare difficile pensare che anche in futuro non si farà riferimento alle riflessioni seminali, pur molto differenti tra loro, di autori come Philip Auslander, Kathy O'Dell o Peggy Phelan. Retrospettivamente, è forse interessante notare come la letteratura scientifica su questi temi continui a registrare una significativa assenza, salvo poche eccezioni, di contributi italiani o meglio, più in generale, non anglosassoni.

Sulla base di quanto analizzato nelle prime due sezioni e di quanto premesso all'inizio di questa *Introduzione*, si è giunti infine a proporre la ricostruzione o meglio, un'ipotesi di sistematizzazione dell'archivio fotografico di Nanda Lanfranco, della quale – per la prima volta in maniera organica – viene quindi delineato e contestualizzato il percorso biografico, analizzate le principali linee di ricerca della sua attività e, come si è già specificato, riportati alcuni significativi esempi del suo operare.

In questi esempi, o *Casi di studio*, si sono prese in considerazione fotografie di performance che, nella maggior parte dei casi, sarebbero rimaste "mute": individuarne i soggetti, delineare con precisione l'occasione e il perimetro storico nel quale hanno avuto luogo, identificare i singoli elementi e comprenderne l'eventuale funzionalità e il significato all'interno dell'azione performativa fotografata è stato il lungo compito di base, nella prospettiva non solo di aumentare la comprensione "letterale" delle immagini, ma soprattutto di consentire una valutazione più completa della valenza dell'intervento di chi le ha scattate.

Si è trattato quindi di delineare un complicato sistema di confluenza di dati, di provenienza e statuto anche molto diversi tra loro, volti a rendere la performance di allora un avvenimento rivissuto oggi, all'interno di un'idea dinamica del concetto di archivio. Nel caso specifico, l'intervento di ordinamento proposto include e dichiara i termini culturali entro i quali il tentativo di ordinamento stesso è avvenuto: il modo di guardare oggi agli eventi selezionati si aggiunge e si sovrappone così a quello di Lanfranco di allora e, in futuro, si potrebbe avvalere di nuove interazioni.

L'intento è stato quello di non ridurre le fotografie di performance a un singolo documento iconico, bensì tentare di far rivivere l'immagine all'interno di un contesto di dati che rendano riattivabile l'evento per nuovi spettatori. L'unico

archivio possibile per la performance, infatti, è accettare l'instabilità di fondo della sua memoria, l'articolata e mai completa definizione del suo racconto che risulta però molto più attendibile rispetto alla sola conservazione oggettiva delle sue singole tracce fotografiche o testuali. Una delle possibilità della performance di farsi storia senza derogare all'assunto stesso della sua essenza obbliga, prima di tutto, all'assunzione di nuovi metodi di conservazione e trasmissione che si dovranno sempre più avvalere di una combinazione mediale non semplicemente in funzione della fruizione, ma come risultato di una sostanziale accettazione della sua precarietà di *record* mai definitivamente completato, quell'andare e venire tra realtà e immaginazione che il tempo del mezzo fotografico ha, fin dalla sua nascita, così bene interpretato.

In attesa di strumenti di restituzione che sicuramente in futuro saranno più idonei e efficaci, questa ricerca è completata, più tradizionalmente, da una serie di *Apparati* che, oltre a proporre una selezione di immagini e documenti, riassume per la prima volta in maniera organica l'attività espositiva della fotografa con i testi delle principali presentazioni critiche; l'elenco delle pubblicazioni monografiche, sempre corredato dai testi critici relativi; le notizie in dettaglio inerenti gli eventi performativi, installativi e artistici che Nanda Lanfranco ha documentato con continuità nel corso di tre decenni.

L'inizio dell'attività di Nanda Lanfranco ha coinciso con un momento in cui si è concluso un lungo periodo nel quale Genova si è inserita, spesso anche come protagonista, in un circuito di scambi e di sperimentazioni non solo limitati all'Italia: insieme con il lavoro di altri protagonisti, la sua sensibilità fotografica e il suo modo di essere hanno contribuito a far sì che, in un periodo in cui è sembrato che per gli anni Sessanta e Settanta si configurasse solo una dimensione inattuale, risultasse invece più evidente lo spessore di quanto accaduto. Se questa ricerca esiste è per Nanda e per gli altri, tanti, testimoni, con grande riconoscenza.

I. Azione.

...un'indagine sull'arte degli anni '60 e '70 suscita il dubbio che la fotografia si collochi ovunque come in nessun luogo – non occupando un campo ben definito, emergendo in momenti diversi, sotto forme provvisorie, bizzarre e spesso incompatibili tra loro.
C. Phillips[5].

Le pubblicazioni di quegli anni avviarono una paradossale accettazione della fotografia nell'arte contemporanea attraverso un détournement *della sua funzione di documento che costituisce oggi un oggetto complesso per lo storico, da considerare simultaneamente quale strumento e opera, documento e icona, traccia-residuo e rappresentazione di una stagione.*
G. Sergio[6].

Il curatore indipendente e critico statunitense Christopher Phillips ha cercato di mettere ordine nell'articolato apporto con il quale l'immagine fotografica si è messa in relazione con l'arte contemporanea, soprattutto nei decenni Sessanta e Settanta, individuando ben undici situazioni possibili. Tra queste, almeno tre hanno confini molto labili perché presuppongono tutte, palesemente, la variabile temporale. Si tratta della «fotografia come documento di eventi dei movimenti Fluxus e Happening o di lavori di Performance Art, come in Joseph Beuys»; delle immagini relative alla conservazione della memoria visiva «di sculture ed opere temporanee o remote, come in Bruce Nauman, Daniel Buren o Robert Smithson»; e infine della «fotografia come tramite di una drammatica mise-en-scène, collegata a temi derivati dalla Body Art o dalla Performance Art»[7].

Non è questa la sede per entrare nel merito della fondatezza dell'ipotesi di Phillips, peraltro già formulata in maniera analoga, per esempio, da Walter Guadagnini in una pioneristica mostra dedicata all'individuazione «degli sviluppi e delle necessità della fotografia in rapporto con le vicende artistiche di

---

[5] C. Phillips, *L'immagine fantasma. La fotografia nell'arte europea e americana del Dopoguerra*, in A. Soldaini, *L'immagine riflessa. Una selezione di fotografia contemporanea dalla Collezione LAC*, Svizzera, catalogo della mostra (Prato, Museo Pecci, 1 aprile-28 maggio 1995), Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato 1995, pp. 9-24, p. 9.
[6] G. Sergio, *Forma rivista. Critica e rappresentazione della neo-avanguardia in Italia (*Flash Art, Pallone, Cartabianca, Senzamargine, Data*)*, «Palinsesti», 1, 2011, p. 83-100, p. 83.
[7] C. Phillips, *L'immagine fantasma…*, cit., p. 9.

questo dopoguerra»[8]. Importa piuttosto notare fin da subito che, oltre alla componente legata alla temporalità e quindi all'indiscutibilità della sparizione dell'evento artistico, si evidenzia un altro fattore determinante che si è ipotizzato di assumere come denominatore comune per riattraversare la storia delle vicende artistiche legate alla presenza improvvisamente imprescindibile della fotografia nella ideazione di opere-eventi di arte contemporanea: la presenza altrettanto imprescindibile del pubblico.

Il delinearsi di questo insieme formato dall'opera-evento, dalla fotografia a essa riferita e dal pubblico ha fornito spontaneamente le indicazioni temporali per delimitare l'arco temporale preso in considerazione in questa prima sezione della ricerca: non si rifarà, qui di seguito, il riassunto di una storia già approfonditamente indagata, bensì si propone una sorta di ri-attraversamento per mezzo di una selezione di momenti nei quali è apparsa evidente o più evidente l'articolazione del sistema sopra indicato, quando cioè l'opera effimera, la sua registrazione e il pubblico hanno dato vita a una connessione tra loro basata su interrogativi e tensioni, in un contesto storico determinato dalla definitiva affermazione di una società ormai articolata per "masse", dopo l'interruzione causata dalle due guerre mondiali e dalle loro indelebili conseguenze che, come bene afferma Phillips ricordando il pensiero di Günther Anders, stava sincronizzando la «soggettività umana con le forze produttive del sistema industriale»[9].

La nascita della "società dell'immagine" e le sue prime conseguenze è quindi il forse poco circoscrivibile scenario nel quale si situano i nodi di seguito isolati come significativi di un nuovo statuto dell'"immagine tecnica" e del "gesto fotografico" che la guida – per usare due definizioni del filosofo cecoslovacco Vilém Flusser. È lo stesso Flusser, infatti, che indica la caratteristica che distingue la fotografia nella sua possibilità di diffondere informazioni secondo un metodo di discorso che corrisponde a una situazione culturale massificata, assicurata dalla loro alta riproducibilità. Oggetto postindustriale per eccellenza,

---

[8] Cfr. W. Guadagnini (a cura di), *Storie dell'occhio/1. Fotografi ed eventi artistici in Italia dal '60 all'80*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Civica, Palazzina dei Giardini Pubblici, 27 marzo-15 maggio 1988), Cooptip, s.l. [1988], p. 8. Guadagnini divide la rassegna di Modena in cinque sezioni: ritratto dell'artista nel suo rapporto con l'opera ("Ritratti"); ambienti in cui le opere trovano il proprio spazio specifico ("Luoghi"); opere in mutazione ("Tempi"); arte comportamentale ("Il corpo"). Il curatore, nel testo di presentazione della mostra, premette la difficoltà di assicurare una completezza del tema scelto, proponendo piuttosto un percorso il più possibile coerente, concepito *per exempla*.

[9] Ivi, p. 10.

la fotografia forma una "giungla" composta a sua volta di "oggetti culturali", «vale a dire di oggetti che sono stati "disposti intenzionalmente"»[10]. La struttura di questa condizione culturale è conservata quindi «nell'atto del fotografare, non nell'oggetto di quest'atto»[11].

L'atto fotografico, quindi, oltre a instaurare ovviamente un rapporto di referenzialità con ciò che fotografa, riassume in sé una serie di variabili: la condizione culturale di chi fotografa e dell'osservatore, gli aspetti tecnici relativi al mezzo fotografico stesso, la situazione di riproducibilità, l'apparato di distribuzione attraverso canali differenti (i media). Tutti aspetti che, secondo Flusser, codificano a priori l'atto fotografico e «impregnano la fotografia del significato decisivo per la loro ricezione»[12].

Il punto di partenza è il presupposto che qualsiasi tipo di immagine, dopo la sua produzione, è diffusa, interpretata e trasformata più volte, a seconda dei contesti storico-culturali, e che la fotografia degli eventi performativi non è esclusa da questo assunto, fino al punto di "creare", in qualche modo, l'evento stesso e ricreandolo nel tempo, ogni volta che si guarda un'immagine a esso riferito[13]. Questo presupposto ha guidato la scelta dei momenti sui quali, di seguito, si è ritenuto necessario soffermarsi – all'interno delle vicende artistiche degli anni Sessanta e Settanta che implicano un atto performativo di cui si è a conoscenza attraverso un documento fotografico. In modi differenti, infatti, e in base a una selezione del tutto arbitraria, gli esempi scelti vorrebbero mettere in evidenza un punto critico all'interno dell'assetto di relazioni che si è tentato di delineare: si può trattare della circostanza produttiva specifica in cui l'immagine è stata realizzata; oppure dell'evidenza di partenza di una finalità legata alla sua diffusione proprio in quel contesto storico di produzione; o, infine, di un inedito problema critico prodotto dalla lettura che di quelle immagini si fa oggi, a distanza di anni dal contesto di produzione. Si tratta appunto di esempi, tra i molti

---

[10] V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2006, p. 39.

[11] Ivi, p. 40. Flusser sottolinea subito dopo come sia pressoché impossibile decifrare questa condizione culturale "immessa" dal fotografo.

[12] Ivi, p. 70.

[13] «Documentation does not simply generate image/statements that describe an autonomous performance and state that it occurred: it produces an event as a performance». P. Auslander, *The performativity of performance documentation*, «PAJ. A Journal of Performance and Art», 28, 3, settembre 2006, pp. 1-10, p. 5. Per un approfondimento più specifico sullo stato della discussione teorica intorno al rapporto tra fotografia e performance, si rimanda alla prossima sezione di questa ricerca (II. *Riproduzione*), in particolare al paragrafo dedicato agli studi prodotti dagli anni Novanta in poi (pp. 107-123).

che si potevano produrre, che si sono ritenuti però esemplificativi della condizione di instabilità alla quale sono soggette immagini che, inizialmente, sono state identificate da due requisiti apparentemente indiscutibili: l'aderenza rappresentativa tra fotografia e realtà fotografata; la prova ontologica che questa realtà *è stata*, parafrasando la celebre asserzione di Roland Barthes[14]. Del resto, come sostiene lo storico dell'arte e della fotografia Giuliano Sergio,

> L'analisi storica delle neo-avanguardie degli anni sessanta e settanta in Italia deve fare i conti con l'uso che gli artisti fecero degli (allora) nuovi media dell'immagine e cogliere, nelle contraddizioni e nei rinvii tra posizioni teoriche e ricerca artistica, la rivoluzione visiva che investì il sistema dell'arte, le sue gerarchie accademiche, critiche e mercantili e, più in profondità, il rapporto dell'artista e del pubblico coll'immagine, con la sua funzione estetica, informativa, antropologica e politica[15].

I.I. Hans Namuth. La fotografia come epica.

Gli artisti che avevano partecipato alla vicenda europea delle avanguardie che, in seguito alle persecuzioni razziali e alla guerra, avevano dovuto scegliere l'esilio negli Stati Uniti, e in particolare a New York, si erano sicuramente trovati di fronte anche a un pubblico nuovo e a un sistema dell'arte molto più orientato al mercato e ai suoi strumenti di comunicazione. Come ha dimostrato la storica Frances Stonor Saunders, inoltre, all'affermazione dell'Espressionismo astratto e soprattutto dell'Action Painting quali primi movimenti artistici sostanzialmente "autoctoni" statunitensi, hanno concorso anche fattori di matrice storico-politica, all'interno di quel vasto programma di promozione della cultura occidentale di matrice nordamericana organizzato in seguito al delinearsi di schieramenti contrapposti tra i vincitori della Seconda guerra mondiale[16].

A partire dalla fine della guerra, negli Stati Uniti, l'arte "moderna" sembra comunque voler abbandonare progressivamente l'esclusivo utilizzo dei consueti

---

[14] «Nella Fotografia […] io non posso mai negare che *la cosa è stata là*. Vi è una doppia posizione congiunta: di realtà e di passato. E siccome tale costrizione non esiste che per essa, la si deve considerare, per riduzione, come l'essenza stessa, come il noema della Fotografia. […] Il nome del noema della Fotografia sarà quindi: "*È stato*"». Cfr. R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980, p. 78.

[15] G. Sergio, *Forma rivista…*, cit., p. 83.

[16] Cfr. F.S. Saunders, *La Guerra fredda culturale. La CIA e il mondo delle lettere e delle arti* (1999), Fazi, Roma 2004, edizione e-Book, in particolare cap. 16, *Yanqui Doodles*.

canali di comunicazione in favore di una diffusione rivolta a un pubblico più vasto, per esempio attraverso la stampa non specializzata, in particolare quelle riviste che, durante la guerra in Europa, avevano raccontato a un vasto pubblico i grandi e i piccoli avvenimenti per mezzo delle immagini in bianco e nero di fotografi come, tra gli altri, Robert Capa, Carl Mydans, Margaret Bourke-White, Alfred Eisenstaedt, tutti collaboratori della rivista illustrata a grande tiratura «Life».

Ed è proprio su «Life», nell'agosto 1949, che viene definitivamente formalizzata la costruzione mediatica intorno all'artista statunitense Jackson Pollock, con un servizio fotografico di Martha Holmes che accompagna un'appendice all'articolo non firmato – molto significativamente intitolato *Jackson Pollock. Is he the greatest living painter in the United States?* – nel quale è sottolineata la peculiarità della tecnica utilizzata dall'artista, ritratto dalla stessa Holmes mentre, piegato sulle ginocchia, "sgocciola" colore e sabbia sulla tela stesa a terra[17]. Per segnalare le mostre o illustrare la attività artistica di Pollock, peraltro, nello stesso periodo verranno utilizzate anche altre riviste al di fuori della pubblicistica specializzata, come i mensili internazionali di moda femminile «Harper's Bazaar» e «Vogue»[18].

Con «Harper's Bazaar» collabora, a partire dal suo rientro dal servizio prestato nell'esercito, il fotografo di origini tedesche Hans Namuth, giunto a New York nell'aprile del 1941 dalla Francia ormai occupata dai nazisti. Originario di

---

[17] *How Pollock Paints*, «Life», 27, 6, 8 agosto 1949, p. 45. Le immagini sono accreditate a Martha Holmes nel colophon del numero, a p. 17. Tra il 1947 e il 1950, le riviste «Life» e «Time» si occupano di Pollock nei seguenti articoli: *The Best?*, «Time», 50, 22, 1 dicembre 1947, p. 55; *A Life Round Table on Modern Art*, «Life», 25, 15, 11 ottobre 1948, pp. 56-68, 70, 75-76, 78-79; *Words*, «Time», 53, 6, 7 febbraio 1949, p. 51; *Jackson Pollock: Is He the Greatest Living Painter in the United States?*, «Life», 27, 6, 8 agosto 1949, pp. 42-45; *Handful of Fire*, «Time», 54, 26, 26 dicembre 1949, p. 26; *Americans Abroad*, «Time», 56, 8, 21 agosto 1950, p. 49; *Chaos, Dam it!*, «Time», 56, 21, 20 novembre 1950, pp. 70-71; Jackson Pollock, *Letter to the Editor*, «Time», 56, 24, 11 dicembre 1950, p. 10. Cfr. A. Costantini, *Tracce di vita. Immaginario e realtà di Jackson Pollock in Italia, 1948-1958*, in L. Lecci, P. Valenti (a cura di), *Studi di Storia dell'Arte in ricordo di Franco Sborgi*, De Ferrari, Genova 2018, pp. 629-645, in particolare nota n. 12, pp. 636-637.

[18] James J. Sweeney, *Five American Painters*, «Harper's Bazaar», aprile 1944; riproduzione dell'opera *Reflection of the Big Dipper*, 1947, «Vogue», aprile 1948; servizio di moda con le fotografie di Cecil Beaton presso la Betty Parsons Gallery durante la mostra personale di Pollock (28 novembre-16 dicembre 1950), «Vogue», 1 marzo 1951; Clement Greenberg, *Jackson Pollock's New Style*, «Harper's Bazaar», febbraio 1952. Cfr. A. Costantini, *Tracce di vita…*, cit., p. 631.

Essen, in gioventù, in realtà, avrebbe preferito diventare registra teatrale ma, secondo le sue stesse dichiarazioni, aveva dovuto rinunciare a causa delle «circostanze politiche» che lo avevano costretto, appunto, ad abbandonare il suo paese[19]. A diciotto anni, per sfuggire alle conseguenze di questa sua attività politica anti-nazista, si reca a Parigi dove incontra e lavora con un altro fotografo espatriato dalla Germania, George Reisner, il quale gli insegna le basi della pratica fotografica. Insieme, nel luglio 1936, sono inviati dalla rivista illustrata francese «Vu» a documentare i giochi della contro-olimpiade di Barcellona, la *Olimpíada Popular* organizzata dal governo del Fronte Popolare e dal Governo della Catalogna in programma dal 19 al 26 luglio 1936 come contromanifestazione rispetto agli XI Giochi Olimpici, organizzati dalla Germania nazista.

In realtà i due fotografi sono ben presto coinvolti dalle vicende iniziali della Guerra civile spagnola, della quale documentano alcuni eventi per diverse riviste, europee e non, per circa otto mesi[20]: Namuth è sulla collina di Cerro Muriano, nei pressi di Cordoba, con il collega Reisner, negli stessi giorni in cui il fotografo di origine ungherese Robert Capa, che conosceva da Parigi, scatterà la fotografia del miliziano repubblicano colpito a morte[21]. È infatti a Cerro Muriano che

---

[19] «Quand'ero giovane, in Germania, avrei dovuto diventare regista teatrale e se le circostanze politiche non mi avessero costretto a prendere un'altra strada, probabilmente avrei realizzato il mio sogno. Anni dopo, fotografare un artista mi dava la sensazione di essere in un teatro», H. Namuth, *Fotografare Pollock*, in *Pollock Painting. Fotografie di Hans Namuth. Testimonianze e documenti*, Abscondita, Milano 2009, p. 18. Sono qui riprese, riviste e ampliate con nuovi dati, alcune considerazioni formulate in A. Costantini, *Tracce di vita…*, cit., nota n. 20, pp. 637-638.

[20] Per «Vu», nel periodo spagnolo, Namuth firma le immagini in almeno tre numeri: *Toujours la Guerre Civile*, 439, 12 agosto 1936, pp. 934-935, 1 immagine p. 934 in basso, didascalia: «A Madrid: dans le rues presque désertes, on transporte à leur dernière demeure les soldats des troupes loyalistes tués sur le front de Sierra Guadarrama»; Gaymann, *Physionomie de la guerre*, 441, 29 agosto 1936, pp. 16-17, 1 immagine p. 16, in alto a destra, didascalia: «Le berger garde son troupeau et salue la milice qui passe»; M. Jacob, *Croquis et silhouettes révolutionnaires*, 441, 29 agosto 1936, pp. 32-33, 35-37, 39-40, 44, 58, 1 immagine p. 33, didascalia: «Les sentinelles de la République». *Au front, la vie s'organise*, 441, 29 agosto 1936, 8 immagini pp. 38-39, didascalie: «Sur le front de Guadarrama. Des miliciens se sont précipités vers un ruisseau clair et frais. Ils s'y lavent et s'y désaltèrent»; «Deux copains, à a relève, se sont retrouvés»; «L'heure de la soupe, face à l'ennemi»; «La lecture du communique. Un couple qui fait le coup de feu… quand il faut»; «La popote… en première ligne»; «La lettre…»; «Le sac du vaguemestre»; «Les journaux viennent d'arriver»; P. Daninos, *Le buffet escamoté*, 488, 21 luglio 1937, 6 immagini, pp. 980-981 (con Georg Reisner).

[21] La fotografia di Capa, simbolo della Guerra Civile spagnola, sarà pubblicata per la prima volta il 23 settembre 1936 sul n. 445 di «Vu» (p. 1106, reportage fotografico *La guerre civile en*

Namuth, sempre con Reisner, il 5 settembre 1936 scatta le immagini della fuga della popolazione attaccata dalle truppe nazionaliste, come nella fotografia utilizzata per la celebre copertina di «Newsweek» del 17 ottobre 1936 che documenta anche la presenza, in quel luogo e in quel momento, di Capa e Gerda Taro[22].

Rientrato in Francia, allo scoppio della Seconda guerra mondiale Namuth è internato in quanto apolide dalle autorità ma riesce alla fine a trovare il modo di espatriare e di raggiungere New York. Sostenitore convinto dell'intervento bellico in Europa, nel dicembre del 1943 si unisce, in servizio volontario, all'Office of Strategic Services (OSS). Inviato prima in Inghilterra, sbarca a Omaha Beach qualche giorno prima del D-Day, nel giugno del 1944, e si unisce per un anno, lavorando come interprete, alle campagne di liberazione dell'esercito americano attraverso la Francia, la Germania e la Cecoslovacchia.

Alla fine dell'ottobre 1945, lasciato l'esercito, Namuth è di nuovo a New York, dove incontra il fotografo Alexey Brodovitch che dal 1934 è direttore artistico di «Harper's Bazaar», rivista con cui Namuth inizierà una lunga collaborazione e per la quale si recherà per la prima volta da Pollock, a East Hampton, nell'estate del 1950.

Secondo la biografia di Pollock di Naifeh e Smith, Namuth era entrato in contatto con l'artista, su indicazione di Brodovitch, in occasione dell'inaugurazione della mostra *10 East Hampton Abstractionists* alla Gild Hall il primo luglio 1950. Pianifica già in quel momento una visita allo studio di Pollock: nel corso dei mesi di luglio e agosto, Namuth ci ritornerà più volte scattando circa cinquecento immagini. Il fotografo non era particolarmente

---

Espagne. Comme ils sont tombés), rivista alla quale, come si è visto, collaborava anche Namuth, e ripubblicata in seguito sul numero del 12 luglio 1937 di «Life», a corredo dell'articolo *Death in Spain: The Civil War has taken 500,000 lives in one year* (3, 2, 12 luglio 1937, p. 19). Anche Capa era andato in esilio a New York, dove era arrivato nello stesso anno di Namuth, nel 1941.

[22] Per la ricostruzione dell'episodio di Cerro Muriano e la presenza di Namuth, cfr. R. Whelan, *American Masters. Robert Capa. In Love and War*, 28 maggio 2006, disponibile online, http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/robert-capa-in-love-and-war/47/ (ultima consultazione 20 agosto 2019). Per la produzione fotografica spagnola di Namuth cfr. H. Namuth, G. Reisner, *Spanisches Tagebuch 1936. Fotografien und Texte aus den ersten Monaten des Bürgerkriegs*, Dirk Nishen, Berlino 1986. Per l'attività di Namuth in generale, cfr. B. Winkenweder, *Hans Namuth*, in L. Warren (a cura di), *Encyclopedia of Twentieth Century Photography*, Routledge, Londra-New York 2006, pp. 1141-1144, e P. Cummings, *Interview with Hans Namuth (New York, August 12 and September 8, 1971)*, Archives of American Art, Oral History, disponibile online, https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-hans-namuth-13000#transcript (ultima consultazione 18 agosto 2019).

interessato alla produzione artistica di Pollock, ma vedendolo all'opera nel suo studio, intuisce la potenza dell'immagine dell'artista mentre dipinge:

> Unimpressed by the art, he focused his camera on the artist instead. Jackson's motions were, as always, "careful and deliberate", but by slowing the exposure to 1/25 of 1/50 of a second, Namuth could create the illusion of speed and impetuous energy – a simple flick of the wrist to stop the flow of paint from a stick could be transformed into an urgent blur; a step onto the canvas into an inspired lunge; an awkward sidestep into a spontaneous jig; a momentary glance into a trancelike glare[23].

Come è stato approfonditamente indagato in questi ultimi decenni, la rappresentazione di Pollock a opera di Namuth ha avuto da subito e per molti anni a venire, conseguenze determinanti, sia sulla produzione artistica delle nuove generazioni, sia sugli studi sull'eredità di Pollock. Generalmente, questi ultimi si sono focalizzati sulla quantità e la qualità della manipolazione che sarebbe stata operata dal fotografo, individuando e analizzando lo scarto tra la "rappresentazione" e la "realtà", quasi che si potesse in questo modo tornare a una sorta di grado zero nel quale sia possibile trovare il "vero" Pollock[24]. È

---

[23] G. Naifeh, G.W. Smith, *Jackson Pollock. An American Saga*, Clarkson N. Potter, New York 1989, edizione e-Book, cap. 37, pos. 131197-13227. Inoltre, «Nel ricostruire la successione degli eventi di quel primo incontro, Namuth racconta che quando incominciò a ingrandire i negativi, si accorse che "alcune riprese non erano nitide a causa di un difetto di una delle macchine fotografiche. […] Altre immagini erano lievemente sfocate o mosse poiché ero stato costretto a usare una velocità di otturazione molto bassa, 1/25° e 1/50° di secondo, mentre Jackson si muoveva velocemente intorno alla tela". Non è trascurabile la coincidenza con il celebre *slightly out of focus* di Robert Capa nel reportage dalla Normandia durante il D-Day pubblicato sul numero di «Life» del 19 giugno 1944». A. Costantini, *Tracce di vita…*, cit., nota n. 20, pp. 637-638. Come è noto, oltre al servizio fotografico, Namuth realizza, con il materiale girato nell'estate del 1950, due film su Pollock, uno di sette minuti in bianco e nero, e un altro, in collaborazione con Paul Falkenberg, a colori di circa undici minuti, che fu proiettato per la prima volta al Museum of Modern Art di New York il 14 giugno 1951, «making even more dramatically the performance dimension of Pollock's practice». A. Jones, *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Londra 1998, p. 53.

[24] Cfr., tra gli studi principali, J. Clay, *Hans Namuth, critique d'art*, in *L'Atelier de Jackson Pollock*, saggi di E. A. Carmean, J. Clay, R. Krauss, F. V. O'Connor, B. Rose, fotografie di H. Namuth, Macula, Parigi 1982; F. V. O'Connor, *Hans Namuth's Photographs as Art Historical Documentation*, «Art Journal», 39, 1, New York, autunno 1979, pp. 48-49; F. Orton, G. Pollock, *Jackson Pollock, Painting and the Myth of Photography*, «Art History», 6, 1, marzo 1983, pp. 114-122; R. Krauss, *La fotografia come testo: il caso Namuth/Pollock*, in E. Grazioli (a cura di), *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 1996; P. Karmel, *Pollock at Work: The Films and Photographs of Hans Namuth*, in K. Varnedoe (a cura di), *Jackson Pollock*,

sempre più evidente, però, che l'interesse delle immagini di Namuth risiede proprio in quello che, letteralmente, restituiscono, a prescindere dal loro gradiente di aderenza documentaria.

Così come l'immagine del miliziano repubblicano di Capa colto nell'istante in cui riceve il colpo di fucile che lo fa cadere a terra è stata nei decenni ossessivamente indagata alla ricerca della prova della sua veridicità o della sua finzione, ma a dispetto di una vicenda forse non ricostruibile rimane il simbolo metonimico della Guerra civile spagnola, così il Pollock di Namuth è il nuovo artista americano, nato nel Wyoming, versione mascolinizzata dal periodo bellico appena trascorso dell'aura bohémien europea, ma anche uomo di azione e distruzione, per il quale l'opera è l'"arena", come indicato da Harold Rosenberg, cioè il nuovo campo di battaglia. L'artista, che già attraverso le pagine di «Life» era diventato «the looked-for culture hero big enough to gather something like a school around him»[25], con le immagini di Namuth diventa anche il simbolo di una "nuova America", «la stessa che aveva liberato l'Europa dal nazifascismo e che adesso difendeva la cultura occidentale dal pericolo totalitario del comunismo d'oltre-cortina»[26].

Come ben evidenziato da Amelia Jones, questo Pollock performativo costruito attraverso le immagini di Namuth, oltre a molte conseguenze non

---

catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, 1 novembre 1998-2 febbraio 1999), The Museum of Modern Art-Abrams, New York 1998, pp. 87-137; K. Minturn, *Digitally-Enhanced Evidence: MoMA's Reconfiguration of Namuth's Pollock*, in «Visual Resources», 17, 1, primavera 2001, pp. 127-145; B. Rose, *Il mito di Pollock e il fallimento della critica*, in B. Rose, *Paradiso americano. Saggi sull'arte e l'anti-arte 1963-2008*, Scheiwiller, Milano 2008, pp. 532-535; P.R. Kalb, *Picturing Pollock: Photography's Challenge to the Historiography of Abstract Expressionism*, «Journal of Art Historiography», 7, 7, dicembre 2012, pp. 1-17; M. Schreyach, *Intention and interpretation in Hans Namuth's film,* Jackson Pollock, in «Forum for Modern Language Studies», 48, 4, ottobre 2012, pp. 437-452; K. Loukopoulou, *Museum at large: aesthetic education through film*, in D. Orgeron, M. Orgeron, D. Streible (a cura di), *Learning with the Lights Off. Educational Film in the United States*, Oxford University Press, Oxford 2012, pp. 356-374. In particolare, Orton e Pollock, sottolineano come «la rappresentazione di Pollock come *action man* che rimandano i materiali di Namuth sia il risultato di un lavoro di *editing* sulle immagini – decontestualizzando l'artista, isolandolo da ciò che stava facendo, dove lo stava facendo e perché». Citato in A. Costantini, *Tracce di vita…*, cit., p. 632.

[25] S. Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, The University of Chicago Press, Chicago-Londra 1983, p. 194. Per Guibault però, Pollock era diventato un simbolo della nuova America, «a young America, strong, adventurous, exuberant, and open to the world», già dalla sua prima mostra personale, verso la fine del 1943. Ivi, p. 85.

[26] A. Costantini, *Tracce di vita…*, cit., p. 632.

oggetto di questa analisi, ne annovera una che, da questo momento in poi, sarà imprescindibile all'interno dell'analisi del rapporto tra l'atto performativo e la sua immagine fotografica, vale a dire l'evidente, dichiarata apertura al coinvolgimento dello spettatore[27]. Non certo casualmente, le immagini di "questo" Pollock sono state realizzate da un fotoreporter che proveniva dall'esperienza della Seconda guerra mondiale e soprattutto da quella precedente della Guerra civile spagnola, uno dei primi e cruciali momenti in cui il fotogiornalismo moderno si era messo alla prova[28]. Namuth proveniva da esperienze professionali come quella della rivista settimanale «Vu», creata da Lucien Vogel e pubblicata a Parigi a partire dal 21 marzo 1928[29], era stato testimone prima – quasi per caso – della Guerra civile spagnola, poi volontario nella Seconda guerra mondiale; ora sperimentava, per la seconda volta nella sua vita, la condizione di esiliato, questa volta senza più la guida di Reisner che, non sopportando la tensione del tentativo di espatrio dalla Francia nazista, si era suicidato a Marsiglia nel 1940. L'incontro di Namuth con Pollock trasformerà, non a caso, la sua vita professionale, caratterizzata negli anni a seguire da un'attività ritrattistica prevalentemente incentrata sugli artisti.

Le immagini scattate durante le visite nello studio di Pollock, pubblicate per la prima volta nel 1951 su «ARTNews»[30] e in seguito considerate, come si è visto, esclusivamente come strumento necessario e imprescindibile per comprendere l'esecuzione delle opere di Pollock, non hanno mai goduto di uno statuto proprio. Eppure, già dalla prima pubblicazione appare evidente la

---

[27] A. Jones, *Body Art…*, cit., p. 55.

[28] Per un'analisi della produzione fotografica durante la Guerra civile spagnola, cfr. J. Guitart i Angell, D. Balsells, J. Berrio (a cura di), *La guerre civile espagnole: des photographes pour l'histoire*, catalogo della mostra (Parigi, Hôtel de Sully, 22 giugno-23 settembre 2001), Marval-MNAC, Parigi 2001; C. Nelson, *The Aura of the Cause: Photographs from the Spanish Civil War*, «The Antioch Review», 55, 3, estate 1997, pp. 305-326. Per un inquadramento generale della produzione fotografica per la stampa, incluso il periodo della Guerra civile spagnola, cfr. F. Denoyelle, *Paris, capitale mondiale de la photographie, 1919-1939*, «Guerres mondiales et conflits contemporains», 169, gennaio 1993, pp. 101-116, in particolare pp. 112-116.

[29] «Vu» è considerata una delle prime pubblicazioni periodiche a dare particolare importanza alla presenza e alla qualità delle immagini rispetto ai testi e sarà di esempio per l'impostazione grafica di riviste come «Life», nata nel 1936. Cfr. M. Frizot, C. De Veigy, *Vu. The Story of a Magazine that Make an Era*, Thames & Hudson, Londra 2009.

[30] R. Goodnough, *Pollock Paints a Picture*, «ARTNews», 50, 3, maggio 1951, pp. 38-41, 60-61. Altre trenta immagini erano state pubblicate poco prima nel terzo e ultimo numero di «Portfolio», rivista di *graphic design* a tiratura limitata diretta da Alexey Brodovitch, mentore di Namuth al suo arrivo a New York.

discrepanza tra il testo critico di Robert Goodnough e le immagini di Namuth, così come evidenziato da Kalb[31]. Lo stesso Kalb ha notato, a proposito della produzione spagnola di Namuth, come le sue immagini avessero catturato

> the speed of the events, the personalities of the actors, and convey the sense that Namuth felt himself a partisan. He stayed in Spain, he has said, because he was committed to the Republican cause and similarly explained that his art world portraiture relied more on his intimacy with his subjects than skill with the camera[32].

Kalb, peraltro, è anche l'unico studioso, fino a ora, che ha proposto una lettura delle immagini di Namuth in quanto tali, riconducendole da una parte all'influenza che esercitavano sul fotografo i lavori di Paul Strand e di Edward Weston; dall'altra, alla sua dichiarata ammirazione per Henri Cartier-Bresson[33]. Ma ancora più interessante è la conclusione dell'analisi di Kalb che giunge a considerare come le fotografie di Namuth – oltre a quelle di Burckhardt pubblicate sullo stesso numero di «ARTNews» – dimostrino in realtà che per comprendere l'Espressionismo astratto non sia necessario essere testimoni dell'atto creativo (e quindi quelle immagini non si possono considerare funzionali a questo scopo), perché «Seeing it, even capturing it on film, did not necessarily explain it»: attraverso le pagine di «ARTNews», nel maggio 1951, conclude Kalb,

> readers were introduced to something outside tradition. Namuth's Pollock and Burckhardt's pictures force the viewer to seek out interpretive options. Partial and entropic, these fragments and scenes ask us to relate art and artists to worlds beyond the studio and the artist's mind. Returning the photographs of Pollock to the history of photography reveals documents that, even under the pressure of cultural politics or personal and international identity, insist on their own

---

[31] «…it is impossible to find any single painting that corresponds to Goodnough's description», P.R. Kalb, *Picturing Pollock…*, cit., p. 9. E ancora più importante da sottolineare: «Separated, indeed liberated, from the text and the responsibility of explaining either U.S. painting or its criticism, Namuth's portraits of Pollock reveal themselves to inform and depend upon a multitude of social, aesthetic, and physical phenomena». Ivi, p. 14.

[32] P.R. Kalb, *Picturing Pollock…*, cit., p. 10.

[33] «Namuth speaks of the Pollock session in terms that echo Cartier-Bresson's thoughts on his art. Watching Pollock in the studio, Namuth equated "the act of painting", with "what takes place in his face", and 'what's happening inside». Ivi, p. 11. Lo studioso fa riferimento allo scritto di Namuth, *Photographing Pollock*, in H. Namuth, *Pollock Painting*, a cura di B. Rose, Agrinde, New York 1980, s.i.p. (tr. it. di C. Medici in *Pollock Painting*…, cit., pp. 11-29).

partiality. In the end, Namuth and Burckhardt portray the new American painting as the product of forces, from partisan politics to personal insecurity, from creative inspiration to community. Returned to the history of photography, we have photographs worthy of the abstract expressionist context that inspired them, not simply documents and evidence of the cultural politics of the Cold War[34].

I.II. Gruppo Gutai. La fotografia come traccia.

Come è noto, la Gutai Art Association (Gutai Bijutsu Kyokai) è stata fondata nel 1954 ad Ashiya su iniziativa del pittore Jiro Yoshihara. Yoshihara è stato il fondatore carismatico e il punto di riferimento indiscusso per il gruppo di giovani artisti che includeva, tra gli altri, Shozo Shimamoto, Akira Kanayama, Tsuruko Yamazaki, Sadamasa Motonaga, Saburo Murakami, Kazuo Shiraga, Fujiko Shiraga, Atsuko Tanaka e Michio Yoshihara. L'atto iniziale del movimento, che aveva come obiettivo dichiarato quello di ideare opere d'arte senza riferimenti alla produzione artistica precedente, «fu la pubblicazione del primo numero del bollettino "Gutai" (concretezza), denominazione in seguito assunta dal gruppo stesso»[35]. Come ricorda Shinichiro

> Il bollettino aveva inoltre una caratteristica per così dire strategica, come dimostra il fatto che l'introduzione ufficiale dell'editore e i nomi degli autori fossero scritti in inglese, e così pure – nelle edizioni successive – i *résumés* in calce alla rivista. E copie del bollettino venivano inviate ad artisti e critici d'avanguardia in tutto il mondo. Pare ne siano stati trovati due o tre numeri nello studio di Pollock, dopo la sua morte. (…) Il bollettino continuò a registrare tutte le attività e le mostre del Gutai fino al numero 15, uscito nel 1965 (ma non apparvero mai i numeri 10 e 13)[36].

Non ci sono dubbi possibili sull'intenzionalità documentaria di Gutai attraverso la pubblicazione del bollettino. Fin dal primo numero, infatti, la pubblicazione, stampata addirittura a mano, secondo la testimonianza dello stesso Shinichiro, è realizzata allo scopo di farsi conoscere al di fuori del Giappone, «come dimostra il fatto che l'introduzione ufficiale dell'editore e i

---

[34] P.R. Kalb, *Picturing Pollock…*, cit., p. 16.

[35] O. Shinikiro, *Gutai. Azione in pittura*, in S. Osaki, A. Monferini, M. Cossu (a cura di), *Giappone all'avanguardia. Il Gruppo Gutai negli anni Cinquanta*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 6 dicembre 1990-28 febbraio 1991), Electa, Milano 1990, p. 20.

[36] *Ibid*.

nomi degli autori fossero scritti in inglese, e così pure – nelle edizioni successive – i *résumés* in calce alla rivista»[37].

Scrive Yoshihara nell'editoriale del primo numero: «This publication has been created to introduce our works to the world». Consapevoli della loro lontananza dai principali centri di produzione artistica, gli artisti di Gutai intendono la documentazione fotografica delle loro opere e delle loro azioni come la premessa indiscutibile per veicolare gli eventi all'interno dei quali presentavano le proprie opere e mettevano in atto le performance. La «caratteristica strategica» alla quale si riferisce Shinichiro, poteva avere successo solo con la mediatizzazione dell'evento attraverso le immagini fotografiche e i filmati. La lontananza e la marginalizzazione anche all'interno del loro stesso paese spinge Gutai a operare, quindi, in funzione della "testimoniabilità" del loro agire artistico. Gli artisti Gutai non pongono il problema dell'immediatezza, dell'unicità e della non ripetibilità delle loro azioni, le quali infatti possono essere riproposte da un festival all'altro.

Il bollettino veniva spedito via posta negli Stati Uniti e in Europa, tanto che è stata approfonditamente indagata la presenza, già evidenziata, del secondo e del terzo numero della pubblicazione nello studio di Jackson Pollock a East Hampton[38].

Il primo numero del giornale «Gutai» è costruito editorialmente solo con le fotografie in bianco e nero dei lavori di tutti e diciassette i membri del gruppo. L'insistenza – in particolare di Yoshihara – sull'importanza di far conoscere la propria opera attraverso il bollettino, provoca addirittura qualche dissenso all'interno del gruppo. Come ricostruisce la studiosa Ming Tiampo, l'abbandono di un membro del gruppo (Yoshihara Hideo) fu motivata proprio in riferimento alla presunta mancanza di interesse di Yoshihara verso l'organizzazione di

---

[37] *Ibid*.

[38] Per una definitiva ricostruzione di questa circostanza e, più in generale, degli scambi tra Gutai e l'ambiente artistico newyorkese coevo cfr. M. Tiampo (a cura di*), Under each other's spell. Gutai e New York*, catalogo della mostra (East Hampton, Pollock-Krasner House and Study Center, 30 luglio-17 ottobre 2009), Stony Brook Foundation, New York 2009. Cfr. anche S. Osaki, *Body and Place: Action in Postwar Art in Japan*, in P. Schimmel (a cura di), *Out of action: between performance and the object, 1949-1979*, catalogo della mostra (Los Angeles, The Geffen Contemporary, The Museum of Contemporary Art, 8 febbraio-10 maggio 1998), The Museum of Contemporary Art/Thames & Hudson, Los Angeles-Londra 1998, pp. 121-157, in particolare p. 126.

esposizioni, rispetto all'impegno messo nella realizzazione e nella circolazione della pubblicazione[39]. Afferma inoltre Tiampo:

> Gutai critically examined and exploited print media as an international forum for contemporary art, sending out its publications around the world to critics, curators, artists, and dealers. Realizing the power of the media to construct celebrity and critical acclaim, Gutai did not stop with their own publication. They sought as much domestic and foreign press coverage as possible, courting journalists from the *New York Times* and *Life* magazine, as well as pursuing collaborations with foreign publishing houses and art journals, including Fratelli Pozzo in Turin and *Robho* in Paris[40].

Sarebbe però sbagliato, nota sempre Tiampo, considerare il bollettino di Gutai come un semplice mezzo pubblicitario: è anche uno spazio di archiviazione delle proprie attività e di sperimentazione che dimostra la consapevolezza del gruppo nel considerare la pubblicazione come una sorta di nuovo spazio espositivo e di nuovo mezzo di comunicazione.

A proposito del rapporto di Gutai con la fotografia, un altro membro del gruppo, Shimamoto Shozo, ribadisce l'importanza testimoniale delle immagini, in particolare perché, tra l'altro, dimostrano quanto precoci siano le opere da loro realizzate. Nello stesso tempo, sottolinea però la mancanza di rilevanza attribuita al documento fotografico in quanto tale nel momento dello svolgersi della performance vera e propria:

> When I made those pieces the most important thing was the work: the performance itself. I was interested in being there, in that moment: being a person who experiences the sensation of the work through all his body. Not just to see, or to hear, but to sense through all of the body. The photographs are important because they remind one of the performance but don't show everything. After the event the photographs were important but at the time I really wasn't thinking about that at all, I was only thinking about the lived experience. Later we understood that the photographs are important, as a "witness" to the event[41].

---

[39] M. Tiampo, *Gutai. Decentering Modernism*, The University of Chicago Press, Chicago 2010, p. 81.
[40] Ivi, pp. 81-82.
[41] S. Shozo, A. Maude-Roxby, *Gutai and photography*, in A. Maude-Roxby, *Live Art on camera: Performance and photography*, catalogo della mostra (Southampton, John Hansard Gallery, 18 settembre-10 novembre 2007), John Hansard Gallery, Southampton 2007, p. 24.

La dichiarazione di Shozo conferma sostanzialmente quanto gli artisti di Gutai fossero consapevoli della "doppia" esistenza delle loro azioni: c'è un momento in cui essa accade, ed esiste un tempo successivo affidato alle tracce di ciò che è successo. Questo scarto temporale assegna, quindi, all'immagine fotografica, il potere di certificare l'esistenza reale di ciò che è avvenuto, anche se è la fotografa stessa a ribadire che il momento in cui tutto è successo reale non lo può più essere.

Nell'organizzare le azioni in modo che potessero essere seguite da giornalisti, fotografi e operatori, il gruppo degli artisti Gutai dimostra tutta la propria lontananza dalle intenzioni che, per esempio, guideranno i primi happening. Esempi emblematici dell'attitudine del gruppo rispetto alla documentazione del proprio lavoro si possono individuare in azioni come *Please come in* (opera nota anche come *Pali rossi*) di Kazuo Shiraga, presentata all'interno della *Mostra sperimentale di arte moderna all'aperto come sfida al sole ardente di mezza estate*, allestita nel parco sulle sponde del fiume della città di Ashiya dal 25 luglio al 6 agosto 1955: il giorno dell'inaugurazione della rassegna Shiraga, chiuso all'interno di una struttura conica formata da dieci pali dipinti di rosso, colpisce con un'ascia la struttura stessa. Una delle fotografie che documenta l'azione, di autore ignoto, ritrae anche una donna con un bambino che assistono immobili alla scena sullo sfondo della struttura formata dai legni e dell'artista all'interno di essa. Non c'è interazione con il pubblico, in questa immagine, e la struttura e l'artista sono inquadrati come se fossero un'opera[42]. La stessa azione viene ripetuta a uso di un fotografo inviato da «Life» per un reportage che in realtà non verrà mai pubblicato. Ma l'immagine di autore ignoto che ritrae l'episodio, che questa volta si svolge sulla spiaggia di Imazuhama, a Nishinomiya, tra il 6 e l'8 aprile dell'anno seguente, è diventata emblematica: il mare sullo sfondo, a sinistra Shiraga è di nuovo all'interno della struttura conica con i pali rossi; sulla destra un gruppo di otto uomini, tra cui un giapponese con una macchina fotografica al collo, collabora a reggere una scala di legno, più o meno della stessa altezza dei pali, sulla quale è arrampicato un fotografo di fattezze occidentali. Secondo Joan Kee e la ricostruzione di altri studiosi, che si riferiscono a loro volta al racconto riportato sul numero cinque della rivista «Gutai», l'azione fu organizzata appositamente per un inviato di «Life» mai

[42] La fotografia è riprodotta in bianco e nero sul terzo numero della rivista «Gutai», 20 ottobre 1955, interamente dedicato alla prima uscita pubblica del gruppo con la rassegna *Experimental Outdoor Exhibition of Modern Art to Challenge the Mid-Summer Sun* nel luglio 1955.

identificato. Gli artisti Gutai avevano fatto avere a «Life» alcune immagini relative all'esposizione organizzata nell'ottobre 1955, dopo aver visto le quali evidentemente i redattori della rivista si erano convinti a inviare un fotografo da Singapore per documentare, in particolare, l'azione di Shiraga nel fango (*Lotta con il fango*, 1955), la ricostruzione, appunto, di *Please come in*, e la distruzione dei pannelli di carta a opera di Saburo Murakami (*Lacerazione della carta*, 1956)[43]. Come sostiene Kathy O'Dell,

> what is really being photographed here is not the performance *per se*, but the photographers who are photographing the event. The photographer, whose position we share, cared deeply about creating a formally satisfying composition, and indeed it is, in all its symmetry. The photograph we are looking at, then, is itself about the very act of seeing and touching; it is about the photographer whose position we share seeing the photographer on the ladder and touching the camera release just as the other photographer touched his[44].

L'immagine dell'azione Gutai che include nell'inquadratura il fotografo che la sta documentando è sufficientemente ricorrente per far sì che si possa considerare significativa e per tentare di fare alcune considerazioni in merito. Oltre alla fotografia citata, che potrebbe essere motivata dall'importanza della presenza del fotografo di «Life», per giunta occidentale, si può fare riferimento alla fotografia che raffigura il cineoperatore che riprende Kazuo Shiraga mentre lotta con il fango; o il fotografo in piedi su una scaletta intento a documentare Shozo Shimamoto mentre lancia le sue bottiglie di colore durate la II Esposizione Gutai; oppure il fotografo sullo sfondo di *Lacerazione della carta* di Saburo Murakami, sempre nel 1956; e ancora un fotografo sullo sfondo assiste con la macchina in mano all'azione di Shiraga, *Dipingere con i piedi*, 1956.

L'intento documentario affidato alla registrazione fotografica in Gutai è senza dubbio prevalente e motivato, come si è visto, dalla forte necessità di farsi conoscere sia all'interno del Giappone, sia soprattutto all'estero. Nella scelta di rappresentare il fotografo insieme all'azione nel suo svolgimento – una scelta che non sarà mai attuata nelle esperienze successive sia negli Stati Uniti, sia in

---

[43] J. Kee, *Situating a Singular Kind of "Action": Early Gutai Painting*, 1954-1957, «Oxford Art Journal», 26, 2, 2003, pp. 123-140, p. 139 e nota n. 58 che riporta l'indicazione dell'articolo su «Gutai»: *Life sa no Gutai bijutsu syassei* (Life*'s photographs of Gutai Art*), «Gutai», 5, 1 ottobre 1956, p. 25. Il numero 5 è interamente dedicato all'esposizione *Outdoor Exhibition of Gutai Art*, che aveva avuto luogo in luglio. All'episodio fa riferimento, tra gli altri, anche O. Shinikiro, *Gutai…*, cit., p. 26.

[44] K. O'Dell, *Behold!*, in A. Maude-Roxby (a cura di), *Live Art…*, cit., p. 37.

Europa, a fronte invece di un sempre maggiore coinvolgimento e peso specifico del ruolo del pubblico – si può riscontrare senza dubbio l'intenzione di porre l'accento sull'importanza del processo rispetto all'opera. Ma la presenza del testimone-fotografo, in questo senso, sottolinea anche la propria indispensabilità alla completezza di senso dell'opera stessa, quasi a decretarne l'esistenza: senza il fotografo, sembra ribadire l'immagine, l'opera non esiste.

Tra i fotografi e i cineoperatori chiamati a seguire le iniziative Gutai è significativa l'attività di Kiyoji Otsuji, la cui produzione è tuttora una delle fonti principali delle attività del gruppo. Il lavoro di Otsuji, che era coinvolto anche nelle attività in un altro importante gruppo artistico giapponese d'avanguardia, Jikken Kobo (Laboratorio sperimentale), e lavorava come fotografo professionista per la rivista mensile d'arte «Geijutsu Shincho», nata nel gennaio 1950, dimostra una volontà di ricerca che va oltre il compito di documentare le opere degli artisti che segue. Il fotografo si occupa in particolare della II Esposizione Gutai organizzata a Tokyo presso la Ohara Kaikan Hall dall'11 al 17 ottobre 1956, e la manifestazione *Gutai Art on Stage*, presentata alla Sankei Hall di Osaka il 29 maggio 1957 e poi a Tokyo il 17 luglio[45]. Durante la *II Esposizione* Otsuji fotografa, tra gli altri, Kazuo Shiraga mentre distribuisce il colore con i propri piedi sulla tela posta a terra (*Dipingere con i piedi*, 1956); Shozo Shimamoto mentre lancia bottiglie piene di colore su fogli di carta stesi a terra (*Making a painting throughing bottoles of paint*, 1956); Saburo Murakami nella *Lacerazione della carta;* Atsuko Tanaka, nel suo *Electric dress*, 1956. L'anno seguente, quando lo spazio espositivo diventa un palcoscenico, Otsuji fotografa nuovamente Shimamoto nella sua performance *Destruction of objects.*

I.III. Shunk-Kender. La fotografia come problema.

Agli esordi degli anni Sessanta, l'attività dei fotografi Harry Shunk e János Kender per Yves Klein produce un primo, significativo abbandono dell'illusione

[45] Cfr. *Kiyoji Otsuji. Gutai 1956-57*, con testi di K. Kawasaki, K. Obinata, M. Kodaira, Tokyo Publishing House, Tokyo 2012 e *Kiyoji Otsuji Photography Archive. The Traces of the Photographer and the Art of His Era 1940-1980*, catalogo della mostra (Tokyo, Musashino Art University Museum & Library, 14 maggio-23 giugno 2012), Musashino Art University Museum & Library, Tokyo 2012. Molte immagini delle azioni di Gutai furono scattate dagli artisti stessi e forse per questa ragione risultano spesso non accreditate ai loro autori. La maggior parte di esse è raccolta presso l'archivio dell'Ashiya City Museum of Art and History.

documentaristica della fotografia nel rapporto che la lega all'esecuzione delle performance. La consapevolezza dell'utilizzo di mezzi di produzione e di postproduzione per ottenere un'immagine che corrisponda all'effetto desiderato, al di là della sua corrispondenza o meno alla realtà dell'azione, è un momento particolarmente significativo per la presente ricerca.

La vicenda relativa all'azione *Le Saut dans le vide*, 1960, inizia esattamente il 12 gennaio 1960 quando, nel corso di una performance non annunciata, Klein avrebbe già provato a gettarsi nel vuoto dal secondo piano della casa della gallerista Colette Allendy in rue de l'Assomption a Parigi. L'azione venne confermata da una delle poche persone presenti ma la credibilità del racconto fu spesso messa in discussione da molti amici e colleghi di Klein e per questa ragione l'artista l'avrebbe ripetuta, con diverse modalità, in più di un'occasione, per esempio nel corso dell'inaugurazione della sua nostra personale presso la Galerie Rive Droite l'11 ottobre 1960[46]. È forse in seguito all'incertezza e all'incredulità che alleggiavano intorno ai suoi tentativi di "ascesa" che l'artista decide di compiere una nuova azione analoga, fissata per un giorno di metà ottobre dello stesso anno in rue Gentil Bernard 3 a Fontenay-aux-Roses, un sobborgo di Parigi, questa volta però alla presenza di un fotografo chiamato appositamente per documentare e confermare, quindi, che l'evento *era stato*[47].

I fotografi, in realtà, saranno due. Shunk e Kender si erano conosciuti nel 1957: il primo, più anziano, era nato in Germania e aveva attraversato l'esperienza della guerra; il secondo era arrivato a Parigi in seguito all'invasione del suo paese, l'Ungheria, da parte dei Sovietici nel 1956. Inizia così una condivisione di vita e di lavoro che li porta a conoscere Klein attraverso l'amicizia dell'artista olandese Dora Tuynman che esponeva presso Iris Clert, dal 1957 al 1959 la galleria prevalente di Klein[48]. L'artista si rivolge a Shunk e

---

[46] Per la ricostruzione dei fatti citati, cfr. almeno S. Stich, *Yves Klein*, Cantz, Stoccarda 1994, pp. 209-221; T. McEvilley, *Yves Klein. Conquistador of the Void*, in *Yves Klein 1928-1962. A Retrospective*, Institute of Arts, Rice University, Houston 1982, pp. 19-87; N. Rosenthal, *Assisted Levitation. The Art of Yves Klein*, Ivi, pp. 89-136; R. Solnit, *Yves Klein and the Blue of Distance*, «New England Review, 26, 2, 2005, pp. 176-182, in particolare pp. 180-182.

[47] Cfr. nota n. 13, p. 20.

[48] Per Shunk e Kender, che hanno sempre firmato in coppia il loro lavoro in nome di una concezione pluralistica del punto di vista fotografico, respingendo la visione di una autorialità singola associata all'occhio fotografico, cfr., per esempio, *Shunk-Kender. L'art sous l'objectif (1957-1983)*, Centre Pompidou/Xavier Barral, Parigi 2019. Nel 2013, la Roy Lichtenstein Foundation di New York, in nome dell'attività internazionale dei due fotografi, ha donato circa duecentomila tra stampe in bianco e nero e a colori, negativi, contatti fotografici, fotocolor e

Kender nel 1960, per documentare il primo evento pubblico fissato per la sera del 9 marzo presso la Galerie internationale d'art contemporain di rue Saint Honoré, a Parigi, nel quale l'artista presenta l'azione *Anthropométrie de l'époque bleue*, prima dimostrazione pubblica della sua tecnica di pittura sperimentale che coinvolge l'uso dei corpi di tre modelle nude per applicare il colore alla tela. Secondo Fiontán Moran,

> Shunk-Kender's photographs therefore formed an important part in the interpretation of Klein's work. Across a series of images, the deep black tones of the silhouetted audience perfectly frame the bodies of the models, and subsequently, in the dark room, a series of crops of the same image transforms a passing moment into a monumental gesture. Shunk-Kender's use of two perspectives – from behind the audience and from the side of the "stage" – provides not only a sense of the environment and atmosphere, but also locates performance as a form that exist between the gallery setting and the social fabric of life[49].

I due fotografi, quindi, non si limitano a documentare l'evento ma probabilmente assicurano all'artista, attraverso una serie di preferenze tecniche messe in atto durante gli scatti e gli interventi attuati in fase di stampa, il risultato, in termini di *mise en scène*, desiderato dall'artista stesso: un'accentuazione degli effetti teatrali attraverso i contrasti di luce, per esempio; o il ruolo di "regista" assoluto di Klein in mezzo alle modelle o davanti all'orchestra che, contemporaneamente all'azione, esegue la *Symphonie Monoton-Silence*; le inquadrature delle modelle riprese dal punto di vista del pubblico. La presenza di quest'ultimo è testimoniata anche da una, oggi celebre, fotografia della platea dei presenti, scattata però per l'agenzia di stampa francese Agence Dalmas,

---

diapositive a cinque istituzioni: The Getty Research Institute, Los Angeles; Centre Pompidou, Parigi; The Museum of Modern Art, New York; The National Gallery of Art, Washington; Tate Modern, Londra. Cfr. https://lichtensteinfoundation.org/photo-archive/; https://www.getty.edu/research/special_collections/notable/shunk_kender.html; https://www.nga.gov/research/library/imagecollections/features/christo-jeanne-claude/shunk-kender.html; https://carnetbk.hypotheses.org/1274 (ultima consultazione 26 agosto 2019).

[49] F. Moran, *Between you and me. Photographs of Performance by Shunk-Kender 1960-77*, in S. Baker, F. Moran (a cura di), *Performing for the Camera*, catalogo della mostra (Londra, Tate Modern 18 febbraio-12 giugno 2016), Tate, Londra 2016, pp. 213-221, p. 215.

probabilmente una delle poche immagini di eventi artistici performativi in cui il pubblico è soggetto esclusivo[50].

Si è visto come, alcuni mesi dopo la serata dedicata alle *Anthropométrie de l'époque bleue*, in ottobre, Klein si affidi a Shunk e Kender per realizzare *Le Saut dans le vide*, 1960. Il lavoro consiste, come è noto, in una fotografia in bianco e nero che, attraverso la tecnica del fotomontaggio, mostra il "volo" di Klein mentre si getta nel vuoto dall'altezza del piano mansardato di una villetta:

> It show a quiet Paris street with stone walls, an old sidewalk, leafy trees above the wall, and from the mansard roof of the wall or walled building on the left, Klein leaping. Not falling, but leaping upward, his body arced, his hands out, a few bits of hair flying up from his forehead, far above the street below, a dozen feet at least, leaping as though he need not even think of landing, as though he would never land, as though he were entering the weightless realm of space or the timeless realm of the photograph that would hold him up above the ground forever[51].

Molti studiosi hanno ripercorso l'insieme degli accorgimenti attraverso i quali Klein ha realizzato l'immagine e indagato, allo scopo di separarli, gli elementi di veridicità e di finzione contenuti in essa: in maniera significativa, la fotografia è stata anche recentemente archiviata alla voce "inganni fotografici"[52]. Ma la questione posta da *Le Saut dans le vide* risiede proprio nel suo essere un problema rispetto all'incancellabile pretesa che la fotografia sia il documento indiscutibile di qualcosa che è avvenuto. L'artista dunque chiede a Shunk e Kender di essere presenti e di documentare l'evento – una performance privata, riservata a pochi amici, non a un pubblico vero e proprio – del suo nuovo tentativo di "levitazione", ma con un'attitudine completamente consapevole costruisce l'immagine tramite un fotomontaggio. L'operazione gli consente da una parte di rendere in maniera emblematica e dimostrativa i termini entro i quali la fotografia agisce fin dalla sua nascita: un congelatore del tempo e dello spazio; dall'altra partecipa ironicamente alla produzione e alla successiva messa in circolazione di un'immagine che si prende gioco, fino a sfidare la fraudolenza, del suo statuto di documento. Non a caso l'artista utilizza l'immagine per la

---

[50] Il pubblico compare anche in un breve filmato dell'azione, disponibile online sul sito Internet ufficiale dedicato a Yves Klein, http://www.yvesklein.com/en/films/view/100/anthropometries-of-the-blue-period/ (ultima consultazione, 1 settembre 2019).

[51] R. Solnit, *Yves Klein…*, cit., p. 180.

[52] Cfr. M. Fineman, *Faking It. Manipulated Photography Before Photoshop*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2012, in particolare pp. 187-189.

fotonotizia di spalla della prima pagina di «Dimanche», suo personale rifacimento del settimanale nazionale a grande tiratura «Le Journal du Dimanche», pubblicato il 27 novembre 1960 come numero unico («Le journal d'un seul jour») e parte integrante del progetto *Théâtre du vide* che prevedeva, tra l'altro, la distribuzione della pubblicazione in alcune edicole di Parigi[53].

Lo storico dell'arte statunitense Benjamin Buchloh ha sottolineato come

> By making his work manifestly dependent on all of the previously hidden dispositifs (e.g., the spaces of advertisement and the devices of promotion) [Klein] would become the […] postwar European artist to initiate not only an aesthetic of total institutional and discursive contingency, but also of total spectacularization[54].

La didascalia "lunga" riportata sotto il titolo, alla quale è affidata la funzione di mettere in relazione le parole con la fotografia, in una resa mimetica perfetta delle tecniche di impaginazione della carta stampata, si mantiene in bilico tra credibilità e ironia: il testo, nella sua funzione di legante con il messaggio iconico, racconta in forma di notizia giornalistica l'esperienza di levitazione dell'artista-«le monochrome», il quale tenta in questo modo di liberare la scultura dal suo piedistallo. La nota-didascalia riporta una dichiarazione dell'artista stesso:

> "Aujourd'hui le peintre de l'espace doit aller effectivement dans l'espace pour peintre mais il doit y aller sans trucs, ni supércherie, ni non plus en avion, ni en parachute ou en fusée: il doit aller par lui même, avec une force individuelle autonome, en un mot, il doit être capable de léviter"[55].

Se è vero che la didascalia è una sorta di «convalida delle informazioni» nella quale «le parole assumono una funzione ammonitrice, suggerendo al lettore che cosa vedere nelle immagini»[56], per Klein è anche il mezzo con il quale «esplicitare contenuti latenti o nascosti»[57] dell'immagine stessa: «sans trucs, ni supércherie», afferma l'artista-le monochrome. Come nel dipinto *La Trahison des images*, 1928-29, di René Magritte, le parole che guidano la lettura

---

[53] Per l'insieme del progetto *Théâtre du vide*, cfr. S. Stich, *Yves Klein...*, cit., pp. 209-221.

[54] B.H.D. Buchloh, *Pleanty or Nothing. From Yves Klein's* Le Vide *to Arman's* Le Plein, in *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, The MIT Press, Cambridge, MA. 2000, p. 269. Si cita da Y.-A. Bois, *Klein's Relevance for Today*, «October», 102, 119, inverno 2007, pp. 75-93, p. 79.

[55] *Un homme dans l'espace!*, «Dimanche», Parigi, 27 novembre 1960, p. 1.

[56] V. Lavoie, *L'affaire Capa: processo a un'icona*, Johan & Levi, Monza 2019, p. 17.

[57] Ivi, p. 19.

dell'immagine avvertono con chiarezza che l'immagine stessa non è la cosa, quindi la fotografia della levitazione dell'artista non è la levitazione in quanto atto accaduto ma la sua immagine.

Nel nuovo mondo della spettacolarizzazione totale, Klein, attraverso il lavoro realizzato si può dire in collaborazione con Shunk e Kender, fornisce un'indicazione molto precisa sull'uso delle immagini: la sua non è una critica al sistema dell'informazione bensì una sarcastica parodia che mentre viene costruita ne indaga criticamente i meccanismi; per questo aspetto dimostra di risentire, probabilmente, dell'iniziale amicizia, poi interrotta, tra Klein e Guy Debord. Scrive Yves-Alain Bois in uno dei testi più convincenti sull'aspetto programmaticamente "fraudolento" di Klein:

> the true-false dance is essential to Klein's position: it is what allowed him to simultaneously lament the disillusionment of the world, and to ironically draw substance and subsistence from it […] In short, in a world in which everything has become myth and spectacle, only the spectacularization of myth and spectacle can contain a parcel of truth: as their indictment[58].

Conclude l'autore: «Herein lies Klein's relevance today: he shows us how to deflate the spectacle of the culture industry by staging an even greater hoax»[59].

C'è un altro aspetto che impedisce di archiviare l'immagine di *Le Saut dans le vide* di Klein come una semplice *staged performance* a uso della macchina fotografica: intenderla solo da questa ottica, infatti, impedisce di comprenderne tutte le probabili intenzioni, per valutarla solo dal punto di vista della modalità tecnica. L'immagine è invece il risultato di quel complesso insieme di fattori che si è tentato di enumerare in apertura, i quali la rendono piuttosto una «performed photography», secondo la definizione dello studioso Philip Auslander[60]. *Le Saut dans le vide* infatti pone di fronte al caso di immagini che dovrebbero "documentare" qualcosa che «never happened in the way they are portrayed – performances that exist solely as works of mediation»[61]; si tratta cioè di fotografie che rappresentano qualcosa che è successo solo nelle fotografie stesse.

---

[58] Y.-A. Bois, *Klein's Relevance…*, cit., p. 86. Per l'amicizia Debord-Klein, cfr. Ivi, pp. 86-87.
[59] Ivi, p. 93.
[60] P. Auslander, *The Performativity…*, cit., p. 1.
[61] J. Westerman, *Between Action and Image. Performance as "Inframedium"*, Tate Research Feature, gennaio 2015, disponibile online, https://www.tate.org.uk/research/features/between-action-and-image (ultima consultazione 1 settembre 2019).

Nonostante questo, sostiene Auslander, il lavoro di Klein non è per questa ragione "meno" performativo rispetto a azioni realmente realizzate:

> performance documents are not analogous to constatives, but to performatives: in other words, the act of documenting an event as a performance is what constitutes it as such. Documentation does not simply generate image/statement that describe an autonomous performance and state that it occured: it produces an event as a performance[62].

E ancora:

> our sense of the presence, power, and authenticity of these pieces derives not from treating the document as an indexical access point to a past event but from perceiving the document itself *as a performance* that directly reflects an artist's aesthetic project or sensibility and for which we are the present audience[63].

In conclusione, Klein propone di interrompe definitivamente la tradizione di considerare la fotografia come *access point* verso un tempo e uno spazio la cui autenticità sembra altrimenti impossibile da assicurare e propone un salto nel vuoto temporale nel quale ogni spettatore è un nuovo spettatore e accede alla fotografia dal suo tempo e dal suo spazio.

I.IV. Gli *sketch* di Piero Manzoni.

Se le *Linee*, presentate per la prima volta nell'estate del 1959 ad Albisola, rappresentano per Piero Manzoni un primo, radicale abbandono del rapporto con il quadro inteso come superficie della rappresentazione, non è forse un caso che quasi contemporaneamente l'artista si rivolga alla fotografia e a un filmato per documentare la sua nuova produzione.

Nel dicembre 1959 Manzoni, conosciuto il cineoperatore Gian Paolo Maccentelli probabilmente attraverso il fotografo Uliano Lucas, produce il primo filmato per il «Cinegiornale SEDI», in occasione della mostra *Le linee di Piero Manzoni* allestita dal 4 al 24 dicembre 1959 presso il nuovo spazio della Galleria Azimut, aperto in via Clerici 12 a Milano con Enrico Castellani e Agostino

---

[62] P. Auslander, *The Performativity…*, cit., p. 5.
[63] Ivi, p. 9.

Bonalumi[64]. Sigillate in involucri cilindrici neri, le *Linee* di Manzoni sono concettualmente realizzate come oggetti preclusi alla visione del pubblico ma "vivono" attraverso le immagini che il fotografo milanese Lucas scatta in occasione dell'allestimento della mostra milanese, all'interno della quale una delle *Linee* è esposta srotolata, e in alcuni provini a contatto fotografici che si riferiscono a sequenze del filmato girato da Maccentelli e Piero Finocchi, nel quale Lucas compare anche come figurante[65].

Lucas aveva diciotto anni ed era all'inizio della sua carriera di giornalista fotografo, secondo la sua stessa ricostruzione, quando conosce Piero Manzoni nell'ambiente che gravita intorno al bar Giamaica e ad altri locali del quartiere di Brera e zone limitrofe a Milano. Ricorda il fotografo:

> Piero Manzoni era instancabile nelle sue proposte ed ogni giorno inventava nuove situazioni nell'intento di far parlare di sé e del suo lavoro. Lo faceva come risposta, nel tentativo di rompere l'isolamento che lo separava sia dalla critica che da un gran numero di artisti della sua generazione. Aveva così ideato di produrre dei cinegiornali SEDI in cui presentando le proprie opere, ironizzava consapevolmente sui lavori ripresi informando, provocando, suscitando curiosità, discussione e interesse intorno a sé. Io ho partecipato alla realizzazione dei cinegiornali come operatore ed ho anche ripreso le fotografie. Con la

---

[64] G.P. Maccentelli, P. Finocchi, *Le lunghe linee*, «Filmgiornale SEDI», n. 1021, avvenimento n. 5, dicembre 1959. Citato in G. Celant, *Piero Manzoni. Catalogo generale*, tomo secondo, Skira, Milano 2004, nota n. 114, p. 637. Su Gian Paolo Maccentelli e il suo rapporto con Manzoni cfr. G.D. Maccentelli, *Prima della Milano da bere/2, le uova di Piero*, «Maccentelli. Critica, considerazioni, emozioni e autoproduzioni», 29 marzo 2011, disponibile online, http://maccentelli.blogspot.com/2011/03/prima-della-milano-da-bere2.html (ultima consultazione 23 agosto 2019). Per un'analisi puntuale dei filmati di Manzoni per il «Filmgiornale SEDI», cfr. F. Pola, *Manzoni in film. The Immaterial Body of the Idea*, in M. Engler, *Piero Manzoni. When Bodies Became Art*, catalogo della mostra (Francoforte sul Meno, Städel Museum, 26 giugno-22 settembre 2013), Städel Museum-Kerber, Francoforte sul Meno/Bielefeld 2013, pp. 157-167. Pola, tra l'altro, chiarisce bene che cosa fossero i cinegiornali dell'epoca: «The newsreels ("cinegiornali") consisted of short news report films, aired in the cinema at the beginning of the evening performances. On average they lasted about ten minutes, covered a series of items in rapid reportage style, and the original audio was replaced by an off-screen voice accompanied by a musical soundtrack. Owing to their wide diffusion, "cinegiornali" were one of the principal forms of popular news in post-war Italy». Ivi, nota n. 2, p. 167.

[65] Uno spezzone del filmato, insieme ad altri tratti dai successivi *Aeree sfere di gomma per opere d'arte* e *Nutrimenti dell'arte. Consumazione dinamica* (cfr. oltre), è inserito nel documentario di Andrea Bettinetti *Piero Manzoni, Artista*, 2013, realizzato da Good Day Films e Sky Arte HD in collaborazione con la Fondazione Piero Manzoni, disponibile online, https://vimeo.com/97724138 (ultima consultazione 24 agosto 2019).

> macchina fotografica ho registrato il fatto, usando il mio strumento come un artigiano avrebbe usato il suo attrezzo[66].

Manzoni ha compreso l'importanza dell'utilizzo dei nuovi media per far conoscere il proprio lavoro e, d'altra parte, l'artista ha sempre dimostrato una certa insofferenza per l'ambiente ristretto del nuovo sistema dell'arte dell'Italia del boom economico: rifugge il retaggio della piccola borghesia milanese, cerca di ampliare le proprie relazioni al di fuori dell'Italia e utilizza e viene utilizzato dall'ironia sarcastica dei benpensanti. Secondo Andrea Cortellessa, Manzoni «capisce al volo l'importanza di fare notizia»:

> È l'eredità più tangibile che raccoglie del futurismo: come Marinetti accetta e persegue il successo di scandalo, la «voluttà di essere fischiati» che i nuovi media a disposizione degli artisti, nella nascente Società dello spettacolo, possono gigantografare in misura inimmaginabile dalle prime avanguardie[67].

Da una annotazione a margine di una lettera a Baj si deduce che già a maggio del 1957 Manzoni aveva letto Guy Debord, il quale, peraltro, nel luglio di quello stesso anno, a Cosio d'Arroscia, in Liguria, parteciperà alla fondazione dell'Internazionale Situazionista. Ma la comprensione del nuovo sistema dei media per Manzoni è forse più immediata e contingente, legata com'è anche all'inizio dell'esperienza della rivista «Azimuth» e della galleria Azimut.

Il secondo filmato realizzato da Manzoni con Maccentelli è dedicato ai *Corpi d'aria* – opere che l'artista aveva iniziato a produrre dall'ottobre del 1959 costituite da un palloncino di gomma che viene gonfiato con *Fiato d'artista*, e poi appoggiato su un treppiede – e fornisce indicazioni molto precise sulla "costruzione" del messaggio [68].

Nel filmato, Manzoni è ripreso mentre gonfia un palloncino, accanto a una modella ostentatamente in posa, seduta e poco vestita, quasi in una parodia di una lezione accademica di disegno dal vivo. Lo *sketch* è giocato sul contrasto tra l'artista, che mantiene una sorta di distacco professionale mentre realizza la sua

---

[66] Testimonianza di Uliano Lucas del 4 marzo 1988 pubblicata in W. Guadagnini (a cura di), *Storie dell'occhio…*, cit., p. 19.

[67] A. Cortellessa, *Cinegiornale/Comunicazione*, «Alfabeta2», 3 maggio 2014, disponibile online, https://www.alfabeta2.it/2014/05/03/cinegiornalecomunicazione/ (ultima consultazione 21 agosto 2019).

[68] G.P. Maccentelli, P. Finocchi, *Aeree sfere di gomma per opere d'arte*, in «Filmgiornale SEDI», n. 1020, avvenimento n. 4, 1960. Citato in G. Celant, *Piero Manzoni…*, cit., n. 114, p. 637.

opera, e la modella, stereotipo della soubrette provocante del teatro di varietà che, proprio negli stessi anni, inizia a essere proposto anche al nuovo pubblico televisivo, mentre alla voce fuori campo – del presentatore televisivo Corrado Montani – è affidato il compito di commentare ironicamente ciò che si vede accadere[69].

Anche in questa occasione Manzoni mostra di comprende l'importanza della veicolazione per immagini dell'opera attraverso una "messa in scena" quasi da *Carosello*, e gioca ambiguamente con la pratica provocatoria, «accettando di pagare lo scotto delle semplificazioni, delle sguaiataggini, delle vere e proprie irrisioni»[70].

L'aspetto di spontanea provocazione tipico di Manzoni, si complica così di una codificazione narrativa che ben riassume la fenomenologia televisiva quale quella, per esempio, analizzata da Umberto Eco in questi stessi anni[71]. Lucas partecipa come operatore alle riprese di cinegiornali ma, secondo la sua testimonianza, usa la fotografia per "registrare" il fatto, distinguendo quindi tra la messa in scena e la "verità" documentata dalle immagini fotografiche. Ma questa presunta "verità" restituisce in realtà, inevitabilmente, i fotogrammi delle riprese: come nella sequenza di immagini di Lucas che ritraggono l'artista con le sue *Sculture vive*, 1961, nella quale Manzoni è platealmente in posa accanto alla modella seduta, la quale è a sua volta in posa con il braccio destro alzato e la testa girata verso sinistra, in modo che non la si vede in volto. In giacca e cravatta, l'artista tiene in mano un contenitore con dell'inchiostro con il quale sembrava avere appena finito di firmare il fianco della modella con la scritta in stampatello MANZONI '61 e guarda dritto nell'obiettivo fotografico.

Il *format* di Manzoni e Maccentelli è ormai consolidato quando Manzoni, il 21 luglio 1960, invita il pubblico alla sua *Consumazione dell'arte dinamica del*

---

[69] Il filmato è disponibile online, https://www.youtube.com/watch?v=7gbQV8nITRw (ultima consultazione 21 agosto 2019). La modella era l'attrice teatrale Lucy d'Albert, pseudonimo di Elena Lucy Johnson. Tra il 1957 e il 1959 la D'Albert lavorava, tra l'altro, nella rivista musicale di Gianni Grimaldi e Bruno Corbucci *Chiamate Arturo 777*, con Macario e Marisa Del Frate. Lo sceneggiatore e regista Marcello Ciorciolini è l'autore del testo letto da Corrado.

[70] A. Cortellessa, *Cinegiornale…*, cit.

[71] La scelta di presentare l'opera di Manzoni attraverso le immagini e un testo che si rivolgesse con complicità allusiva al giudizio del pubblico medio, normale e forse mediocre, ricalca da vicino la dinamica analizzata da Eco sul comportamento televisivo di Mike Bongiorno, Cfr. U. Eco, *Fenomenologia di Mike Bongiorno*, in *Diario minimo*, Mondadori, Milano 1963, 1975. Ora in Id., *Sulla televisione. Scritti 1956-2015*, La nave di Teseo, Milano 2018, edizione e-Book.

pubblico divorare l'arte, sempre presso la Galleria Azimut di Milano, in occasione della quale il pubblico è invitato «a visitare e a collaborare direttamente alla consumazione delle opere esposte da Piero Manzoni»[72]. L'azione è preannunciata a Maccentelli in una lettera che Manzoni gli scrive da Herning nell'estate del 1960 – «Preparati! Ultima novità (da tenersi segreta perché in Italia non si sa ancora). Le sculture da mangiare (per creare un più diretto rapporto tra opera e spettatore)»[73]: l'artista fa bollire delle uova che, una volta sode, contrassegna con l'impronta digitale del suo dito pollice e le offre quindi in pasto al pubblico intervenuto.

Questa volta l'evento viene ripetuto appositamente per consentire a Maccentelli di realizzarne il filmato: nella sede del «Filmgiornale SEDI» in viale Piave 24 a Milano, alla presenza anche del fotografo Giuseppe Bellone che, secondo il consueto schema organizzativo, documenta l'evento con la macchina fotografica, Manzoni replica l'azione grazie anche all'aiuto di alcuni intervenuti che si prestano a interpretare il pubblico[74].

L'intenzionalità mediatica dell'azione di Manzoni è, in questo caso, indubitabile e il dato, sommato alle precedenti riflessioni, impedisce definitivamente di annoverare le immagini e i filmati delle azioni di Manzoni come documenti separati dalla produzione delle opere[75]. Non esistono due livelli di valutazione indipendenti, nonostante la "persistenza" oggettuale di opere quali i *Fiati d'artista* e le poche uova con impronta sopravvissute alla programmata ingestione. Nella Milano del boom economico, Manzoni concepisce la produzione delle opere d'arte in realtà esclusivamente attraverso la loro pubblicizzazione, una "smaterializzazione" che è piuttosto distante da quel processo di concettualizzazione – messo in atto dall'artista piuttosto attraverso la dimensione *Achrome* mai realmente abbandonata e che, anzi, allarga sempre di

---

[72] G.P. Maccentelli, P. Finocchi, *Nutrimenti dell'arte. Consumazione dinamica*, «Filmgiornale SEDI», 1960. Citato in G. Celant, *Piero Manzoni…*, cit., nota n. 114, p. 637. Cfr. G.A. Pautasso, *Piero Manzoni. Divorare l'arte*, Electa, Milano 2015, p. 68.

[73] Riportata in G. Celant, *Catalogo…*, cit., pp. 614-615.

[74] Secondo Guido Andrea Patuasso gli "attori" visibili nelle immagini di Bellone sono lo scrittore Enzo Siciliano, il poeta Luciano Erba, la grafica Carla Bosisio e il giornalista Marzio Castagnedi. Cfr. G.A. Patuasso, *Piero Manzoni…*, cit., pp. 68-72.

[75] Sull'intenzionalità dell'azione e più in generale su *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte* cfr. anche A. Costantini, *Da zero a niente. Piero Manzoni a confronto*, in G. Celant, *Piero Manzoni*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Madre, 20 maggio-24 settembre 2007), Madre/Electa, Napoli-Milano 2007, pp. 68-69.

più attraverso l'utilizzo di materiali ogni volta diversi[76] – riconducibile alle esperienze in via di sperimentazione in questi stessi anni negli Stati Uniti.

La struttura stessa dei filmati, per realizzare i quali non a caso Manzoni trova perfetta coincidenza di intenti con un operatore dell'informazione come Maccentelli, ricalca come si è già evidenziato il *format* dello *sketch* più tipico tra quelli ideati per il mezzo televisivo, in particolare per *Carosello*. Contemporaneamente alla realizzazione di questi filmati, Manzoni sperimenta l'esposizione mediatica popolare anche attraverso la stampa: prima, dalle pagine del «Corriere della Sera», con la canzonatura retorica di Leonardo Borgese nella recensione del dicembre 1959 alla mostra delle *Linee* con la quale era stato inaugurato lo spazio di Azimut[77]; pochi anni dopo con l'intervista di Franco Serra su «La Settimana Incom illustrata», non a caso versione cartacea di un altro celebre cinegiornale dell'epoca, corredata dalle immagini dell'artista che soffia i palloncini dei *Fiati d'artista*[78].

Al contrario, per l'opera che per eccellenza ancora oggi suscita un sempre rinnovato sarcasmo non è stato necessario fin dall'inizio – se si eccettua un ritratto di Manzoni con la scatoletta in mano scattata in un bagno di Herning e di alcune immagini di Giovanni Ricci – organizzare un sistema d'informazione in sintonia con la propaganda pubblicitaria dei beni di consumo degli Italiani del boom economico: in *Merda d'artista*, 1961, che è comunque il risultato di un'azione (l'artista che inscatola le sue feci), predomina lo scandalo del non

---

[76] «It was no coincidence that, at more or less the same time [1960], Manzoni began investigating "alternative" materials; polystyrene, sometimes treated with cobalt chloride, felt, cotton wool, cotton wool balls or squares of cotton wadding, fur fabric, pebbles. He pursued a middly obsessional search for a substitute for his "manner", for a way of seating or profoundly altering the expectations he had built up over the last few years». A. Costantini, *Piero Manzoni in Context, 1933-1963*, in G. Celant, *Piero Manzoni*, catalogo della mostra (Londra, Serpentine Gallery, 28 febbraio-26 aprile 1998), Charta/Serpentine Gallery, Milano-Londra 1998, pp. 251-283, p. 274.

[77] L. Borgese, *Il pittore che «crea» linee a metratura*, «Corriere della Sera», Milano, 16 dicembre 1959, p. 3.

[78] F. Serra, *Costa duecento lire al litro il fiato del pittore che non usa pennelli*, «La Settimana Incom illustrata», 15, 50, Milano, 16 dicembre 1962, pp. 49-51. La bibliografia italiana di Manzoni in vita, in contrasto con la maggior parte degli articoli pubblicati all'estero, è costellata di articoli contenenti toni più o meno derisori che si intensificano a partire dal 1959. Cfr., a conferma, R.F. Cattaneo, *Un campione del nostro tempo*, «Il Borghese», n. 38, 21 settembre 1961, p. 100; F. Earl, *Il caccautore*, «Il Bertoldo», Milano, 1-15 novembre 1961, p. 11, e gli articoli di Wladimiro Greco. Cfr. G. Tentler, *Best Most Sensational Balloons: Piero Manzoni's Corpo d'aria/Fiato d'artista*, «California Italian Studies», 6, 2, 2016, disponibile online, https://escholarship.org/uc/item/1n60f8xs (ultima consultazione 26 agosto 2019).

visto, di ciò che per antonomasia deve essere e rimanere nascosto. Ed è proprio l'assenza di immagini dell'azione che alimenta l'informazione su di essa, tanto da generare la performance di un altro artista, Bernard Bazille che, nel 1989, presso la galleria Roger Pailhas di Marsiglia, farà aprire la scatoletta (*Boîte ouverte de Piero Manzoni*) poi installata, in occasione di una sua mostra personale al Centre Pompidou di Parigi nel 1993, di fronte a una parete ricoperta di ritagli di stampa inerenti le reazioni suscitate dalla mostra retrospettiva dedicata a Manzoni dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma nel 1971[79], vale a dire mettendo l'opera – ora presumibilmente "spiegata" perché aperta – in relazione con la sua ricezione dieci anni dopo la sua ideazione.

I.V. Allan Kaprow, *Assemblage Environments and Happenings*, 1966.

Il volume *Assemblage, environments & happenings* che l'artista e teorico statunitense Allan Kaprow pubblica per l'editore Harry N. Abrams di New York nel 1966 si può considerare uno dei primi tentativi di documentare e antologizzare la situazione artistica maturata dall'inizio degli anni Sessanta, in particolare a New York, nell'ambito delle nuove tendenze posteriori all'Espressionismo astratto.

Il libro, solitamente annoverato tra i libri d'artista, riveste una particolare importanza proprio perché è interamente ideato e realizzato da Kaprow stesso, incluso il progetto grafico, come specificato nel frontespizio della pubblicazione[80]. Costruito in due parti nettamente distinte, separate da un inserto di sessantotto pagine realizzato in *brown kraft paper* nel quale sono inseriti il frontespizio, il colophon, l'indice, la prefazione e infine il testo di Kaprow diviso in paragrafi, il libro deve dunque la sua intera realizzazione editoriale all'artista stesso.

---

[79] Nel 2004 Bazille completerà l'operazione con la mostra e la pubblicazione *Une mesure pour tous*, ambedue costruiti sulla base dei risultati di un'indagine compiuta attraverso quasi sessanta interviste filmate a collezionisti privati e istituzionali europei e americani possessori di un esemplare dell'opera *Merda d'artista*. Cfr. B. Bazille, *Une mesure pour tous*, catalogo della mostra (Villeurbanne, Institut d'art contemporain, 29 gennaio-18 aprile 2004), Institut d'art contemporain, Villeurbanne 2004.

[80] «Text and design by Allan Kaprow». Cfr. A. Kaprow, *Assemblage, environments & happenings*, Harry N. Abrams, New York [1966], p. 147.

È soprattutto nella prima parte interamente fotografica – se si escludono le frasi-didascalia dell'autore disseminate nella successione delle fotografie in bianco e nero – che si comprende l'idea di relazione tra immagini e testo proposta da Kaprow e per questo la pubblicazione costituisce una proposta fondamentale – a maggior ragione perché prodotta da un'artista che sente di essere «part of the activity»[81] – di come proporre al pubblico opere ed eventi artistici caratterizzati per lo più da una condizione effimera, spaziale o temporale o da entrambe.

Come evidenziato da William Kaizen a proposito della pubblicazione, «the book had been in the works since as early as 1959 when Kaprow wrote the first version of the eponymously titled essay that would become its centerpiece»[82]. Quindi, quando Kaprow elabora per la prima volta il testo poi ampliato e ripubblicato nel volume del 1966, sono passati tre anni dalla morte di Pollock e pochi mesi dalla pubblicazione, su «ARTNews», dell'articolo con il quale ricorda l'artista e propone una prima ipotesi a proposito dell'eredità da raccogliere dal suo lavoro[83]. È probabile che Kaprow, nonostante le sue stesse dichiarazioni, abbia interpretato l'*all-over* di Pollock anche attraverso le fotografie di Namuth che lo ritraggono mentre lavora, offrendo in questo modo la dimensione ambientale e performativa della sua esperienza alla nuova generazione di artisti. L'ipotesi è confermata dalla prima sezione di diciannove pagine che apre il volume del 1966: utilizzata anche nella sua valenza grafica, in dimensioni che occupano tutta la parte bassa della pagina, «Step/right in» è infatti la frase che, attraverso le prime due pagine – e la terza nella quale un'immagine dello stesso Kaprow ritratto nell'happening *Coca-Cola, Shirley Cannonball?* del 1960 che apre una sorta di tenda su un ingresso, invita il lettore a entrare in una nuova dimensione dell'arte, nella quale Pollock è un «little man in big sea»[84]. Il lettore

---

[81] A. Kaprow, *Assemblage…*, p. 150.

[82] W. Kaizen, *Allan Kaprow and Spread of Painting*, «Gray Room», 13, autunno 2003, pp. 80-107, p. 81. Kaizen riferisce che il testo era stato inizialmente intitolato *Painting, Environments, Happenings* e poi pubblicato in una forma più sintetica nel catalogo della mostra *New Forms-New Media I* tenutasi presso la Martha Jackson Gallery di New York nel 1960. Cfr. Ivi, nota n. 2, p. 100. Del resto, lo stesso Kaprow, nella prefazione del volume, afferma di averlo quasi interamente realizzato nel 1959 su consiglio di Max e Anita Baker, direttori della Reuben Gallery di New York, completandolo l'anno seguente; viene poi rivisto dall'autore nel 1961 e infine rivisto ancora una volta per la pubblicazione del 1966. Cfr. A. Kaprow, *Assemblage…*, cit., p. 150.

[83] A. Kaprow, *The Legacy of Jackson Pollock*, «ARTNews», 57, 6, New York, ottobre 1958, pp. 24-27, 55-57.

[84] Cfr. A. Kaprow, *Assemblage…*, cit., p. 10. L'immagine di Pollock pubblicata è di Hans Namuth.

è invitato a entrare nell'opera, così come aveva fatto Pollock; a cambiare quindi punto di vista rispetto alle opere e alle azioni che sono illustrate nelle pagine successive.

Questo mutamento della posizione dello spettatore non a caso spinge Kaprow a un chiarimento: il primo testo del libro è, infatti, una breve nota sulla fotografia come mezzo di fruizione e sullo statuto della fotografia stessa. Una sorta di "avvertenza per l'uso" delle immagini che dovrà farne il lettore.

> Note on the photographs
>
> Photographs of art works have their own reality and sometimes they are art in turn. Those taken of the subject of this book tend to be particularly free. They refer to their models, but strangely, as would a movie taken of a dream, stopped at unexpected intervals. A movie of a dream cannot be the dream, and a frame, here and there pulled from it, must leave the viewer guessing even more. Yet guessing is dreaming too, and if we can never know another man's dream as he knows it, we can come close to the spirit of his activity by engaging in a similar process. Beyond art, sharing in dream processes is probably what we call reality. I have put together these photographs, therefore, in a way that would encourage such reverie. The result, in my view, come close to the character and meaning of the individual works, as well as their larger relations to each other and to a moment in time. Conventional grouping of data in chronological order has been perfectly valid; but this is dreaming also, and I have watched this reel too many times to pay attention any longer[85].

La nota di Kaprow posta praticamente all'inizio del volume è una vera e propria dichiarazione di metodo riferita principalmente a come intendere l'utilizzo delle riproduzioni di opere – sempre intendendo che si tratta in realtà di «registrazioni fotografiche di eventi effimeri»[86] – all'interno della pubblicazione stessa. Un utilizzo dichiaratamente libero, sostiene Kaprow, di immagini che posseggono una propria realtà rispetto al referente e diventano opere d'arte loro stesse. Potrebbero essere registrazioni di ciò che è avvenuto ma in realtà si interrompono per lasciare immaginare allo spettatore cosa sia successo.

Kaprow sembra tenere molto a queste soluzioni di continuità narrativa che sospendono la successione delle immagini: realizza infatti queste cesure anche visivamente all'interno della costruzione grafica del volume con l'inserto, per esempio, di una, due o più pagine nere, oppure con l'uso di una singola pagina

[85] A. Kaprow, *Assemblage…*, cit., p. 21.
[86] G. Sergio, *Forma rivista…*, cit., p. 83.

bianca, o ancora con l'utilizzo di una pagina bianca, a volte doppia, con al centro, come contrassegno, un punto nero del diametro di quasi due centimetri. La scelta dell'artista è dichiarata: la selezione e la successione delle immagini deve incoraggiare la «reverie» del lettore, che poi altro non è che una delle versioni di quella che si indica come realtà. Il conseguente riferimento al cinema non è casuale: Kaprow costruisce il libro attraverso un montaggio analogo a quello che consente la narrazione filmica. La sua non vuole dichiaratamente essere, quindi, una ricostruzione cronologica di eventi, bensì una proposta di attraversamento orizzontale di opere e situazioni che, in questo libero montaggio, possono efficacemente mostrare le proprie caratteristiche singole e le relazioni che intercorrono tra di esse e con il contesto del momento.

Il rapporto tra testo e immagini è per lo più slegato da qualsiasi funzione illustrativa e le frasi poste a commento delle immagini – realizzate con un *lettering* instabile, nel quale le parole sembrano formate da singole lettere ritagliate – seguono regole sempre diverse: a volte sono semplici allitterazioni, come nella sequenza ironica «bathtub», «bed», «baptism» a commento, rispettivamente, degli happening *Orange*, 1964, dello stesso Kaprow, *The Shining Bed*, 1960, di Jim Dine, e *Bon Marché*, 1963, ancora di Kaprow[87]; oppure, spesso in relazione con sequenze fotografiche di happening di Kaprow, come nel caso di *Courtyard*, 1962, il commento, affidato a due brevi frasi, può essere in relazione a ciò che si vede nella pagina («the tire swings», «over the mountain»), che si fronteggiano in una doppia pagina più una terza pagina senza commento, per proseguire con una pagina che riproduce *Monogram*, 1959, un *combine painting* di Robert Rauschenberg che include, come è noto, un copertone di automobile, l'happening *Car Crash*, 1960, di Jim Dine (un copertone di automobile nella struttura di sfondo), l'environment di Kaprow *Yard*, 1961, realizzata con i copertoni di automobile, messa a confronto, nella doppia pagina seguente, con un'immagine di Claes Oldenburg che lavora all'environment *The Store*, 1961, unite dal commento «recalling the act… of art» e, nella doppia pagina ancora seguente, con una nuova fotografia di Namuth che ritrae Pollock al lavoro[88].

---

[87] Cfr. A. Kaprow, *Assemblage…*, cit., pp. 92-94.

[88] Ivi, pp. 134-143. La sequenza finisce con l'immagine dei visitatori che camminano tra i copertoni dell'installazione di Kaprow realizzata nel cortile della Martha Jackson Gallery di New York nel 1961 e un nuovo commento-invito, speculare rispetto a quello inserito in apertura: «so step right in».

Sempre Kaizen ha notato come l'accostamento Pollock-Kaprow delle ultime pagine doppie di questa prima sezione del volume ben riassuma la circolarità del montaggio delle immagini costruito dall'artista, iniziato, come si è visto, con quell'invito a "entrare" nell'opera, così come aveva fatto per primo Pollock. Inoltre, le due immagini a confronto

> bookend a trajectory, marking an origin on the left and its logical outcome on the right. On the left we see a Hans Namuth photograph of Pollock at work in his studio. In his painting, Pollock is a blur, arm extended, the light that streams in from the windows above overexposing the upper half of his body. Caught in the wild light, his body is part of the canvases that surround him. Sectioned by the bands of light, he becomes part of the paintings and not just the source of the action. Pollock the man and Pollock the work become one. He is in, literally dissolving into, his paintings. On the right, following the image of Pollock as if following directly from Pollock – heir to his legacy and also its conclusion – stands Kaprow in the middle of his sculpture *Yard*, a field of randomly strewn tires completely filling the small courtyard behind a tenement building. Like Pollock, he is shot from above so that in the middle of these throwaway commodities he is also caught in the work. Rather than blur into the work, Kaprow sits at the bottom of the page, riding the wave of tires that seems to tumble out of the picture. He looks up at the viewer, in shirtsleeves, a pipe between his teeth[89].

La sostanziale autonomia dell'intera prima parte del volume, con un andamento deliberatamente costruito da Kaprow in una sequenza-montaggio di fotografie che rinuncia di proposito a una successione cronologica o alfabetica per autore, per esempio, è confermata dalla scarsità di riferimenti alle immagini incluse nello scritto di Kaprow: nelle oltre cinquanta pagine del testo che seguono la sequenza delle immagini in bianco e nero – «a sort of photo-essay»[90], come è stato definito – il rimando alle tavole della prima parte si verifica solo sette volte[91].

Nella seconda parte della pubblicazione, Kaprow propone una rassegna di quarantadue happening che hanno avuto luogo in diverse parti del mondo, «accompanied by illustrative photographs or diagrams»[92] e spesso testi esplicativi. In questa sezione, quindi, per stessa ammissione dell'autore, la

---

[89] W. Kaizen, *Allan Kaprow…*, cit., pp. 81-82.
[90] Ivi, p. 81.
[91] A. Kaprow, *Assemblage…*, cit., esattamente due rimandi alle tavole delle immagini a p. 163, quattro a p. 164 e uno solo a p. 165.
[92] A. Kaprow, *Assemblage…*, cit., p. 210.

funzione dell'immagine è tornata illustrativa. Parallelamente, la sequenza degli eventi presentati prende adesso in considerazione la successione cronologica, se è vero che la prima esperienza presentata è quella di Gutai e che Kaprow sente il dovere di porre il problema della primogenitura rispetto alle esperienze di John Cage e degli artisti Fluxus: «For the record, the dates accompanying these photographs seem to indicate the priority of the Japanese in the making of a Happening type performance»[93].

È necessario ricordare che Kaprow nel 1965, l'anno precedente la pubblicazione di *Assemblage, Environments & Happenings*, era stato inserito – insieme a Red Grooms, Robert Whitman, Jim Dine e Claes Oldenburg – in quella che si può considerare a tutti gli effetti, la prima «Illustrated Anthology» di happening, realizzata da Michael Kirby per la casa editrice Dutton di New York[94].

Kaprow è presente nel volume con gli *scripts* e le descrizioni delle produzioni di *18 Happenings in 6 Parts, Coca Cola, Shirley Cannonball?*, *A Spring Happening*, e *The Courtyard*, ai quali è anteposta una dichiarazione dell'artista stesso, trascrizione di un'intervista registrata. Di fronte a una documentazione degli happening mai come prima affidata alla descrizione scritta, con un ruolo certamente marginale delle immagini che nel volume di Kirby non sono mai a pagina intera e accompagnano sempre, in numero esiguo e in posizione di evidente dipendenza dal testo, le pagine scritte per mano di Kirby che ricostruiscono le vicende delle singole produzioni, Kaprow nella sua pubblicazione del 1966 sembra compiere, in maniera programmatica, un'operazione opposta. Il montaggio editoriale della prima parte di *Assemblage, Environments & Happenings* è, infatti, come si è visto, interamente affidato alle fotografie degli eventi, con le immagini in bianco e nero che prendono più spazio possibile all'interno della pagina, quando non sono "al vivo", e un ruolo molto ridotto assegnato a una parola scritta che non si trasforma mai in didascalia

---

[93] Ivi, p. 212.

[94] M. Kirby, *Happenings. An Illustrated Anthology*, E.P. Dutton, New York 1965. Il volume verrà tradotto e pubblicato in Italia dall'editore De Donato di Bari nel 1968. Rispetto all'edizione originale nella quale le immagini in bianco e nero sono inserite nei testi corrispondenti, la pubblicazione italiana, probabilmente per ragioni economiche, raggruppa le illustrazioni nell'ultima parte del volume, dopo tutti i testi. La traduzione del libro di Kirby viene tempestivamente e significativamente segnalata con una recensione sulla rivista «Qui Arte Contemporanea» da Giulio Paolini. Cfr. F. Gallo, *"Qui Arte Contemporanea": il presente nel solco della modernità*, «TeCLa. Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica», 5, 2012, pp. 58-73, p. 63.

perché manca totalmente di intenti informativo-descrittivi ma apre sempre nuove prospettive di "libere associazioni" e produce un nuovo senso della relazione parola-immagine.

Nelle condizioni create da Kaprow nel volume, quindi, la fotografia degli eventi performativi raggiunge, forse per una delle prime volte, un'autonomia evidente: è utilizzata dell'autore oltre la sua referenza, nonostante le tavole, numerate dalla n. 1 alla n. 113 e completate con nome dell'autore, titolo, anno e definizione scelta tra happening, assemblage, environment e poche altre variazioni, non indica il luogo e il tempo esatto di qualcosa che *è stato*, per riprendere le considerazioni di Barthes. L'intuizione editoriale di Kaprow fa sì che la fotografia risulti liberata dalla sua forzata corrispondenza con la realtà e si proponga non come un "pezzo" di essa, una sorta di parte per il tutto, bensì *è* il tutto.

II. Riproduzione.

Si potrebbe […] affermare che la storia della Performance Art è quella che oscilla, che fa sì che lo storico faccia la spola avanti e indietro tra ciò che è visto e ciò che deve essere immaginato.
Kathy O' Dell[95].

La storia dell'arte, da cent'anni a questa parte, non appena sfugge agli specialisti, è la storia di quanto è fotografabile.
André Malraux[96].

Negli anni Sessanta e Settanta, come si è visto attraverso gli esempi precedenti, la fotografia ha in vari momenti e in vari modi contribuito al manifestarsi – agli occhi degli artisti, dei teorici e del pubblico – di ulteriori sintomi di quella perdita di confini linguistici dell'arte iniziata almeno a partire dalle Avanguardie storiche. Con la nascita nelle Neo-avanguardie, infatti, la fotografia è sembrata frapporsi costantemente, attraverso le opere che hanno prodotto, nel rapporto tra l'artista e lo spettatore: dalle riflessioni tautologiche sull'immagine della Pop Art, a quelle su immagine, parole e cose dell'arte concettuale, processuale e narrativa, fino alla radicalizzazione del rapporto spazio-spettatore della Land Art e di quello spazio-temporale nelle esperienze degli eventi performativi. È sembrato, negli anni, molto complesso ricostruire questo coacervo di tensioni linguistiche, tanto che alla fotografia sono stati assegnati molti ruoli e molte funzioni, nel tentativo estremo di mettere ordine e di produrre distinzioni più o meno funzionali prima di ammettere che è proprio in questa mancanza di distinzione tra linguaggi che risiede il senso più compiuto di ciò che ha avuto inizio nella prima metà degli anni Sessanta.

La fotografia rispetto all'opera d'arte è stata, di volta in volta, un duplicato senza autore di qualcosa che un autore lo aveva già; un documento storico indiscutibile da utilizzare per fare la storia dell'arte mentre si sta svolgendo, oppure per ricostruire "filologicamente", molti anni dopo il loro svolgersi, mostre e azioni; uno sguardo artistico sul mondo dell'arte e i suoi protagonisti, nel quale l'autore della fotografia ritorna ad avere un nome; una testimonianza complice

[95] K. O'Dell, *Contract with the Skin. Masochism, Performance Art and the 1970s*, The University of Minnesota Press, Minneapolis-Londra 1998, pp. 73-74.
[96] A. Malraux, *Il museo immaginario*, Mondadori, Milano 1957, p. 26.

che ha affiancato alla pari la produzione dell'opera e che è divenuta, con il tempo e l'intervento del mercato dell'arte, l'opera stessa.

Ripercorrere, anche se in maniera parziale, il dibattito intorno a queste molteplici "identità" della fotografia in rapporto all'opera d'arte vuol dire trovarsi di fronte a un complesso sistema di rappresentazione che, spesso, si è preferito semplificare, privilegiando, di volta in volta, la funzione che meglio corrispondeva alle aspettative della produzione e della fruizione dell'opera, vale a dire, per citare Susan Sontag, «in una versione della sua utilità»[97].

Partendo dai primi anni Sessanta e dall'esperienza paradigmatica di Ugo Mulas, di seguito si propone un percorso di lettura di alcune delle posizioni teoriche ritenute più significative, quasi sempre specchio di quei non numerosi momenti nei quali la consapevolezza sul ruolo assunto dalla fotografia e dalle sue condizioni produttive in rapporto a un concetto e a una pratica delle opere d'arte che si stava radicalmente trasformando, è stata sensibilmente maggiore. Questo percorso attraverserà per forza di cose anche le molte ambiguità, passività e ubiquità della fotografia – elementi che, per esempio, per Susan Sontag sono il vero "messaggio" della fotografia stessa.

Il dibattito critico intorno al tema della fotografia delle esperienze artistiche delle Neo-avanguardie è cresciuto inevitabilmente a partire dalla fine degli anni Ottanta, in corrispondenza dell'ampliarsi degli studi intorno all'immagine e soprattutto al cambiamento metodologico che ha accompagnato questa espansione. Con gli anni Duemila la riflessione si è arricchita in maniera esponenziale di nuovi contributi, nella piena coscienza di una distanza storica ormai ragguardevole che impone, dopo la concentrazione quasi esclusiva sullo statuto dell'immagine, un nuovo confronto con l'aspetto testuale, attraverso le proposte di una inedita e produttiva tensione tra verbale e visivo prodotte da alcuni artisti contemporanei.

II.I. Gli anni Sessanta. L'autoriflessione di Ugo Mulas.

Fin da suoi esordi, l'esperienza professionale di Ugo Mulas sembra corrispondere meglio di altre alle richieste della relativamente nuova editoria italiana di arte contemporanea. Come è stato approfonditamente indagato, Mulas

[97] S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* (1973), Einaudi, Torino 1978, 1992, p. 5.

si inserisce già a partire dal 1954 nel circuito dei fotoreporter delle Biennali d'arte di Venezia, un terreno di lavoro molto proficuo non solo per la domanda internazionale di documentazione richiesta dal pubblico degli addetti ai lavori, ma per gli effetti che, a partire dal 1948, anno della prima edizione della manifestazione dopo l'interruzione della guerra, ormai interessavano anche la stampa non specialistica e popolare, tra ironia, scandalo e mondanità.

Dieci anni dopo quella curiosità quasi antropologica che aveva spinto il fotografo alla frequentazione della *bohème* milanese e ai reportage da Venezia, ma anche al lavoro per la nascente industria pubblicitaria, la moda e il design, Mulas incontra le nuove esperienze artistiche statunitensi alla XXXII edizione della Biennale. Grazie ai contatti maturati in quel contesto, in particolare con il gallerista Leo Castelli e con il direttore del Jewish Museum e commissario del padiglione degli Stati Uniti Alan Solomon, parte poco dopo per New York per il primo di tre viaggi che, tra il 1964 e il 1967, gli permetteranno di dare vita alla pubblicazione *New York: arte e persone*[98]. Non è la sua prima pubblicazione come unico autore delle immagini: Mulas ha alle spalle soprattutto il rapporto con Giorgio Strehler per il Piccolo Teatro di Milano – un'esperienza che imprime al suo linguaggio fotografico una dimensione spaziale che lo accompagnerà in tutte le sue esperienze successive – e la collaborazione con Giovanni Carandente che lo ha portato a fotografare le installazioni scultoree a Spoleto per il *Festival dei Due Mondi* del 1962 e il lavoro dello scultore David Smith negli stabilimenti delle acciaierie Italsider di Voltri. Si può forse affermare che l'operare

[98] *New York: Arte e persone. Fotografie di Ugo Mulas. Testo di Alan Solomon*, Longanesi, Milano 1967; *New York: The New Art Scene. Photographs by Ugo Mulas. Text by Alan Solomon*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1967; *New York: Escenario del Arte Nuevo. Fotografias Ugo Mulas. Texto Alan Solomon*, Lumen, Barcellona 1967. Il volume include la documentazione fotografica relativa a sedici artisti. Nel prologo viene presentata la "vecchia" generazione, con Barnett Newman e Marcel Duchamp. Seguono Lee Bontecou, John Chamberlain, Jim Dine, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Kenneth Noland, Claes Oldenburg, Larry Poons, Robert Rauschenberg, Jim Rosenquist, George Segal, Frank Stella, Andy Warhol e Tom Wesselmann. La generica definizione di "New York Art Scene" consente di raccogliere nella stessa pubblicazione movimenti molto diversi tra loro, come Pop Art, New Dada, Color Field e Hard-Edge Painting. In realtà, il vero denominatore comune degli artisti selezionati è l'essere tutti rappresentati dalla galleria di Leo Castelli. Otto tra loro avevano rappresentato gli Stati Uniti alla XXXII Biennale di Venezia del 1964. Cfr. A.R. Solomon (a cura di), *XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Venezia 1964. Stati Uniti d'America. Quattro Pittori Germinali (M. Louis, K. Noland, R. Rauschenberg, J. Johns). Quattro Artisti Più Giovani (J. Chamberlain, C. Oldenburg, J. Dine, F. Stella)*, catalogo della mostra, The Jewish Museum-Clarke & Way, New York 1964.

privilegiato di Mulas a questa data è determinato da un punto di vista frontale rivolto verso un palcoscenico mutevole, ora vero e proprio, ora inserito nel contesto storico-architettonico classico oppure industriale[99].

La "nuova arte" e gli artisti che la producono a New York sono l'inedito scenario di Mulas che non sembra cambiare neanche in questa occasione le modalità sperimentate in teatro: gli "attori" si muovono, la macchina fotografica è ferma, nel tentativo di rendere invisibile il fotografo:

> A New York nessuno mi aveva mandato, mi ero mosso da solo, volevo capire ed essere testimone. Andavo negli studi senza sapere l'inglese, pronunciando appena le parole indispensabili, cercavo di non occupare posto, di non farmi sentire, di non intralciare il lavoro che facevano gli artisti[100].

Mulas ha però di fronte a sé una pratica artistica che non si anima più attraverso gesti eclatanti o movenze attoriali e infatti registra la staticità dell'avvenuto raffreddamento linguistico. La "scena dell'arte" di New York nella quale si addentra Mulas in quegli anni in realtà sta già cambiando ma il fotografo, probabilmente per ragioni legate all'origine dei suoi contatti personali più che per la concorrenza di altri fotografi, si limita a fotografare, durante il viaggio del 1965, i ballerini Trisha Brown e Steve Paxton, con Alex Hay e Robert Rauschenberg nello studio di quest'ultimo mentre provano *Spring Training*[101].

---

[99] Cfr. B. Brecht, K. Weill, *L'opera da tre soldi. Regia di Giorgio Strehler. Fotocronaca di Ugo Mulas*, Cappelli, Bologna 1961; B. Brecht, *Schweyck nella seconda guerra mondiale. Regia di Giorgio Strehler. Fotocronaca di Ugo Mulas*, Cappelli, Bologna 1962; G. Carandente, *Una città piena di sculture*, Electa Editori Umbri, Città di Castello 1992; G. Carandente, *Sculture nella città. Spoleto 1962*, Nuova Eliografica, Spoleto 2007; *Voltron. David Smith. Text by Giovanni Carandente. Voltri Photographs by Ugo Mulas. Bolton Photographs by David Smith*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania/H.N. Abrams, Philadelphia-New York 1964; *David Smith in Italy. Fotografie di Ugo Mulas*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Prada 16 maggio-30 giugno 1995), Prada Milano Arte, Milano 1995.

[100] U. Mulas, *La fotografia* (1973), Einaudi, Torino 1989, p. 14.

[101] Jean-François Chevrier fa riferimento all'intensa attività di copertura degli eventi artistici newyorchesi, negli stessi anni, da parte dei fotografi Peter Moore, Fred W. McDarrah, Rudolf Burckhardt e Gianfranco Gorgoni per spiegare il disinteresse di Mulas per le prime pratiche performative del tempo, riferendosi in particolare alla *post modern dance* e all'esperienza di Yvonne Rainer. Cfr. J.-F. Chevrier, *L'elemento del tempo*, in P.G. Castagnoli, L. Matino, A. Mattirolo (a cura di), *Ugo Mulas. La scena dell'arte*, catalogo della mostra (Roma, Museo nazionale delle arti del XXI secolo, 4 dicembre 2007-2 marzo 2008), Electa, Milano 2007, pp. 16-27, nota n. 14, p. 20. In realtà Gorgoni arriverà negli Stati Uniti solo nel 1968, mentre non è assimilabile la vicenda biografica e artistica di Burckhardt. Fred McDarrah, fotografo del

New York: The New Art Scene viene accolto in maniera diametralmente opposta dalla critica statunitense e da quella italiana. Nella recensione di James Mellow per il «New York Times», per esempio, l'articolista considera il libro come «strictly a tourist attraction, intended for those who visit but never intend to live in New York»[102]. In un'altra recensione per lo stesso quotidiano, questa volta a firma di Eliot Fremont-Smith, si sottolinea come «Ugo Mulas's photographs are giant-sized and display the artists at what seemed an important part of their work: having their pictures taken»[103].

In Italia, al contrario, il libro suscita un altro interesse e altri giudizi, anche in seguito all'organizzazione, subito a ridosso della pubblicazione del volume, di una mostra presso la galleria Il Diaframma di Lanfranco Colombo allestita con una selezione delle fotografie realizzate per la pubblicazione del libro[104]. Nel recensire il libro, il 21 dicembre 1967, sul «Corriere della Sera», Paolo Bernobini scrive che la presenza di Mulas a New York che ha dato origine alla pubblicazione «è stata una presenza assorta, taciturna e creativa nei laboratori in

---

settimanale «The Village Voice» dal 1959, aveva pubblicato nel 1960 *The Beat Scene*, che il fotografo stesso definirà «the first picture documentary depicting a very special segment of artistic life in New York» (P. Cummings, *Fred W. McDarrah on Documentary Photography*, «Archives of American Art Journal», 15, 3, 1975, pp. 11-15, p. 14) e nel 1961 *The Artist's World in Picture*, volume che raccoglie le immagini dedicate all'ambiente artistico legato all'Espressionismo astratto, accompagnate da un testo di Thomas B. Hess, per molti anni direttore della rivista «ARTNews». Per Peter Moore, cfr. *infra*, nota n. 195, p. 86.

[102] J.R. Mellow, *New, Newer, Newist: Review of* New York: The New Art Scene *with photographs by Ugo Mulas and text by Alan Solomon*, «The New York Times», sezione «The New York Times Book Review», New York, 10 settembre 1967, p. 346.

[103] E. Fremont-Smith, *Books of The Times. Looking Darling, and Just Looking. Review of* The Beautiful People *by Marilyn Bender and* New York: The New Art Scene *with photographs by Ugo Mulas and text by Alan Solomon*, «The New York Times», New York, 15 settembre 1967, p. 45.

[104] La galleria Il Diaframma aveva aperto pochi mesi prima, il 13 aprile, in via Brera 10 a Milano, con una mostra di fotografie di Paolo Monti. Tra il 28 novembre e 14 dicembre 1967 viene allestita la mostra di Mulas *New York arte e persone*. La stagione 1967/68 della nuova galleria era stata inaugurata dall'esposizione, presentata da Umberto Eco, dedicata a *Blow-Up*, il film di Michelangelo Antonioni proiettato dal 27 settembre nelle sale cinematografiche milanesi. A testimonianza del giudizio favorevole sul libro di Mulas si aggiunge il riconoscimento del Premio Nadar, organizzato nella sua edizione italiana dal Centro per la Cultura nella Fotografia (CCF) di Fermo, poi trasferito a Milano, per l'anno 1968. Sul CCF e il suo fondatore, Luigi Crocenzi, cfr. R. Del Grande, *L'immagine dell'arte a Milano negli anni Sessanta. L'archivio del fotografo d'arte Enrico Cattaneo tra il 1960 e il 1970*, tesi di Dottorato di ricerca in Storia dell'arte, relatore prof. A. Del Puppo, Università degli Studi di Udine, XXV Ciclo, A.A. 2013/2014, in particolare pp. 65-57.

cui si dissolvono gli ultimi resti di una tradizione postclassica occidentale e germinano gli strani mutanti di un'arte nuova, infantilmente feticista, psichiatricamente attaccata alle proprie deiezioni ma sincera nel mostrare a quali relitti si aggrappa l'Apollo morente alla fine di un ciclo di civiltà». La sua, continua il recensore, è una fotografia «in cui l'autore non proietta mai la sua ombra, ma è implicito, con il suo rigore, le sue scelte, la sua responsabilità di cronista di un'epoca il cui spirito potrebbe svaporare domani mattina»[105]. E ancora Aurelio Natali su «l'Unità», per esempio, considera il libro di Mulas come «una delle più belle inchieste fotografiche apparse nelle librerie italiane», sottolineando l'acutezza e la sensibilità con cui il fotografo «ha saputo cogliere e tradurre un ambiente tanto complesso e contradditorio qual è quello delle giovani generazioni artistiche americane». Mulas ha la capacità, per Natali, di restituire gli artisti «nella loro umana statura, nella loro realtà quotidiana, all'interno di un quadro ambientale e sociale la cui sola decifrazione può permettere di cogliere compiutamente i significati delle loro opere»[106]. Per Tommaso Trini, che recensisce il libro per il mensile di architettura «Domus», quella di Mulas è una «straordinaria monografia sulla scena artistica di New York». Il critico sottolinea come la New York degli anni Sessanta sia stata già protagonista di altri libri fotografici «con immagini da manuale dell'arte applicata ai mass-media, immagini da Pop Side Story, con una cultura dei rifiuti e tutto l'accompagnamento "musical" della sociologia dell'arte». Al contrario, il libro di Mulas permette di entrare nella realtà della città e «gli studi e gli artisti sono inseriti in un'unica sequenza di stile e di sensibilità. Questo è l'album di famiglia della prima generazione USA che ha imposto al mondo la tradizione americana»[107].

Il libro di Mulas, in definitiva, chiude la stagione di quella fotografia che avevano raccontato l'arte moderna attraverso le visite negli atelier dei pittori, i quartieri dell'arte, i ritratti degli artisti al lavoro, in posa per Nadar o attori involontari di un immaginario come nel caso di Namuth. A metà degli anni

---

[105] P. Bernobini, *New York arte e persone*, «Corriere della Sera», Milano, 21 dicembre 1967, p. 11.

[106] A. Natali, *Gli "eroi" della pop-art a New York*, «L'Unità», 20 febbraio 1968, p. 8.

[107] T. Trini, *Col super-occhio sulla super-scena*, «Domus», 459, 2, Milano, febbraio 1968, p. 51. Il riferimento implicito di Trini è probabilmente alle pubblicazioni di Fred McDarrah dell'inizio del decennio, in particolare di *The Artist's World in Picture*, 1961, che sicuramente aveva rappresentato un modello al quale riferirsi per le scelte editoriali che avevano portato alla pubblicazione del libro di Mulas. Per Fred McDarrah cfr. *supra*, nota n. 101, pp. 53-54.

Sessanta del Novecento l'artista come soggetto che crea la sua opera è già pressoché irrappresentabile e Mulas se ne accorge: «certo non è facile rendere questo atteggiamento di apparente passività», scrive a posteriori ripercorrendo, nelle fasi finali della sua breve vita, l'attività di quegli anni. E aggiunge:

> […] mi sento troppo spersonalizzato, sicché, cerco di capire quello che sta succedendo, di capirlo fotograficamente: cerco di fare in modo che il documento abbia già una chiave di lettura, che sia a sua volta un discorso definito. Quando si guarda una di queste fotografie, si deve anche analizzare il perché è stata fatta in quel modo; non si può capire quello che il pittore fa senza capire quello che io il fotografo ho fatto, bisogna rendersi conto che il mio punto di vista non è soltanto ottico, ma anche e soprattutto mentale[108].

Il processo di consapevolezza di Mulas sul suo ruolo professionale in quel particolare momento del percorso delle arti visive a lui contemporaneo rimane, a tutt'oggi, una delle riflessioni più acute e precise. Come ha affermato Sergio, «Ugo Mulas è stato il primo fotografo della sua generazione a comprendere come, nel momento di una profonda rivoluzione dei mezzi di comunicazione, l'informazione visiva stesse assumendo un ruolo centrale nel sistema dell'arte»[109]. Ma forse, prima di questo, la prima, vera intuizione di Mulas riguarda lo scarto linguistico che si stava attuando rispetto all'oggetto stesso dell'arte: venendo dall'esperienza del teatro, sarebbe stato forse per lui più conseguente immaginare una soluzione di "inseguimento" cronachistico degli eventi performativi. Al contrario, abbandonata definitivamente la frontalità dello spettatore di teatro e la pratica del reportage, Mulas inizia un'analisi dello slittamento comportamentale degli artisti che si riflette in maniera inevitabile, ma per quegli anni non scontata, sul suo proprio operare fotografico. Del resto, è proprio il viaggio negli Stati Uniti che ha portato Mulas a comprendere meglio la sua posizione di fronte a ciò che fotografa. Così ripercorre quel momento, con riferimento in particolare a un incontro con il fotografo Robert Frank, lo stesso Mulas:

> Io volevo essere testimone, volevo accettare quante più cose possibile, ma non riuscivo a spiegarlo. Era chiaro che dentro di me c'era una preparazione o una impreparazione, c'era una storia cioè, per cui, alla fine, contro la mia stessa volontà, nella fotografia, saltava fuori il mio punto di vista. Ma non sapevo che

---

[108] U. Mulas, *La fotografia*, cit., p. 14.

[109] G. Sergio, *Nota del curatore*, in Id. (a cura di), *Ugo Mulas. Vitalità del negativo*, Johan & Levi, Monza 2010, p. 9.

> l'essere consapevoli di questo fatto vuole anche dire avere un atteggiamento diverso nel momento della ripresa, nel momento della scelta di che cosa e di come fotografare. Oggi, mi rendo conto che le fotografie scattate in America sono una presa di coscienza come lo è qualsiasi autentica operazione conoscitiva[110].

Mentre il decennio Sessanta si appresta a chiudersi, la fotografia di Mulas «decelera», come scrive Germano Celant: «Dopo l'esperienza americana, le motivazioni esistenziali si fanno più forti, tanto da mettere in discussione la propria vita di "fotografo dei pittori". Il pericolo è quello di scandire il proprio percorso futuro su soggetti "imposti"»[111]. In realtà Mulas continuerà a essere un "fotografo dei pittori" ma la consapevolezza del suo ruolo professionale lo porta a seguire un percorso sempre più personale:

> a un certo punto, ho cominciato delle operazioni sganciate dagli altri, sganciate dalla mia volontà di essere testimoni e di raccogliere l'esperienza altrui, per vedere che cos'è questo sentirsi soli di fronte al fare, che cos'è non cercare più dei puntelli, non cercare più negli altri la verità, ma trovarla soltanto in se stessi, e capire che cos'è questo mestiere, analizzarne le singole operazioni, smontarlo come si fa con una macchina, per conoscerla[112].

Così a Foligno, nell'estate del 1967 che precede l'uscita del suo libro "americano" in autunno, mentre fotografa la mostra *Lo spazio dell'immagine* per le pagine della rivista «Domus», il confronto per Mulas ormai è con un'arte nella quale il fotografo entra fisicamente, ne è circondato e il palcoscenico, inteso come luogo separato, non ha più ragione di esistere. L'esperienza espositiva è quella di una «spazialità coinvolgente, inglobante, cui è giocoforza partecipare con tutta la rosa delle nostre facoltà sensoriali», come riferisce a caldo Renato Barilli in una sua recensione[113]. Il fotografo però è pronto e dialoga con l'opera scegliendo di coglierla mai isolata dall'ambiente che la circonda ma nel suo preciso contesto spaziale: così è per la ricostruzione dell'ambiente di Lucio Fontana del 1949, e per le installazioni *in situ* di Eliso Mattiacci (*Il tubo*, 1967), Mario Ceroli (*Gabbia*, 1967), Alberto Biasi (*Spazio-oggetto ellebi*, 1967), Enrico

---

[110] U. Mulas, *La Fotografia*, cit., p. 9.
[111] G. Celant, *Fotografia maledetta e non*, Feltrinelli, Milano 2015, p. 140.
[112] U. Mulas, *La Fotografia*, cit., p. 9.
[113] R. Barilli, *L'estate delle mostre*, «Quindici», 4, settembre-ottobre 1967, ripubblicato in Id., *Informale Oggetto Comportamento*, vol. II, *La ricerca artistica negli anni '70*, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 22-30, p. 26.

Castellani (*Ambiente bianco*, 1967), Getullio Alviani (*Interpretazione speculare*, 1965), Gino Marotta (*Naturale-artificiale*, 1967), Pino Pascali (*32 mq di mare circa*, 1967)[114].

Due anni dopo Mulas partecipa alla realizzazione della manifestazione *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, ideata e curata da Luciano Caramel, documentando tutte le fasi della manifestazione attraverso immagini che poi confluiranno in un volume pubblicato l'anno seguente e realizzato graficamente da Bruno Munari[115]. Organizzata in vari luoghi del centro storico di Como nella giornata del 21 settembre 1969, la manifestazione si articolava in un programma sviluppato nell'arco di un pomeriggio e di una sera, con una serie di eventi – creati da una quarantina tra artisti, architetti, designer, musicisti e scrittori – pensati sostanzialmente per interagire sia con alcuni elementi costitutivi del tessuto urbano, sia soprattutto con il pubblico degli intervenuti o dei semplici cittadini coinvolti dalle azioni. In questa occasione Mulas – dopo la riflessione sull'aspetto spaziale dell'opera maturata a Foligno – affronta in maniera emblematica e aggiunge al suo lavoro il tema della dilatazione temporale dell'opera che si fa evento. Nel volume al quale, in seguito, verrà affidato il compito di restituire l'accadere degli appuntamenti della giornata, Munari organizzerà il lavoro fotografico di Mulas in una successione di quattro o cinque immagini, stampate a pagina piena, per azione. Ma le immagini degli eventi sembrano in qualche non essere sufficienti a restituire spazialità e temporalità e vengono così alternate, per esempio, le stampe dei contatti fotografici con la successione completa dei fotogrammi nel rullino, vedute dall'alto e panoramiche, rotazioni verticali per realizzare collage e pagine con alette che si allungano al di fuori dei limiti del libro. Sarebbe però un errore immaginare che le scelte di Munari e Mulas siano in direzione di una maggiore resa documentativa. Al contrario, l'intento è di restituire l'evento attraverso una percezione alterata rispetto alla duplicità meccanica della macchina fotografica, come dimostra anche l'utilizzo del viraggio blu:

---

[114] Cfr. la recensione della mostra di T. Trini, *A Foligno*, «Domus», 453, 8, Milano, agosto 1967, pp. 41-43, fotografie in copertina e all'interno dell'articolo di Ugo Mulas.

[115] L. Caramel, U. Mulas, B. Munari, *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, pubblicazione documentaria sull'evento (21 settembre 1969), Cesare Nani, Como 1970; cfr. anche S. Bignami, A. Pioselli (a cura di), *Fuori! Arte e spazio urbano 1968-1976*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 15 aprile-4 settembre 2011), Electa, Milano 2011.

> Some of the images taken from Mulas's black-and-white negatives were printed as if bathed in a solution of metallic cerulean blue, making them reflective and difficult to read, simulating an act of erasure. The use of the coloured *viraggi* [veering], as Caramel clarified in an interview, was Munari's idea, which he executed by putting two different inks in the offset print. "This was a gesture against art photography, very much in the spirit of *Campo Urbano*, something Munari understood better than anyone else"[116].

Si può dire che in realtà la sensibilità visiva di Munari coglie al meglio le intenzioni di Mulas, impegnato com'è, a Como, a non descrivere ma a tracciare il proprio personale percorso all'interno di quello delle azioni degli artisti e quindi anche e soprattutto, per esempio, attraverso il punto di vista della risposta del pubblico, senza distinzioni di ruoli tra chi crea e chi reagisce all'atto creativo.

Inoltre, *Campo Urbano* è una messa alla prova dei suoi ragionamenti sui provini a contatto, elaborati per la prima volta, come sostiene Sergio, intorno agli anni 1967-68 e attraverso i quali rilegge anche l'esperienza americana:

> Mulas si rende conto che il provino permette di visualizzare l'operazione fotografica: vi si leggono i tempi, i modi e il punto di vista sulla realtà. Esporre i provini significa per Mulas rivelare il proprio procedimento fotografico. Il provino assume, quindi, un valore estetico unitario in quanto è una verifica della sua operazione di registrazione. L'uso del provino […] sarà un elemento centrale della serie delle *Verifiche*[117].

Con l'esperienza di Como e del libro pubblicato successivamente sulla manifestazione, Mulas immette definitivamente il proprio lavoro in un percorso parallelo a ciò che i "pittori" realizzano e restituiscono attraverso la fotografia. La restituzione è reciproca, proprio come in una delle opere specchianti di Michelangelo Pistoletto. Scrive Mulas riflettendo sul lavoro di Pistoletto e poi sui ritratti di Lucio Fontana a Comabbio:

> Fotografare il comportamento è anche un modo di verificare il proprio atteggiamento: ed è un modo di intervenire, di esserci, di lasciare un segno, dire qualcosa su ciò che accade. […] Comportamento, però, è dire, capire e cogliere

---

[116] R. Golan, Campo Urbano. *Episodes From an Unwritten History of Partecipation*, in P. Antonello, M. Nardelli, M. Zanoletti (a cura di), *Bruno Munari. The Lightness of Art*, Peter Lang, Oxford-Berna-Berlino-Bruxelles-Francoforte sul Meno-New York-Vienna 2017, pp. 327-358, p. 328.

[117] G. Sergio, *Ugo Mulas 1953-1973: verifiche dell'arte*, in Id. (a cura di), *Vitalità…*, cit., p. 51.

aspetti diversi di persone e cose, modificare un atteggiamento nel guardarle, nel considerarle, nel fotografare»[118].

Così accade che mentre Mulas, chiamato da Graziella Lonardi, responsabile degli Incontri Internazionali d'Arte, a documentare la mostra *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/1970*, realizzata a Palazzo delle Esposizioni a Roma a cura di Achille Bonito Oliva alla fine del 1970, arriva nella sala in cui Jannis Kounellis ha allestito la propria opera, *Senza titolo*, 1970 – un pianista nell'angolo di una sala dello spazio espositivo che, in alcuni momenti della giornata, esegue una versione strumentale e modificata del coro *Va, pensiero, sull'ali dorate*, tratto dal *Nabucco* di Verdi – qualcosa di inaspettato e invisibile improvvisamente "entra in macchina" e costringe il fotografo a rinunciare all'immagine in quanto risultato, oggetto, e a restituire l'"informazione" attraverso il suo primo impatto, quello con la pellicola[119]. Mulas si sottrae quindi definitivamente al compito di essere agente della riproduzione esteriore, in favore di quello che avverte come la centralità concettuale dell'opera. L'importanza dell'"incontro" con Kounellis è testimoniato dall'inserimento dell'immagine composta da trentasei scatti all'interno delle *Verifiche*, 1968-1972, la raccolta di quattordici fotografie «che hanno per tema la fotografia stessa» e che concludono la sua riflessione teorica sull'essere fotografo e la sua stessa vita[120].

Scrive Ugo Mulas nella sua *Verifica n. 3, Il tempo fotografico*, dedicata a Kounellis:

> Fotografare il pianista mentre suonava non significava nulla; al più poteva essere una documentazione per Kounellis; allora mi sono messo dalla parte opposta al pianista e ho cercato, da quel punto fisso, di riprendere la sala. Volevo rendere il senso della ossessione della musica che di continuo ritorna, e insieme il senso del tempo musicale, che è antitesi al tempo fotografico. Foto dopo foto, mentre l'immagine resta immobile, perché sono sempre rimasto nello stesso punto e i movimenti del pianista così piccoli in un grande spazio non sono percepibili, la musica andava e tornava stringendomi in una specie di cerchio. Il

---

[118] U. Mulas, *La Fotografia*, cit., p. 70, p. 72.

[119] A. Bonito Oliva, *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/1970*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, novembre 1970-gennaio 1971), Centro Di, Firenze 1970. Cfr. il servizio televisivo *Vitalità del negativo 1970* per il programma *L'approdo* della RAI, disponibile online, https://www.youtube.com/watch?v=t5IVB-5i2U4 (ultima consultazione 27 settembre 2019).

[120] Cfr. U. Mulas, *La fotografia*, cit., pp. 141-174, p. 146.

> risultato è stato un intero rullo di trentasei fotogrammi in pratica identici, trentasei, non per scelta, ma perché gli scatti che la pellicola concede sono proprio trentasei. Nella stampa a contatto i numeri incisi sul bordo del film corrono via lungo l'immagine immobile l'uno dopo l'altro: se non ci fossero si potrebbe pensare a trentasei foto ripetute. L'unica cosa che muta, che scorre sono i numeri: non una sequenza di comodo, ma una realtà di linguaggio. Il tempo, cioè acquista una dimensione astratta, nella fotografia non scorre naturalmente, come accade nel cinema o nella letteratura: sullo stesso foglio, nello stesso istante coesistono tempi diversi, al di fuori di ogni constatazione reale. È l'immobilità più efficace di qualsiasi movimento effettivo, è l'ossessione della immagine ripetuta a far emergere la dimensione del tempo fotografico[121].

Appare in maniera inconfutabile forse solo alla fine della vita di Mulas quanto l'impatto con l'esperienza americana fosse stata determinante per la sua riflessione sulla fotografia. In particolare, non può sfuggire l'assorbimento di ciò che aveva provato di fronte allo svolgersi sotto i suoi occhi della attività artistica di Andy Warhol. Mulas incontra, in occasione del suo primo viaggio a New York, Warhol nella nuova Factory con le pareti e il pavimento e gli oggetti ricoperti di pittura color argento o fogli di carta argentata, probabilmente mentre sta preparando la sua prima mostra personale da Leo Castelli che si inaugurerà il 21 novembre 1964 e presenterà i suoi inediti *Flower Paintings*. Il 1964 è anche l'anno nel quale Warhol gira, in luglio, il film in bianco e nero e senza sonoro dedicato allo storico, critico e curatore d'arte Henry Geldzahler, novantanove minuti di girato in cui lo stesso Geldzahler, sprofondato in una poltrona e inquadrato a mezzo busto da una camera fissa orientata dall'alto verso il basso, fuma un sigaro, sembra assopirsi, poi riprende a fumare, si mette e si toglie un paio di occhiali da sole o si agita i capelli con le mani. Mulas evidentemente assiste a una proiezione del film e ripensando, a distanza di anni, a quell'esperienza scrive:

> Per la prima volta ero di fronte a un film dove l'autore non si giovava del potere di persuasione e di sopraffazione cui ricorrono i registi per portarti dalla parte delle loro idee, per compiacere o stordire, comunque per impadronirsi dello spettatore. Warhol usa la proprietà della macchina senza aggiungere nulla, nessun movimento di montaggio o di costruzione. E lo stesso vale per la capacità di Warhol di utilizzare la fotografia e di appropriarsi di immagini non sue. Il che significa aver capito che non c'è bisogno di fare fotografie documento quando siamo tutto il giorno subissati da immagini del genere, non c'è bisogno di

[121] Ivi, p. 152.

> mettersi a fotografare l'incendio, l'incidente d'auto, i fiori, la bellezza legata alla morte di Marilyn oppure la follia della sedia elettrica quando esistono già migliaia di esempi significativi sui giornali, nei reportages. È già opera creativa lo scegliere fra queste immagini quella che a te è più utile, che è più significativa per il tuo discorso. Prendi queste foto già esistenti, e arrivi elaborandole a una tua verità[122].

Appare evidente da queste considerazioni – anche se scritte a posteriori – come Mulas davanti a Warhol avesse avvertito in maniera palese una sorta di paralisi nel continuare a utilizzare la macchina fotografica come strumento interpretativo o anche solo idealmente mimetico e descrittivo: «Warhol è sicuramente riuscito a mettere in crisi le mie idee sulla fotografia, quello che pensavo del cinema, e in fondo i miei rapporti con la pittura»[123]. Alla fine Mulas, per restituire fotograficamente Warhol deve per forza di cose ricorrere al suo modo di fare cinema, per esempio nel "ritratto" di Geldzahler, perché Mulas ritiene che il suo modo di usare la cinepresa produca in realtà «delle fotografie, primi piani di teste di amici, dove non succede assolutamente nulla, sembrano la proiezione ingigantita di una fotografia, una foto che batte le ciglia, deglutisce, niente altro, eppure questi piccolissimi avvenimenti assumono un'importanza eccezionale»[124]. C'è del falso in genere nel cinema, avverte Mulas, così come nella fotografia che si pretende che sia un modo per rifiutare qualsiasi tipo di intervento di fronte alla mera registrazione della realtà. Inevitabilmente allora, per raccontare Warhol artista Mulas non si può limitare a ricorrere alle fotografie scattate nell'andirivieni della Factory, nuova versione dell'atelier accademico, in posa o mentre lavora con i suoi assistenti al procedimento di stampa serigrafico, ma deve arrivare a fotografare alcuni fotogrammi del film *Henry Geldzahler* mentre viene proiettato, i quali poi saranno riprodotti in seguito in una pagina del libro *New York: The New Art Scene*, disposti in cinque file orizzontali una sopra l'altra di tre *frames* ciascuna[125]. Qualcosa di molto simile ai suoi provini a contatto, ragionamento finale estremo per rivelare la mera esposizione delle proprietà dei materiali usati per il procedimento fotografico, per non fingere più attraverso il mezzo: come per lo scorrere del tempo nella performance di Kounellis, «questi piccolissimi avvenimenti» fino a quel

---

[122] U. Mulas, *La fotografia*, cit., p. 38.
[123] *Ibid*.
[124] *Ibid*.
[125] *New York: The New Art Scene. Photographs…*, cit., p. 317.

momento nascosti all'interno della macchina si rivelano, azzerando definitivamente il concetto di fotografia-documento.

I provini a contatto di Mulas, in particolare quelli rielaborati sulla base del materiale prodotto a New York e pubblicati nel suo ultimo, definitivo volume pubblicato postumo *La fotografia*, 1973, esprimono un nuovo concetto di fotografia-documento: interiorizzano le parallele tematiche dematerializzatrici delle produzioni artistiche tra il 1966 e il 1972 e dimostrano come Mulas avesse in mente, almeno da *Campo Urbano* in poi, un nuovo modello di interazione tra fotografo e artista[126]. Si situano, infine, come ha messo in evidenza la studiosa Sarah Montross, «at a threshold between photo documentation and conceptual photography»[127], e preannunciano, in questo modo, l'utilizzo che del mezzo fotografico faranno, riprendendo il controllo diretto sul mezzo, alcuni artisti nel nuovo decennio Settanta.

II.II. Il valore critico della fotografia degli eventi artisti negli anni Settanta.

II.II.I. Umberto Eco e la proprietà indicale della fotografia.

Nel 1973, anno della morte di Ugo Mulas, esce per Fabbri il libro dedicato all'opera di Pietro Consagra corredato dalle fotografie dello stesso Mulas[128]. L'introduzione al volume è affidata a Umberto Eco che acutamente si concentra fin da subito sul «problema umano ed estetico del rapporto tra un artista e il suo fotografo, sul valore critico della fotografia, sulla disponibilità o resistenza dell'opera d'arte ad esporsi a un occhio curioso e spietato come quello

---

[126] La periodizzazione 1966-1972 è indicativa ed è utilizzata con riferimento alla teorizzazione di Lucy Lippard. Cfr. L. Lippard, J. Chandler, *The Dematerialisation of Art*, «Art International», 12, 2, febbraio 1968, pp. 31-36; L. Lippard, *Six Years. The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Praeger, New York 1973.

[127] S. Montross, *Ugo Mulas's New York: The New Art Scene. Documentation and Process in the Artists' Studio*, «Anamesa», 9, 1, primavera 2011, pp. 63-76, p. 72.

[128] P. Consagra, U. Mulas, *Fotografare l'Arte*, Fratelli Fabbri, Milano 1973. Si noti come il nome di Mulas sia posto, in copertina, accanto a Consagra e come entrambi quindi risultino autori in maniera paritaria e a tutti gli effetti. Ugo Mulas muore a Milano il 2 marzo 1973: il 5 maggio, sul «Corriere della Sera», il libro è segnalato nella rubrica *Informazione libri*. Cfr. *Informazione libri. Arte*, «Corriere della Sera», 5 maggio 1973, p. 5. Il 21 maggio, per Einaudi, esce il libro che riassume l'intera riflessione di Mulas, *La fotografia*.

dell'obbiettivo fotografico»[129]. È indicativo come sia, a questo punto, cambiato il concetto del fotografo che opera in rapporto con gli artisti: anche se nel caso della pubblicazione in questione si tratta di una produzione scultorea, e quindi "oggettuale", è significativo come Eco delinei un ruolo per il fotografo totalmente diverso da quello, per esempio, sperimentato dallo stesso Mulas a New York, per il quale la massima tensione era rivolta a essere presente nel modo meno invasivo possibile fino a scomparire, un testimone discreto e trasparente di quello che stava succedendo davanti all'obbiettivo. È probabile che la crescente fama della figura di Mulas, peraltro morto a marzo dello stesso anno di pubblicazione del libro, abbia contribuito a rendere il suo operato autoriale, una presenza dichiarata, espressa e rivendicata, un "marchio di fabbrica" che è ormai la premessa per la comprensione più corretta dell'opera. D'altra parte, però, è proprio lo scritto di Eco a ricondurre i termini della questione a un problema di linguaggio: «il fotografo», scrive Eco, «non è né un riproduttore né un creatore. Che spazio gli rimane? Mulas lo enuncia con molta lucidità: tutte le descrizioni del suo procedimento rimandano a una definizione dell'*attività critica*. Ogni volta che egli si definisce, si definisce come critico»[130]. Secondo Eco, infatti la vera capacità critica consiste nel mostrare come è fatta l'opera e quali ragioni spingono lo spettatore che la guarda a reagire in una determinata maniera: «In tal modo, grazie all'operazione critica, la fruizione della risposta si converte nella intelligenza delle ragioni formali per cui quella risposta si era instaurata»[131].

Dunque, si definisce a questa data, attraverso Eco, quello che ormai si può considerare un sistema di lettura dell'opera d'arte, oggettuale e non, che include l'artista, l'opera, lo spettatore e, tra di essi, il fotografo che interagisce con ciascuno degli elementi del sistema. In questo senso, Eco ritiene che Mulas operi nella direzione di una «"critica fotografica"» che non significa però «tradurre in fotografia la modalità della critica parlata e scritta». E anche se il fotografo propone un'interpretazione dell'opera così come fa il critico d'arte, rispetto a quest'ultimo «consente sempre a chi guarda la foto di reagire come avrebbe reagito di fronte all'opera presente: rifiutandola, opponendovi altre letture, riprendendo da capo per conto suo».

> Non libero da influenze, perché la fotografia esercita una pressione *esplicita*, ma tuttavia ancora libero da intimidazioni. Anche il critico esercita una pressione

[129] U. Eco, *Introduzione*, in P. Consagra, U. Mulas, *Fotografare…*, cit., p. 9.
[130] *Ibid*.
[131] U. Eco, *Introduzione*, in P. Consagra, U. Mulas, *Fotografare…*, cit., p. 10.

esplicita, ma per quanto lasci libero lo spettatore, di fatto lo impressiona con l'esempio di un dovere interpretativo assolto al massimo livello di competenza[132].

Secondo Eco, la differenza sostanziale tra testo critico e interpretazione fotografica risiede nella proprietà «indicale» della fotografia stessa, vale a dire quella qualità né arbitraria, né totalmente convenzionale che mantiene con l'oggetto a cui è riferita «un rapporto dichiarato di causa-effetto»:

> È una traccia, come il cerchio umido del bicchiere lasciato sul tavolo, o l'orma del piede sulla sabbia. In assenza dell'oggetto ci dice che lì dove ora c'è il segno era esistito un oggetto come sorgente di raggi luminosi. Una pagina critica può sussistere anche se l'oggetto non è mai esistito, e si sono dati casi (vedi Borges) di descrizioni critiche di opere d'arte inesistenti: per questo il discorso verbale del critico prende il sopravvento e talora si propone come l'unico e vero oggetto di lettura […]. Il discorso fotografico si vuole umile proprio perché […] *testimonia* anche quando deforma[133].

È la condizione di dipendenza dalla presenza di qualcosa o di qualcuno che permette al fotografo di trasformare la coscienza umile di questa dipendenza – che il critico non possiede – in una forza e a fare di un fotografo, secondo Eco, un artista.

Appare evidente come le considerazioni di Eco siano il risultato di più di un decennio, alla data dello scritto sopra citato, di riflessioni intorno ai problemi sollevati dallo statuto specifico del linguaggio fotografico, tra connotazione e denotazione[134]. L'aspetto che in questa sede e per gli scopi di questa ricerca preme sottolineare è come la ricerca di Mulas rappresenti qualcosa di a se stante e isolato, quanto a consapevolezza del rapporto tra fotografia e produzione artistica: lo stesso Eco, infatti, sembra ricondurre l'attività di Mulas a un percorso di "ascesa" disciplinare nel quale il semplice, umile fotografo "meccanico" si fa artista. Al contrario, la lezione teorica di Mulas era stata in realtà tutta interna al mezzo utilizzato e ha sollevato dubbi, posto problemi e cercato risposte che esulavano da distinzioni di ruolo ma anche linguistiche, intuendo in tempo reale esattamente il momento di passaggio, quel punto di non ritorno che dagli

---

[132] Ivi, p. 12.
[133] *Ibid*.
[134] Per una disamina completa e articolata del tema, cfr. C. Marra, *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2001, in particolare pp. 15-16, 107-181.

ultimissimi anni del decennio sessanta ha dato luogo in maniera programmatica a un'indistinzione dei linguaggi delle arti visive.

II.II.II. Gianfranco Gorgoni. Oltre l'atelier.

All'inizio del nuovo decennio Settanta, un nuovo libro fotografico sulla scena artistica newyorchese aiuta a comprendere quanto sia cambiato lo scenario in soli cinque anni dalla pubblicazione del libro di Mulas. La storia, per certi aspetti, in realtà si ripete perché anche in questo caso all'origine dell'ideazione del volume c'è il gallerista Leo Castelli che questa volta coinvolge Gianfranco Gorgoni, un fotografo che sta cercando il suo ruolo a New York dal 1969, approdato dall'Italia in maniera quasi leggendaria ed entrato nel nuovo contesto culturale attraverso la presenza, quasi casuale, al Festival musicale di Woodstock, dopo il quale, grazie a un suo scatto a Jimi Hendrix, inizia una collaborazione fotogiornalistica con il settimanale italiano «L'Espresso»[135]. Gorgoni non si interessa specificatamente di arte, ha cominciato la sua attività professionale da autodidatta a Milano come fotografo di moda e si è appassionato al teatro sperimentale. Con il corrispondente dagli Stati Uniti per il settimanale politico italiano, Mauro Calamandrei, prepara un servizio fotogiornalistico per il nuovo supplemento a colori sulle tendenze artistiche del momento. Gorgoni si rivolge a Castelli per essere presentato agli artisti più significativi e lo stesso lo indirizza verso Solomon, il direttore del Jewish Museum che aveva fatto da guida, a suo tempo, a Mulas e che in quel momento però è alla fine della sua vita: secondo il racconto dello stesso Gorgoni, morirà proprio mentre gli fa visita[136].

---

[135] Per Gianfranco Gorgoni, cfr. *Beyond the Canvas. Artists of the Seventies and Eighties*, introduzione di L. Castelli, Rizzoli International, New York 1985; W. Guadagnini (a cura di), *Storie dell'occhio/2. Gianfranco Gorgoni*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Civica, Palazzina dei Giardini Pubblici, 13 luglio-17 settembre 1989), Cooptip, Modena 1989; G. Celant, *Immagine per Immagine*, in *Gianfranco Gorgoni. A quattromani*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2 dicembre 1995-4 febbraio 1996), Hopefulmonster, Torino 1995, pp. 9-16; G. Celant, *Fotografia maledetta…*, cit., 115-121.

[136] A.M. Santoro, *A colloquio con Gianfranco Gorgoni. Il mondo visto da una camera*, «il Borghese», giugno 2011, disponibile online, http://annamariasantoro.yolasite.com/gianfranco-gorgoni.php (ultima consultazione 30 settembre 2019). Per uno dei primi servizi frutto della collaborazione tra Calamandrei e Gorgoni cfr. M. Calamandrei, *Il mondo è una scultura*, supplemento «L'Espresso/colore», IV, 5, Roma, 1 febbraio 1970, pp. 4-17. In generale, per l'attenzione de «L'Espresso» alle notizie sul mondo dell'arte internazionale tra il 1960 e il 1979, cfr. E. Salza, V. Russo, *L'Espresso. Anni dal 1960 al 1979*, in B. Cinelli, F. Fergonzi, M.G.

La collaborazione tra Calamandrei e Gorgoni produce per il settimanale italiano una serie di articoli corredati da un ampio apparato iconografico sull'ambiente artistico newyorkese, sulla base dei quali, nel 1974, verrà costruita la pubblicazione *ArtUSA. Arte e vita dell'America d'oggi*, un volume di testo e immagini, spesso non completamente in correlazione tra loro, presentato dal critico e storico dell'arte Mario De Micheli[137]. Gorgoni è regolarmente indicato come autore delle immagini nel frontespizio del volume e una sua breve nota biografica è riportata sull'aletta posteriore della sovraccoperta, alla pari con quella di Calamandrei. Del resto, il fotografo italiano, rispetto a Mulas, sembra poter contare su un riconoscimento forse più specifico ed evidente, più indipendente rispetto agli artisti che fotografa, come dimostra la personale tenuta presso la galleria di Leo Castelli nel dicembre del 1972, parallelamente all'uscita del volume *The New Avant-Garde. Issues for the art of the seventies*[138].

Pubblicato contemporaneamente a New York, Londra e Milano nel 1972, il libro – dedicato alla memoria di Alan Solomon e strutturato con una divisione in capitoli in maniera analoga a quella del libro di Mulas – si propone come un primo bilancio delle questioni aperte dall'arte della fine degli anni Sessanta per il nuovo decennio. L'articolato testo introduttivo del volume è affidato all'artista, critico e curatore svizzero Grégoire Müller, trasferitosi a New York dal 1969 e diventato *editor-in-chief* per la rivista mensile «Arts Magazine»[139].

Nel volume il testo di Müller, suddiviso in una introduzione e cinque capitoli[140], precede le pagine dedicate alle immagini di Gorgoni, ripartite in

---

Messina, A. Negri (a cura di), *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Bruno Mondadori, Milano 2013, pp. 399-403.

[137] *ArtUSA. Arte e vita dell'America d'oggi. Testo di Mauro Calamandrei. Foto di Gianfranco Gorgoni*, Fratelli Fabbri, Milano 1974.

[138] *The New Avant-Garde. Issues for the art of the seventies. Text by Grégoire Müller. Photographs by Gianfranco Gorgoni*, Praeger, New York 1972; Pall Mall, Londra 1972; *La Nuova Avanguardia. Introduzione all'arte degli anni settanta*, Alfieri, Venezia 1972.

[139] Müller aveva collaborato dal 1968 con Harald Szeemann alla realizzazione della mostra, inaugurata nel marzo 1969, *When Attitudes Become Form* allestita alla Kunsthalle di Berna. Arrivato a New York, aveva lavorato come assistente di Richard Serra per poi assumere l'incarico presso «Arts Magazine», rivista per la quale era già stato corrispondente da Parigi. Dopo la pubblicazione del volume *The New Avant-Garde* si dedicherà principalmente all'attività artistica. Rientrerà in Svizzera nel 1986. Cfr. il sito Internet personale http://www.gregoiremuller.ch/ (ultima consultazione 8 ottobre 2019).

[140] Nel primo capitolo, dopo una breve introduzione, Müller analizza l'opera di Flavin, LeWitt e Andre; nel secondo, di Morris e Smithson; nel terzo di Serra, Sonnier e Nauman; nel IV di Beuys e Merz; nel quinto e ultimo di De Maria e Heizer.

dodici sezioni – non omogenee per numero di pagine – una per ogni artista incluso, vale a dire, nell'ordine di successione, Dan Flavin, Sol LeWitt, Carl Andre, Robert Morris, Robert Smithson, Richard Serra, Keith Sonnier, Bruce Nauman, Joseph Beuys, Mario Merz, Walter De Maria, Michael Heizer. Le immagini non sono accompagnate da didascalie riferite alle opere ma da frasi estrapolate da Müller dal suo stesso testo, così come specificato in una nota inserita prima della sezione fotografica del libro. Il contrasto tra le frasi selezionate da Müller e le immagini di Gorgoni è totale perché la preponderanza, la chiarezza di queste ultime anche rispetto ad azioni complesse quali, ad esempio, le sequenze riferite a Nauman, a Serra o a Beuys, sembra rendere il testo non solo superfluo ma persino inutilmente invadente, anche da un punto di vista grafico. Così Gorgoni ricostruirà l'incontro con Beuys per realizzare le fotografie poi pubblicate nel volume:

> Non lo conoscevo. Arrivo a Düsseldorf, accendo la televisione e assisto ad un programma dedicato a Beuys […]. Siccome le immagini televisive erano per me choccanti le ho riprese direttamente dal televisore e così sono apparse sul mio libro *La Nuova Avanguardia*. Poi […] ho incontrato Beuys in persona. Abbiamo cercato di comunicare, non parlavo tedesco e lui non parlava inglese, ma ci siamo intesi. Dopo avergli chiesto a cosa lavorava, mi rispose che stava andando a Eindhoven per una sua mostra. Chiedo di poter andare con lui. Prendiamo la sua Volkswagen e mentre viaggiamo gli faccio dei ritratti. Ad un certo punto vedo, nel paesaggio, una palude e […] gli dico di fermarsi per alcune fotografie. Appena mette piede a terra, salta il muretto che ci divide dal prato e siccome gli uccelli spaventati si mettono a volare, Beuys li insegue e mima il loro volo. Mentre scatto, si istituisce come un gioco o una sfida, gli parlo dell'acqua ed ecco che tira fuori dal suo sacco un bastone, me lo consegna per aiutarlo ad uscire in caso di pericolo e si butta nella palude, sino a scomparire e farsi totalmente coprire dall'acqua. Rimane solo il cappello a galleggiare, poi riesce e si cosparge di fango[141].

La testimonianza diretta di Gorgoni è di particolare interesse perché racconta un modo completamente diverso di restituire l'opera di un artista delle tendenze concettuali, processuali e performative attraverso la fotografia. Esprime, infatti, un dare e avere tra fotografo e soggetto che fa addirittura nascere dal nulla l'occasione del set, qualcosa che forse Mulas aveva sperimentato e intuito in occasione di *Campo Urbano* ma che, nel caso di Gorgoni, diventa ancora più estemporaneo e incontrollabile, anche da un punto di vista tecnico. La

[141] G. Celant, *Fotografia maledetta…*, cit., pp. 117-118.

componente di improvvisazione parallela di chi ritrae e chi è ritratto, la mancanza di previsione del luogo e dei tempi dell'evento sembrano definitivamente mettere in crisi il compito istituzionale del fotografo nel ruolo dell'asettico testimone.

Lo stesso tipo di incompiutezza, di mutevolezza e provvisorietà, fortemente legata alle condizioni ambientali, caratterizza l'esplorazione dei luoghi della Land Art operata da Gorgoni con e per gli artisti Michael Heizer, Walter De Maria e Robert Smithson. Gli artisti hanno definitivamente abbandonato l'atelier e si sono allontanati anche dalla dimensione culturale del palcoscenico per ritrovare misure e forme in territori ancestrali, sedimentati dalle ere geologiche: Gorgoni partecipa a questa scoperta e trasforma la macchina fotografica in una sorta di satellite senza tempo mandato in ricognizione sulle dimensioni mai del tutto afferrabili di *Double Negative* di Heizer o di *Spiral Jetty* di Smithson. Niente lo lega più alla narrazione del dove e quando, eppure le sue «sono diventate nell'immaginario collettivo le immagini più auratiche della Land Art, generando a loro volta dei prodotti altrettanto auratici»[142]. Da questo punto di vista, la fotografia di Gorgoni, la maggior parte delle volte accolta come una sfida virtuosistica corrispondente al gigantismo onnipotente dei *land artists*, dimostra in realtà, almeno nelle intenzioni iniziali che comunque producono una cesura fondamentale, l'abbandono definitivo di ogni volontà documentaria del fotografare in favore di una produzione dell'immagine di per sé.

Molto significativamente, nel testo di Müller però non si fa mai riferimento all'autore delle immagini, al contrario di quanto si può riscontrare nel testo di Solomon, il quale, nell'*Introduzione* a *New York. The Art Scene*, rende un articolato omaggio a Mulas, «il più invisibile dei fotografi viventi»[143]. In *The New Avant-Garde* il testo e l'apparato iconografico risultano per lo più completamente indipendenti, una caratteristica piuttosto inconsueta per una pubblicazione di argomento artistico. E mentre il testo risulta spesso incapace di restituire il senso delle singole opere e azioni, nonostante l'articolata riflessione critica, le immagini "parlano" da sole, per giunta disturbate, come si è già rilevato, dalle frasi estrapolate che invece dovrebbero aiutare a leggerle.

Altrettanto sintomatica è l'assenza completa di riferimenti, nel testo di Müller, ai temi legati alla fruizione specifica delle ricerche concettuali,

---

[142] F. Stevanin, *Danni collaterali: l'ambivalente ruolo dell'immagine nelle esposizioni di Land Art*, «Figure», 3, 2017, pp. 96-107, p. 104.
[143] A. Solomon, *Introduzione*, in *New York: Arte e persone…*, cit., pp. 7-8, p. 7.

processuali e performative nell'ambito delle quali operano tutti gli artisti inclusi nella pubblicazione. Il tema della mediatizzazione dell'opera, del processo o dell'azione attraverso immagini o filmati è, in realtà, il solo denominatore comune che accomuna l'evidente diversità di ogni singola esperienza presentata – diversità del resto sottolineata anche dall'autore. Il fatto stesso che ci sia una frattura evidente tra testo e immagini è la prova di una sorta di insufficienza o comunque incompletezza del discorso critico. L'argomento però viene sollevato dagli artisti stessi ma solo in due casi. Nella sezione a lui dedicata, Carl Andre premette una nota in cui si specifica che «the following photographs of materials, as they happen to have been abandoned in the streets of New York City, were taken under the instructions of the artist»[144]. Una evidente rivendicazione di autorialità rispetto al fotografo che, nel caso di De Maria, assume conseguenze ancora più drastiche: è lo stesso Müller, nel suo testo, ad avvertire il lettore della proibizione che l'artista ha imposto alla riproduzione dei suoi lavori, nella convinzione che la loro comprensione sia possibile solo attraverso una reale, personale, presenza nel luogo, nelle condizioni e nel tempo stabiliti dall'artista stesso per la sua fruizione. Nella sezione dedicata a De Maria, infatti, una nota posta tra parentesi avverte che «this photographic layout has been determined by the artist himself»: nelle pagine successive l'artista, invece di presentare le sue opere, sceglie di ringraziare sei mercanti d'arte che lo hanno rappresentato «to the outside world» negli ultimi dieci anni, riproducendo il loro ritratto fotografico[145].

II.II.III. Tra fotopittori e antifotografi.

Oltrepassata la metà degli anni Settanta, si rende più evidente la mescolanza linguistica generata da un mezzo, quello fotografico, che si presta a realizzare intenzioni estetiche anche molto diverse tra loro. Già da qualche anno, inoltre, le tecnologie di videoregistrazione sono entrate a tutti gli effetti, e in maniera preponderante, nella produzione artistica internazionale e questa nuova realtà linguistica contribuisce forse a cercare di distinguere, definire e catalogare i tanti

---

[144] *Carl Andre*, in *The New Avant-Garde…*, cit., pp. 60-67, p. 60.

[145] *Walter De Maria*, in *The New Avant-Garde…*, cit., pp. 150-157. I mercanti d'arte sono, nell'ordine, Richard Bellamy, Paula Cooper, Arne Ekstrom, Nicholas Wilder, Heiner Friedrich, Virginia Dwan. De Maria specifica che i mercanti lo rappresentano anche perché non ama essere fotografato.

esiti dell'uso della fotografia nelle arti visive, quasi si avvertisse che sta arrivando il momento di archiviare anche le Neo-avanguardie. Compito non semplice e carico di insidie, come aveva confermato, all'inizio del decennio Settanta, la mostra allestita presso la Galleria Civica di Arte Moderna di Torino, a cura di Daniela Palazzoli e Luigi Carluccio, *Combattimento per un'immagine*[146].

Nel marzo del 1976, il mensile specializzato «Bolaffi Arte» pubblica un supplemento interamente dedicato alla fotografia. L'iniziativa editoriale, sommata alla pubblicazione, nello stesso anno e presso lo stesso editore della rivista, del primo *Catalogo nazionale Bolaffi della fotografia*, è indicativa dell'attenzione che, in quel momento, la fotografia suscita anche da un punto di vista mercantile e collezionistico ma anche amatoriale[147]. All'interno del supplemento, Palazzoli firma un articolo intitolato *Artisti che dipingono le fotografie e artisti che fotografano. I fotopittori* nel quale appare molto evidente, a cominciare dal titolo, la volontà di definire i precisi confini che separano le diverse manifestazioni artistiche che hanno in comune l'utilizzo del mezzo fotografico[148].

Secondo Palazzoli, con la fine degli anni Sessanta si sarebbe immaginato che le arti visive avrebbero maturato, nei confronti della fotografia, sostanzialmente due atteggiamenti: l'uno che vedeva l'accentuazione quasi rivendicativa degli aspetti pittorici, rifiutando quindi qualsiasi tipo di commistione; l'altro tendenzialmente appropriativo dell'immagine, come nel caso della Pop Art. Al contrario, per l'autrice si è aperto un nuovo capitolo per la fotografia, con il suo ingresso, in quanto fotografia e basta, «massiccio e capillare non solo nella storia dell'arte ma, cosa ben più indicativa, nelle sue strutture portanti: i musei e soprattutto le case d'asta, le gallerie e le riviste d'arte»[149]. Questa nuova realtà si

---

[146] L. Carluccio, D. Palazzoli (a cura di), *Combattimento per un'immagine. Fotografi e pittori*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, marzo-aprile 1973), Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1973. Claudio Marra ha messo in evidenza come la mostra si collocasse, in maniera anacronistica, in un momento storico, gli anni Settanta, nel quale il "combattimento" si era definitivamente esaurito «perché a venir meno è l'oggetto stesso del contendere, quell'immagine che, scavalcata, o per lo meno affiancata, da tante altre modalità di ricerca, non riesce più a monopolizzare i processi e le manifestazioni delle arti visive». C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, Milano 2012, p. 190.

[147] «Bolaffi Arte Fotografia. Rapporto internazionale sulla fotografia», supplemento a «Bolaffi Arte», 60, Torino, maggio-giugno 1976; *Catalogo nazionale Bolaffi della fotografia*, Bolaffi, Torino 1976. L'iniziativa editoriale si ferma al secondo *Catalogo*, pubblicato l'anno seguente.

[148] D. Palazzoli, *Artisti che dipingono le fotografie e artisti che fotografano. I fotopittori*, «Bolaffi Arte Fotografia», cit., pp. 50-53.

[149] Ivi, p. 50.

è determinata a causa di «una perdita di funzionalità della fotografia rispetto a più efficienti tecniche di riproduzione dell'immagine, soprattutto la televisione»: così, trovandosi «Diminuita la sua competitività sul piano dell'informazione, essa è stata in un certo senso costretta a ripiegare sul piano creativo del linguaggio fotografico»[150].

L'analisi di Palazzoli, espressamente rivolta a chiarire il nuovo rapporto tra pittura e fotografia – coerentemente con gli assunti della mostra di Torino curata tre anni prima – sembra prescindere del tutto dalla messa in discussione del concetto stesso di "pittura", maturato a quella data ormai da almeno un decennio. Da questa apparente rimozione ha forse origine la sua difficoltà nell'interpretare o anche solo nel definire esperienze artistiche allora recenti come Conceptual, Body e Narrative Art e l'uso della fotografia all'interno di esse, dove il problema che emerge come sostanziale è invece la completa mancanza di attenzione per la qualità artistica delle immagini. Scrive infatti l'autrice:

> questo uso della fotografia non nasce da una scelta estetica del linguaggio fotografico ma anzi proprio dal disprezzo per la forma delle cose che se venisse curata e valorizzata finirebbe per diminuire l'importanza dell'idea. Le modalità di apparizione dell'immagine debbono essere quanto più vili possibili affinché non offuschino l'atteggiamento mentale di cui sono una registrazione che solo conta. […] questo tipo di "fotografia" non differisce affatto dall'atteggiamento aristocratico dei pittori romantici che considerano la fotografia un sottoprodotto dell'immagine[151].

La conferma di questa mancanza di cura formale verso l'immagine fotografica è rappresentata, per esempio, da opere concettuali come *One and three chair*, 1965, di Joseph Kosuth, nella quale la fotografia è una piatta riproduzione dell'oggetto[152]. Nella Body Art invece «l'opera fotografica che rimane è presentata come reportage dell'avvenimento», il che implica un giudizio formale altrettanto negativo dei suoi risultati formali:

---

[150] D. Palazzoli, *Artisti che dipingono…*, cit., p. 50.

[151] *Ibid*.

[152] Come è noto, in questa serie di opere dell'artista concettuale Joseph Kosuth, tre elementi vengono messi a confronto tra loro in quello che Marra definisce un «cortocircuito logico linguistico […]: un oggetto comune materialmente presente, la sua definizione linguistica tratta da un vocabolario e stampata su un pannello e infine una foto, a grandezza naturale, dell'oggetto stesso». Cfr. C. Marra, *Fotografia e pittura…*, cit., p. 218.

> L'ambiguità dell'opera in questo caso nasce dal fatto che la registrazione del fatto è ciò che viene proposto come messaggio, anche se di fatto il messaggio stava altrove, in un presente che non è più e che non è certo riconoscibile nelle immagini banali, e talvolta addirittura squallide, in cui esso è stato fissato per il disinteresse dell'artista verso il linguaggio che tutto sommato è destinato ad essere il tramite della sua operazione[153].

Non è migliore il giudizio sulla Narrative Art, in cui l'uso della fotografia è considerato dall'autrice «ricordo da album di famiglia, *souvenir* amatoriale in senso letterale»[154].

Marra ha messo in evidenza, ricostruendo il ruolo della fotografia all'interno delle vicende artistiche e critiche degli anni Settanta, come in quel momento la domanda di fondo fosse riferita in realtà a una questione ben nota, se cioè la fotografia avesse, nelle nuove ricerche artistiche come Conceptual, Body e Narrative Art, una posizione determinante oppure fosse di nuovo da considerare, come all'epoca della sua invenzione, un «servitore pronto a farsi da parte una volta espletato il proprio compito»[155]. Se per Palazzoli questo uso avveniva, come si è visto, in maniera impropria da un punto di vista del linguaggio fotografico, è lo stesso Marra a ricondurre il tema su basi storicamente corrette, giudicando che le affermazioni di Daniela Palazzoli sono fondate su «una serie di pregiudizi derivanti da un lato da un'incomprensione profonda delle esperienze in questione e dall'altro da un'idea di fotografia inguaribilmente legata alla prospettiva della pittoricità»[156]. Non a caso l'autrice cita Mulas solo in relazione alle *Verifiche*, ignorando tutto il percorso precedente senza il quale però le *Verifiche* non sarebbero probabilmente neanche esistite. È il confronto con la trasformazione e poi l'esaurimento dell'"oggetto" artistico, infatti, che genera il nuovo ruolo della fotografia, aspetto che ha ricostruito storicamente, per esempio, Marra e, prima di lui e prima anche di Palazzoli, si deve a studiosi, per rimanere al solo ambito italiano, quali Renato Barilli e Filiberto Menna[157].

---

[153] D. Palazzoli, *Artisti che dipingono…*, cit., p. 51.
[154] *Ibid.*
[155] C. Marra, *Fotografia e pittura…*, cit., p. 190.
[156] Ivi, p. 191.
[157] Cfr. R. Barilli, *Il "comportamento"* (1973), in *Situazioni dell'arte contemporanea. Testi delle conferenze tenute alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma*, Librarte, Roma 1976, pp. 94-101, in particolare p. 99; R. Barilli, *Le ricerche di comportamento*, in Id., *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna*, Bompiani, Milano 1974, pp. 197-206; R. Barilli, *La "performance" oggi: tentativi di definizione e di classificazione*, in Id., *Informale Oggetto Comportamento*, vol. II, *La ricerca artistica negli anni '70*, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 158-

Come sostiene Marra, «Elemento determinante nel delinearne il senso e non anonimo strumento di documentazione, […] la fotografia ha partecipato attivamente al complesso progetto di riscatto della corporeità attuato dalla Body Art fra gli anni sessanta e settanta»[158]. Ma come ha dimostrato la riflessione e l'attività di Mulas, il discorso si può allargare in generale alle fotografie degli eventi artistici effimeri perché «Il mezzo fotografico», sempre per citare Marra, «rimane, concettualmente parlando, una fondamentale condizione per il loro svolgimento». Lo studioso ne deduce che

> L'interesse […] dei body-artisti in genere, per la fotografia non ha quindi nulla a che vedere con le eventuali possibilità pittoriche che il mezzo potrebbe offrire. La fotografia è da loro utilizzata non come oggetto visivo ma, per stare alle parole della […] Pane, come "oggetto sociologico", capace di "cogliere sul vivo" quella dialettica per cui un comportamento diventa significativo»[159].

In questo senso, la fotografia è un prolungamento concettuale del comportamento artistico il quale peraltro agisce nel tempo, rinnovandosi secondo il contesto in cui, di volta in volta, viene valutata, non prescindendo dalla sua identità formale perché è un elemento che è parte integrante della circostanza storica e culturale che l'ha generata ma non isolandolo come unico parametro di giudizio.

Pochi mesi dopo lo scritto di Palazzoli, un articolo di Nancy Foote dal titolo emblematico *The Anti-Photographers* pubblicato sulla rivista statunitense «Artforum» sembra in qualche modo intervenire sul tema da un punto di vista e con constatazioni abbastanza simili, anche se formulate da un assunto diametralmente opposto[160]. L'autrice, infatti, parte dalla indispensabile premessa che individua in quella che viene indicata come "rivoluzione" postmoderna la

---

174, in particolare p. 160; F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino 1975, tavola 36 nella quale l'autore esamina l'opera *One and Three Chair*, 1965. Secondo Marra, «In termini analitici il bersaglio di tutta l'operazione sarebbe, nell'interpretazione fornita per esempio da Filiberto Menna, proprio lo statuto di *analogon* del reale solitamente attribuito al segno fotografico. Posta a interagire all'interno del triangolo sopra descritto, la fotografia dimostrerebbe tutta la sua condizione di artificialità dovendo essere compresa non tanto come analogo della realtà, quanto come linguaggio fra i linguaggi». C. Marra, *Fotografia e pittura…*, cit., p. 218. Cfr. anche F. Menna, *Arte di comportamento*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, Istituto per la collaborazione culturale, Roma 1978, p. 446.

[158] C. Marra, *Fotografia e pittura…*, cit., p. 201.

[159] Ivi, p. 205. Per la citazione di Gina Pane cfr. G. Pane, *L'art vivant 1972*, in L. Vergine, *Dall'Informale alla Body Art,* Forma, Torino 1976, p. 115.

[160] N. Foote, *The Anti-Photographers*, «Artforum», 15, 1, settembre 1976, pp. 46-54.

causa che ha annullato i confini disciplinari tra arte e fotografia e portato a un incremento notevole della "mobilità" estetica. Tuttavia, continua Nancy Foote, lo statuto della fotografia rimane problematico per il mondo dell'arte, come dimostra per esempio la gerarchia di valore applicata in gallerie come Castelli, dove si distingue tra opere di fotografi e opere di artisti che utilizzano la fotografia. La fotografia è una componente cruciale, infatti, in pratiche artistiche come Land, Body e Narrative Art o arte processuale, sia per la loro presentazione, sia forse per il loro stesso farsi. È ovvio, per Foote, che la funzione principale della fotografia in queste ricerche sia soprattutto documentativa ma è possibile sostenere che essa offra a questi artisti qualità e possibilità specifiche che molto hanno contribuito a caratterizzare le stesse pratiche *idea-oriented* e a promuoverle. Ma

> Despite its dependence on photography […] conceptual art exhibits little photographic self-consciousness, setting itself apart from so-called serious photography by a snapshot-like amateurism and nonchalance that would raise the hackles of any earnest professional. In fact, many conceptual artists consider it irrelevant whether or not they take their own pictures[161].

Annullando la lucidità dell'analisi iniziale, anche Foote quindi sottolinea con un certo disappunto il disinteresse verso la resa della componente fotografica utilizzata dagli artisti considerati, un procedimento di svuotamento di qualità formali che coincide con quanto espresso pochi mesi prima nell'articolo di Daniela Palazzoli. Molti di questi artisti considerano irrilevante essere o meno gli autori delle immagini: alcuni tra loro lo sono, altri – come per esempio l'artista Eleanor Antin – utilizzano qualcun altro. Gli artisti della Body Art per forza di cose non posso esserlo, dato che sono i soggetti stessi delle foto: «it would be interesting to know how many of such images may actually be the work of aspiring art photographers!», aggiunge Foote dando vita a sua volta ad altre gerarchie di valore[162]. Ma la lettura operata da uno sguardo vicino alla quotidianità delle ricerche in atto a New York consente forse all'autrice di cogliere un aspetto del nuovo rapporto tra fotografia e ricerche artistiche più significativo e carico di conseguenze:

> Conceptual art's Duchampian underpinnings strip the photograph of its artistic pretensions, changing it from a mirror into a window. What it reveals becomes

[161] Ivi, p. 46.
[162] *Ibid*.

> important, not what it is. It doesn't matter to conceptual art whether the photographic prints that testify to its occurrence come from a fancy darkroom or the drugstore: the view's the same[163].

La conseguenza immediata rimanda ovviamente alla legittimità dell'opera in forma di riproduzione in una pubblicazione, così come teorizzato da Seth Siegelaub, secondo il quale quando l'opera non dipende più dalla propria presenza fisica, quando diventa un'astrazione, non può più essere distorta o alterata dalla sua riproduzione in un libro. Diventa informazione primaria, mentre la riproduzione dell'arte convenzionale nei libri e nei cataloghi è necessariamente informazione (distorta) secondaria: «When information is primary, the catalogue can become the exhibition»[164]. Seguendo la stessa logica, continua Foote, le fotografie dei fotografi sono anch'esse informazione secondaria quando vengono riprodotte in un libro, mentre gli artisti di area concettuale rientrano in quella primaria. Infatti, Smithson ha considerato la pubblicazione su «Artforum» delle immagini dei nove *Yucatan Mirror Displacements* commentate nel testo *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*, 1969, come un lavoro in sé, completo ed esaurito nella sua esistenza sulla pagina stampata[165]. La stessa intenzione si riscontra, per esempio, in Ed Ruscha quando dichiara: «Mine are simply reproductions of photos. Thus [*Twenty-six Gasoline Stations*] is not a book to house a collection of art photographs – they are technical data like industrial photography»[166]. Resta il fatto, secondo l'autrice, che l'arte che non esiste "in presenza" fa dipendere pesantemente la propria credibilità dalla fotografia. La distanza e spesso l'impraticabilità dei luoghi nei quali vengono realizzate le opere di Land Art o la transitorietà delle performance della Body Art ne sono l'esempio:

> Though few make the pilgrimage necessary to see Earthworks firsthand, or preside over the machinations that comprise Body Art, photographic reports

---

[163] N. Foote, *The Anti-Photographers…*, cit., pp. 48-49.

[164] U. Meyer (a cura di), *Conceptual Art*, E.P. Dutton, New York 1972, p. XIV, cit. in N. Foote, *The Anti-Photographers*…, cit., p. 49.

[165] R. Smithson, *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*, «Artforum», 8, 1, settembre 1969, pp. 28-33. Resta il fatto che oggi quelle immagini sono opere a tutti gli effetti oggettuali, *Yucatan Mirror Displacements* (1–9), 1969, nove stampe cromogeniche a colori (da diapositive cromogeniche) della dimensione di 61 x 61 centimetri, conservate presso il Solomon R. Guggenheim Museum di New York.

[166] E. Ruscha in J. Coplans, *Concerning "Various Small Fires". Edward Ruscha Discusses his Perplexing Publications*, «Artforum», 3, 5, febbraio 1965, pp. 24-25, p. 25, cit. in N. Foote, *The Anti-Photographers*…, cit., p. 50.

> from the front tell it like it was to all the (art) world. And though the photographs stated out as documentation, once the act is over, they acquire eyewitness status, becoming in a sense, the art itself[167].

Ma nonostante la trasformazione da documento a opera d'arte dettata da condizioni di "impraticabilità", resta il dato che sia difficile far corrispondere, per esempio, la visione ravvicinata dei denti del braccio di Vito Acconci in *Trademarks*, 1970, a ciò che i fotografi considerano un capolavoro. Eppure, si domanda Foote, quante di queste opere continuerebbero a essere realizzate se non fosse per la indiscutibile proprietà della fotografia di essere credibile nel provare che gli eventi che riproduce sono realmente avvenuti? Il loro essere "arte" dunque risiede nel più antico tra i tanti statuti problematici della fotografia: quel *è stato* che aderisce e convalida una realtà altrimenti impossibile da afferrare. Ma se è questa la qualità che permette a una fotografia-documento di assumere lo statuto di opera d'arte, nonostante non ci sia corrispondenza da un punto di vista di qualità formali, è chiaro allora che un'operazione come quella di Klein prodotta con Shunk e Kender, analizzata nella sezione precedente di questa ricerca, aveva già reso molto problematico, se non impossibile, il passaggio[168]. Eppure, l'autrice dell'articolo procede nel tentativo di categorizzare e distinguere, tanto da affermare che una differenziazione ulteriore tra fotografia tradizionale e arte che utilizza o che è documentata dalla fotografia è che nelle opere che rientrano in questa ultima tipologia vengono utilizzate più immagini, mentre nella prima si tratta sempre di un'immagine singola. In compenso,

> This immediately alters the sort of content possible within the overall work, offering the chance for a conceptual complexity rarely found in a single picture. The artist has a number of options – photos can be serial, sequential, in suites; they can be narrative, documentary, even components of abstractions. Usually any given group of photos serves several of these functions simultaneously[169].

Pur nell'evidente impossibilità di Foote di proporre una conclusione più coerente con la sua affermazione iniziale sulla "mobilità" estetica del Postmoderno, per esempio la sostanziale intermedialità delle ricerche artistiche del momento, l'autrice arriva a sottolineare alcuni aspetti determinanti del nuovo

---

[167] N. Foote, *The Anti-Photographers*…, cit., p. 50.
[168] Cfr. *supra*, I. *Azione*, pp. 31-37.
[169] N. Foote, *The Anti-Photographers*…, cit., p. 51.

rapporto con l'immagine, come la complessità concettuale e il problema della durata temporale:

> In documenting gestures and processes, the photograph allows the artist to eliminate the problem of duration, either by isolating a specific moment or by presenting a linear sequence without having to endure the possible monotony of a film or videotape of the actual event. This absence of real time is often compensated for by notations as to how long the process took, the distance covered, the size of intervals, number of occurrences, etc[170].

Al contrario, resta irrisolto per Foote il problema delle performance, per le quali l'unica possibilità di fruizione per lo spettatore è quella di essere presenti di persona all'evento dall'inizio alla fine, come per la visione di un film o di un video.

Sul fronte della semplice funzione documentaria, un altro aspetto problematico è rappresentato dalla massima attenzione alle qualità formali fotografiche della documentazione di progetti come *Valley Curtain*, realizzato da Christo a Rifle, Colorado, tra il 1970 e il 1972, del quale fu realizzata una pubblicazione che l'autrice annovera tra i *coffee-table books*[171]:

> It's ironic that an art whose generating impulse was the urge to break away from the collectible object (and hence the gallery/collector/artbook syndrome) might, through an obsession with the extent and quality of its documentation, have come full circle[172].

È indubbio però, conclude la Foote, che il ruolo della fotografia si sia esteso molto oltre le sue originarie funzioni di "archivio", dialogando con le più recenti pratiche artistiche in modo da rinforzarsi a vicenda.

> Certainly the production of impermanent works is encouraged by the status accorded the photographic stand-in. Works don't have to locate themselves in remote places, self-destruct in five seconds, or cease to exist at the end of a gesture to benefit from a photographic after-life. Even ephemeral gallery-installation exhibitions, a recent but ever more common phenomenon, owe the

---

[170] *Ibid*.

[171] Le fotografie del progetto di Christo furono realizzate da Harry Shunk e Wolfgang Volz e confluirono nella pubblicazione *Christo: Valley Curtain, Rifle, Colorado, 1970-72*, Harry Abrams, New York 1973; Hatje, Stoccarda 1973; Horay, Parigi 1973; Prearo, Milano 1974.

[172] N. Foote, *The Anti-Photographers*…, cit., p. 54.

luxury of their three-week fling to the reassurance that there'll always be the photos[173].

Ma a questa data, l'aspetto linguistico che implicava l'uso della fotografia nella Land, Body, Narrative Art o nella performance era già per lo più evidente agli artisti che operavano nella dimensione "evanescente" delle loro produzioni. La stessa Nancy Foote, dalle pagine di una delle riviste che meglio ha riferito la vicenda di queste pratiche artistiche, oscilla per tutto il corso del suo ragionamento tra la presa d'atto di un nuovo, strutturale – per quanto problematico – confronto con l'immagine e il bisogno di creare nuove categorie adatte alle molte variabili possibili, tra le quali l'ultima citata, relativa alla sopravvivenza delle opere installative *site-specific*. La "permanenza" dell'operazione artistica nell'immagine non è dunque mera sopravvivenza ma "esistenza" in quanto opera, un'acquisizione concettuale da cui trarrà senz'altro beneficio il mercato dell'arte ma che rimane uno dei momenti di riflessione critica fondamentali per comprendere lo slittamento allora in atto tra referente e riproduzione che prepara concettualmente il postmodernismo.

Il decennio Settanta, del resto, si era configurato come particolarmente proficuo per la riflessione sulla fotografia in generale, a cominciare dalla serie di saggi di Susan Sontag scritti per «The New York Review of Books» tra il 1973 e il 1977, poi raccolti nel volume *On Photography*[174]. In particolare, nel saggio *Vangeli fotografici*, la studiosa statunitense ha fatto riferimento esplicito alla condizione della fotografia come "documento" di un'opera d'arte[175]. All'interno di un ragionamento intorno all'eterno rapporto tra arte e fotografia, nel quale Sontag rileva come nel momento in cui scrive chi usa la fotografia, al contrario del momento in cui fu inventata, in maniera paradossale nega di essere in relazione con qualità artistiche proprio per rimanere arte. In realtà, la nuova tendenza non riesce a liberarsi completamente dell'"artistico" così come era

---

[173] *Ibid*.

[174] S. Sontag, *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1977. Il volume viene tradotto in Italia da Ettore Capriolo e pubblicato da Einaudi nel 1978 con il titolo *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*. Si vedano anche i coevi interventi di Rosalind Krauss sulla natura indicale della fotografia, anche in rapporto all'opera d'arte, per la rivista «October», in particolare *Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 1*, «October», 3, primavera 1977, pp. 68-81; *Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2*, «October», 4, autunno 1977, pp. 58-67, ora ambedue tradotti in italiano in R.E. Krauss, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi, Roma 2007, rispettivamente pp. 209-223 e pp. 225-233.

[175] S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 1992, pp. 99-130.

concepito dai canoni estetici della metà dell'Ottocento, com'è provato, per esempio, dalla tendenza all'utilizzo della stampa fotografica in bianco nero.

Il vero elemento in comune tra arte e fotografia risiede nel dato di fatto che, nel momento in cui scrive l'autrice, «tutte le opere d'arte (fotografie comprese) sono soprattutto conosciute nelle loro copie fotografiche». Sulla base della riflessione di Walter Benjamin[176], secondo Sontag è la riproducibilità che ha trasformato l'arte tradizionale e il concetto stesso di opera d'arte:

> Le fotografie sono diventate a tal punto l'esperienza visiva dominante che abbiamo ora quadri [*works of art*] fatti apposta per essere fotografati. In gran parte dell'arte concettuale, nei *packagings* di Christo [*in Christo's packaging of the landscape*], negli *earthworks* di Walter De Maria e Robert Smithson, l'opera dell'artista è nota soprattutto nella documentazione fotografica che ne offrono gallerie e musei; a volte poi è di dimensioni tali che la si può vedere *soltanto* in fotografia (o da un aereo). La fotografia non intende riportarci, neanche apparentemente, a un'esperienza originale[177].

Il problema se la fotografia sia arte è però fuorviante perché anche se genera opere che si possono definire arte, per la studiosa essa è soprattutto un linguaggio attraverso il quale si producono *anche* opere d'arte. Resta però il fatto che

> La fotografia non è un'arte come, mettiamo, la pittura o la poesia. Anche se le attività di certi fotografi corrispondono all'idea tradizionale di arte […] la fotografia si è messa sin dall'inizio a disposizione di quell'idea dell'arte che ritiene sorpassata l'arte. La forza della fotografia – e la sua posizione centrale nel dibattito estetico d'oggi – è nel convalidare entrambe queste idee. Ma alla lunga pesa di più la maniera in cui la fotografia fa apparire sorpassata l'arte[178].

Arte e fotografia non sono sistemi rivali per produrre immagini perché la fotografia possiede una proprietà che non considera questo dualismo, vale a dire «la singolare capacità di trasformare in opera d'arte tutti i suoi soggetti»: quindi l'arte oggi o è meta-arte o è medializzata ed è questa la ragione per la quale «è

---

[176] Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966. Negli Stati Uniti, il volume fu tradotto e pubblicato per la prima volta nel 1968 come parte di una raccolta di saggi a cura di Hannah Arendt, autrice anche dell'introduzione: W. Benjamin, *The work of art in the age of mechanical reproduction*, in Id., *Illuminations. Essays and Reflections*, Harcourt, Brace & World, New York [1968].

[177] S. Sontag, *Sulla fotografia…*, p. 128. Si è preferito inserire il testo in originale, in corsivo tra parentesi quadre, per rendere più corretto il senso della citazione.

[178] Ivi, p. 129.

inevitabile che l'arte sia sempre più destinata a sfociare in fotografie. […] Oggi l'arte aspira alla condizione della fotografia»[179].

Secondo Henry Sayre, ciò che Sontag sostanzialmente sostiene in questo saggio è che l'indubbio interesse del decennio Settanta per la fotografia può essere attribuibile alla sua doppia condizione, la sua capacità cioè di essere letta sia come "presenza" che come "assenza"[180]. E proprio nella dialettica tra presenza e assenza si svilupperà il dibattito critico dei decenni successivi, in particolare negli anni Novanta, a proposito dei temi sollevati da espressioni artistiche che per forza di cose devono confrontarsi con il *medium* che permette loro di "presentare", piuttosto che "rappresentare".

II.III. Il dibattito critico sulla fotografia degli eventi artistici effimeri negli ultimi tre decenni.

II.III.I. I primi bilanci.

La necessità di ricapitolare le tante e diverse esperienze degli anni Settanta e l'avvicinarsi di un cambiamento introdotto da una generale riflessione sugli strumenti interni al fare arte, sulle esperienze più decisamente pittoriche delle Avanguardie storiche europee e sulle germinazioni autonome di esse negli Stati Uniti, spingono a ripercorrere e a fissare, a cavallo tra anni Settanta e anni Ottanta, la storia appena passata, quasi facesse parte ormai della consapevolezza di molti il fatto che, per quanto straordinario o forse proprio per questo motivo, si dovesse considerare ormai concluso un periodo.

In questo bisogno di fissare esperienze, momenti e riflessioni critiche la fotografia degli eventi artistici effimeri assume, ovviamente, un ruolo centrale ma questa volta, proprio a causa del processo di storicizzazione insito nella prima rilettura di un momento artistico che si poteva più o meno far iniziare intorno al 1966, si prova a ripercorrere le vicende delle ricerche artistiche appena trascorse anche partendo solo dalla fotografia stessa. Si spiega forse così, nel 1979, la presenza all'interno della mostra dedicata alla fotografia italiana contemporanea organizzata nell'ambito delle manifestazioni per *Venezia '79. La Fotografia*, di

[179] Ivi, pp. 129-130.
[180] Cfr. H.M. Sayre, *The Object of Performance. The American Avant-Garde since 1970*, The University of Chicago Press, Chicago-Londra 1989, pp. 1-2.

personalità come Mulas, Paolo Monti o Gorgoni, quest'ultimo, come si è visto, fino a pochi anni prima relativamente considerato in quanto autore[181].

È da iscriversi forse in questa intenzione riepilogativa anche la precoce pubblicazione antologica incentrata sul fotografo Paolo Mussat Sartor, *1968-1978. Arte e artisti in Italia*, che raccoglie le immagini dell'attività svolta, in particolare, in collaborazione con artisti per lo più riferibili all'Arte povera[182]. Nel testo di presentazione, Achille Bonito Oliva, pur soffermandosi criticamente sui singoli artisti, orienta il suo ragionamento a partire dalla produzione intorno alla loro opera di Mussat Sartor. L'immagine fotografica in questo caso non è soltanto un mezzo di informazione e documentazione, bensì un ampliamento concettuale dell'opera d'arte e una riflessione implicita su di essa. Il fotografo coglie la processualità interna all'esperienza estetica delle ricerche artistiche allora recenti perché assume una mentalità sperimentale e una mobilità che segue, non solo fisicamente, il processo di realizzazione, di cui Mussat Sartor, rifiutando la «formalizzazione di un mondo congelato», riesce a riportarne nell'immagine la temporalità e la spazialità, documentandolo nei suoi passaggi. Bonito Oliva coglie l'interesse del fotografo «per la posizione fisica dell'artista nei suoi momenti operativi, per la maniera di fronteggiare l'opera nella sua formazione, crescita e sviluppo»[183]. Per il critico, Mussat Sartor non propone un unico punto di vista, lasciando che le opere tendano a un'occupazione fisica dello spazio «per entrare in contatto diretto e immediato con la realtà fenomenica» e conclude che «la fissità dell'immagine conserva comunque la memoria di una mobilità tipica dell'arte in questione»[184].

---

[181] *Venezia '79. La Fotografia*, Electa, Milano 1979. La mostra *Fotografia italiana contemporanea*, a cura di Italo Zannier, presentava una selezione di quattrocento immagini realizzate da quarantaquattro fotografi italiani, «individuati tra coloro che hanno efficacemente caratterizzato lo sviluppo storico della fotografia italiana, dal 1945 a oggi» (p. 281). Gorgoni è presente in catalogo con una delle fotografie relative a *Spiral Jetty* di Robert Smithson (p. 293).

[182] *Paolo Mussat Sartor Fotografo. 1968 - 1979 Arte e artisti in Italia*, Stampatori, Torino 1979. Gli artisti considerati nella pubblicazione sono Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Eliseo Mattiacci, Mario e Marisa Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Vettor Pisani, Michelangelo Pistoletto, Salvo, Gilberto Zorio. Su Mussat Sartor cfr. anche A. Bellini (a cura di), *Paolo Mussat Sartor. Luoghi d'arte e di artisti, 1968-2008*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Cavour, 1 novembre 2008-6 gennaio 2009), JRP Ringier, Zurigo 2008, e il sito Internet ufficiale del fotografo, http://paolomussatsartor.com/ (ultima consultazione 6 ottobre 2019).

[183] A. Bonito Oliva, *Prefazione*, in *Paolo Mussat Sartor Fotografo…*, cit., p. 8.

[184] Ivi, p. 10.

Complessivamente, il dato più evidente del libro è la distanza che separa questa iniziativa editoriale dai precedenti volumi fotografici di reportage "d'ambiente" – nel caso di Mulas trasformato, nonostante le premesse, in qualcosa di diverso, almeno nelle conseguenze, a causa dell'impellenza del fotografo di essere consapevole del suo ruolo. Nel libro, realizzato, da un punto di vista editoriale, da Paul Maenz con il progetto grafico di Giovanni Ferioli[185], il montaggio in sequenza delle immagini di Mussat Sartor non intende raccontare un clima di lavoro ma, divise le pagine in sezioni, una per ogni artista, si concentra solo sul "farsi" dell'opera: parte da un ritratto canonico a mezzo busto (tranne nel caso dell'unica donna inclusa, Marisa Merz), quasi identificativo nella sua oggettività – che in altri momenti l'autore trasformerà in una sintesi di ritratto-opera, come nel caso di Kounellis fotografato con la lastra di metallo in bocca che regge una candela accesa – per poi focalizzarsi sul processo di lavorazione vero e proprio, materiale e concettuale insieme. «Ho voluto dare una visione delle cose non legata a un momento specifico, ma a un pensiero», ha dichiarato il fotografo in un'intervista[186].

La sostanziale freddezza grafica del volume sembra corrispondere in un certo senso all'anonimità dei *lofts* e delle *locations* industriali che avevano accolto, nel decennio quasi concluso, le più aggiornate iniziative espositive. Semplici ed essenziali didascalie con titolo e data accompagnano le immagini delle opere, non aggiungendo nessuna indicazione rispetto ai materiali, le dimensioni, i luoghi, gli eventi: la temporalità del processo è data, in alcuni casi quali – per esempio, nelle sezioni di Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Jannis Kounellis, Mario Merz – attraverso la successione di più immagini, non necessariamente in una sequenza esplicativa e didascalica di cui il libro è completamente privo, limitandosi a suddividere le pagine in sezioni, una per ogni artista, e proponendo le note biografiche degli artisti e dello stesso Sartor in fondo al volume. Resta il dato incontrovertibile che le fotografie di Mussat Sartor "antologizzate" in questo volume sono tra le immagini che hanno

---

[185] Per Paul Maenz, gallerista, collezionista, curatore ed editore tedesco, cfr. G. De Vries (a cura di), *Paul Maenz Köln 1970 - 1980 - 1990. An avant-garde gallery and the art of our time*, DuMont, Colonia 1991; Giovanni Ferioli tra il 1974 e il 1981 lavorava come *art director* per le campagne pubblicitarie di Olivetti.

[186] A. Madesani, *Fotografi d'arte. Paolo Mussat Sartor*, «Artribune», 6, 29, gennaio-febbraio 2016, pp. 56-59, p. 58, disponibile online, https://www.artribune.com/attualita/2016/02/intervista-paolo-mussat-sartor-fotografia/ (ultima consultazione 8 ottobre 2019).

maggiormente codificato e trasmesso l'Arte povera e i suoi protagonisti nel corso dei decenni successivi e che l'operazione editoriale si colloca nel preciso momento in cui si avverte che lo scenario dell'arte sta di nuovo cambiando, come avverte lo stesso Bonito Oliva nella sua *Prefazione*[187].

A metà del decennio, in un testo pubblicato sulla rivista «Figure. Teoria e critica dell'arte», lo storico dell'arte Francesco Poli evidenzia il problema posto dalla constatazione che «la conoscenza e la formazione culturale artistica avviene, ormai da lungo tempo, soprattutto […] attraverso la visione e la fruizione dell'opera d'arte in forma mediata»[188]. L'affermazione, più che dimostrare un'originalità di ricerca in assoluto, è però un sintomo perché puntualizza, a metà del decennio Ottanta, una ormai avvenuta consapevolezza dell'impossibilità di inserire ogni tipo di argomento sull'immagine al di fuori dell'analisi metatestuale tipica della riflessione postmoderna. Poli inserisce quindi il discorso sulla riproducibilità dell'opera al di fuori della consumata dialettica della corrispondenza della veridicità fotografica con l'originale per sottolineare piuttosto come la riproduzione fotografica sia «in se stessa un aspetto dell'opera d'arte che riproduce, una particolare modalità della sua esistenza come fatto culturale artistico», inserendola in questo modo «in una struttura di circolazione allargata» che la trasforma in un un'immagine pubblica[189]. Non più o meno vera ma diversa, «senza più illusioni di oggettività in senso verista, ma con la capacità di suggerire l'inequivocabile certezza della presenza visiva dell'opera in un momento e in luogo dati»[190]. La considerazione, per ammissione dell'autore stesso, rimanda direttamente al noema *è stato* de *La camera chiara* di Roland Barthes, citato in realtà dall'autore a proposito della «caparbietà estetica del referente» nella fotografia ma evidente riferimento per l'insieme della

---

[187] «Ora all'idea sperimentale degli ultimi anni è subentrata una diversa mentalità, più legata alle emozioni intense dell'individualità e di una pittura che ritrova il suo valore all'interno dei propri procedimenti». A. Bonito Oliva, *Prefazione*, in *Paolo Mussat Sartor Fotografo…*, cit., p. 10. Bonito Oliva, tra l'altro, coglie l'occasione, poco dopo nel testo, per citare gli esponenti della Transavanguardia Chia, Clemente, Cucchi, De Maria e Paladino, che lo stesso critico promuove proprio a partire dagli anni 1978-1979.

[188] F. Poli, *La visione mediata*, «Figure. Teoria e critica dell'arte», *La fotografia*, 5, 10-11, 1985, pp. 120-124, p. 120.

[189] *Ibid*.

[190] F. Poli, *La visione mediata*…, p. 121.

riflessione di Poli[191]. Abbastanza curiosamente, nessuna considerazione specifica viene fatta dall'autore a proposito dai problemi posti alla fotografia dalle ricerche artistiche dei decenni precedenti: solo in conclusione, Poli fa riferimento all'importanza del contributo del «fotografo "autore"» che non rivolge la propria attenzione solo all'opera in sé, «ma anche in particolare al suo processo di realizzazione e alla sua messa in scena nell'ambiente espositivo»:

> esiste una categoria di fotografi professionisti specializzati nel lavoro di documentazione in questo settore; le loro fotografie non di rado diventano una stimolante chiave interpretativa dell'attività degli artisti (basti pensare […] alle foto di Ugo Mulas)[192].

In conclusione, Poli sembra ricondurre il discorso alla soluzione meno problematica, con l'istituzione di una categoria di fotografi a se stante, nella quale, a distanza di più di dieci anni dalla sua morte, viene inserito Mulas, rimuovendo di fatto quello che è stato l'intento principale del fotografo, vale a dire non scegliere un campo ma porre questioni sia all'arte, sia alla fotografia.

Eppure, per rimanere nell'ambito della riflessione all'epoca in circolazione in Italia, già all'inizio degli anni Ottanta era comparso nell'edizione internazionale del mensile «Flash Art» un articolo a firma della storica dell'arte e curatrice newyorchese Lynn Zelevansky che, a tutt'oggi, è forse uno dei primi contributi specifici, nel senso di esclusivamente centrati, sul tema del rapporto tra foto-documentazione, per utilizzare il termine scelto dall'autrice, ed evento performativo[193]. Sulla scia delle considerazioni generali poste negli anni Settanta da teorici concettuali come Sieglaub, per l'autrice, l'uso della macchina fotografica per documentare un evento artistico ha automaticamente a che fare con il suo utilizzo nella pubblicità, nei giornali e negli altri mezzi comunicativi della vita quotidiana. Per questa ragione, l'argomento ha esplicite implicazioni politiche, sociali e anche personali. Per iniziare, Zelevansky ripercorre i diversi approcci delle due ricerche artistiche che, per antonomasia e a causa della loro forte caratterizzazione di «evanescenza», hanno coinvolto in maniera nuova il fotografo in qualità di attore del sistema artista-opera-spettatore: alla fine degli

---

[191] *Ibid*. Per le considerazioni sul noema *è stato* cfr. il già citato R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980, p. 78. Il volume è stato pubblicato in traduzione italiana contemporaneamente all'edizione originale francese.

[192] F. Poli, *La visione mediata*…, cit., p. 124.

[193] L. Zelevansky, *Is There Life After Performance*?, «Flash Art International», 105, dicembre 1981-gennaio 1982, pp. 38-42.

anni Cinquanta, lo spirito degli happening e l'intenzione, per esempio, di artisti come Kaprow era quella di avvicinare il più possibile arte e vita e questa è la ragione per la quale la forma di documentazione più utilizzata è stata quella del fotogiornalismo, inteso come ricerca della notizia e dell'evento unico della vita quotidiana. Con la Body Art, tra la metà e la fine degli anni Sessanta, il discorso si è complicato, soprattutto in ragione del fatto che spesso le azioni non contemplavano volutamente gli spettatori e, al contrario dell'happening che in teoria doveva esistere una volta soltanto, esse potevano essere rifatte a uso della sola macchina fotografica. «The philosophical contrast to Kaprow», riflette Zelevansky, «is clear: Self-involvement as opposed to social interaction»[194].

Ma qual è, si chiede soprattutto l'autrice, la funzione del documento fotografico in questi casi? Quale la sua credibilità? I documenti diventano le opere d'arte dopo la conclusione della performance? E questa è una merce che si può vendere in una galleria? O semplicemente la registrazione di qualcosa di impalpabile? Zelevansky è certa e risponde così alla domanda posta già nel titolo del suo testo: «There is nothing left after live art but the documentation» e questo comporta un altro problema in quanto non tutto è fotografabile.

Zelevansky analizza quindi quattro artisti, molto diversi tra loro, che però mostrano alcuni punti di contatto proprio nel rapporto con la documentazione delle loro azioni. Prima di tutto la preoccupazione di salvaguardare il diritto del pubblico di fare un'esperienza di un'opera senza essere disturbato dall'attività connessa con la necessità di documentarla (quindi il momento "vero" è più importante della sua documentazione); inoltre, tutte e quattro le personalità prese in esame – si tratta di Eleanor Antin, Mary Beth Edelson, John White e Peter Moore – con sfumature diverse esaltano la macchina fotografica in quanto mezzo per guardare, una convinzione che implica la fiducia nel mezzo stesso e la volontà di permettere ad essa di essere sorpresi dai suoi risultati.

L'aspetto più interessante del teso di Lynn Zelevansky è forse il fatto che la sua disamina degli artisti considerati inizia in realtà con un fotografo che Poli avrebbe definito "di professione", Peter Moore[195]. Moore è "raccontato" quindi in quanto artista: l'autrice ripercorre la sua formazione, la sua fiducia nella

---

[194] Ivi, p. 38.

[195] Su Peter Moore cfr. R. Argelander, *Photo-Documentation (and an interview with Peter Moore)*, «TDR. The Drama Review», *Criticism Issue*, 18, 3, settembre 1974, pp. 51-58; B. Moore (a cura di), *The Destruction of Penn Station. Photographs by Peter Moore*, D.A.P., New York 2001; *Sanctuary. Judson's Movements. Barbara Moore*, «Artforum», 57, 1, settembre 2018, p. 247.

professione di giovane fotogiornalista che arriva a New York negli anni Cinquanta con l'ambizione di lavorare per «Life». Fa pratica fotografando artisti e opere d'arte, fino a quando non viene coinvolto dalle pratiche degli happening. Si rende conto infine di essere stato il testimone di un periodo esaltante che merita di essere documentato e preservato. Il suo punto di vista privilegiato è in mezzo al pubblico perché si sente parte di esso e spesso lo include nell'inquadratura dell'immagine. Così descrive il suo modo di lavorare l'autrice:

> He shot nothing posed, photographed rehearsals infrequently, and attempted to be unobtrusive, using quiet, range-finder cameras without flash (which is distracting and alters the lighting). His intention was to make the best images he could of exactly what was occurring[196].

Come non riconoscere il giovane Mulas che, più o meno negli stessi anni nei quali aveva iniziato a operare Moore, avrebbe voluto essere una presenza invisibile negli studi della scena artistica newyorchese? Stesso il mito del testimone assente e oggettivo, che fotografa come se non ci fosse come corpo ma solo come "camera" per fissare esclusivamente ciò che accade.

Quasi programmatica l'indifferenza per le eventuali qualità formali: secondo Zelevansky, per Moore il termine "documentazione" non implica un giudizio artistico e il fotografo stesso, pur riconoscendo che alcune immagini risultano formalmente migliori di altre, le considera tutte valide dal punto di vista del valore storico, vale a dire ciò che devono essere prima di ogni altra considerazione. E nonostante l'autrice aggiunga che per Moore le fotografie sono «data», la descrizione degli strumenti e delle modalità tecniche adottate da Moore nel suo lavoro contraddicono alla base l'idea che le sue immagini possano essere indifferenti all'ottenimento di un risultato che, in ogni caso, ha a che fare con scelte di forma:

> Moore works with wide-angle, normal and telephoto lenses on separate bodies and begins with overall views. Moving around, he tries to discover the relationship of the piece to its parts and to the audience, while at the same time looking for the right vantage point. He finds it and settles down, tends to focus on evocative gestures, but still he remains flexible, conscious that a piece can change radically, requiring a return to more general shots[197].

---

[196] L. Zelevansky, *Is There Life After Performance*?..., cit., p. 39.
[197] Ivi, p. 40.

Zelevansky basa la sua descrizione della modalità di ripresa di Moore sull'intervista al fotografo raccolta da Ronald Argelander, leggendo la quale però si avvertono delle sfumature diverse e significative, per esempio a proposito della complessità della scelta del punto di vista, oppure il rapporto molto più dialettico, nella realtà, tra le scelte personali del fotografo e la ricerca dell'oggettività per documentare più fedelmente possibile la volontà dell'artista: «I also do personal photography…», sembra quasi giustificarsi Moore, che avverte però come «there will be times where everything come together: your personal esthetic, their [degli artisti] work, and your reaction to it»[198].

In generale, mettendo a confronto il testo di Zelevansky con le parole dirette di Moore, appare chiaro come dall'articolo su «Artforum» traspaia una figura di fotografo meno consapevole della complessità del proprio ruolo all'interno del sistema di interazione che si crea nella realtà dell'evento performativo. Moore, in realtà, mette sempre in relazione le proprie scelte tecniche con le conseguenze di contenuto che ne derivano, come dimostra la risposta all'obiezione di Argelander riguardo la difficoltà di stabilire una sequenza temporale nelle immagini delle performance, a causa dell'uso di tre macchine fotografiche diverse contemporaneamente: «Yes. That's a problem», risponde Moore, «Now, the ideal camera for performance documentation would be a silent motor drive camera taking 100 foot rolls, equipped with a three-lens turret or zoom lens. This would replace three cameras. […] The thing is that you'd have it all in a single time sequence – on master roll»[199].

Una delle prime rassegne espositive che, quasi alla fine del decennio Ottanta, ha posto il tema del rapporto tra i cosiddetti "fotografi d'arte" e le ricerche artistiche degli anni Sessanta e Settanta è, come si è già evidenziato, *Fotografi ed eventi artistici in Italia dal '60 all''80*[200]. Curata dallo storico e critico dell'arte Walter Guadagnini e allestita presso la Galleria Civica di Modena, la mostra illustrava il lavoro fotografico in relazione all'arte di Claudio Abate, Mimmo Capone, Giorgio Colombo, Mimmo Jodice, Uliano Lucas, Ugo Mulas,

---

[198] R. Argelander, *Photo-Documentation…*, cit., p. 52.

[199] Ivi, p. 53.

[200] Cfr. W. Guadagnini (a cura di), *Storie dell'occhio/1. Fotografi...*, cit. Come ricorda lo stesso Guadagnini, la mostra che per prima ha trattato il tema in Italia è, molto probabilmente, *Camera d'Arte*, realizzata nel 1983 a cura di Bruno Corà per l'Accademia di Belle Arti di Perugia. Cfr. *Camera d'arte. Fotografia e arte da Mulas a oggi*, catalogo della mostra (Perugia, Sala dei Notari, 12 maggio-12 giugno 1983), Accademia di Belle Arti-Comune di Perugia-Regione dell'Umbria, [Città di Castello] [1983].

Mussat Sartor e Paolo Pellion di Persano ed è stata la prima di una serie di iniziative raggruppate sotto il titolo *Storie dell'occhio* che, tra le altre, hanno caratterizzato lo spazio espositivo modenese come particolarmente attento alla fotografia.

Nell'introduzione in catalogo, Guadagnini esordisce mettendo in evidenza come la fotografia sia da considerare uno degli elementi che, nel secondo dopoguerra, ha maggiormente contribuito a modificare il rapporto tra opera d'arte e critica e tra di esse e il pubblico, delineando così fin da subito il complesso campo d'azione in cui iscrivere il tema della mostra. L'argomento viene ulteriormente chiarito specificando che si tratta di approfondire non in generale lo studio «sulla funzione documentaria dell'opera d'arte», bensì «quello sulla riproduzione degli oggetti e degli avvenimenti» contemporanei[201]. Il proposito critico per affrontare l'argomento è quello di non fermarsi a una semplice e rigida distinzione tra arte e fotografia ma affrontare le questioni specifiche che comporta trovarsi di fronte a immagini come, ad esempio, quelle di Mulas e più in generale di fronte a testimonianze fotografiche «di una performance o di un'opera destinata con il tempo a modificarsi quando non a scomparire»[202]. Chiarisce Guadagnini:

> La presente mostra si propone quindi come un primo tentativo, concepito, si badi *per exempla*, senza pretese di una impossibile completezza (alla ricerca piuttosto di una coerenza di lettura rispetto al tema proposto), di individuazione degli sviluppi e delle necessità della fotografia in rapporto con le vicende artistiche di questo dopoguerra, in un percorso che vede il fotografo avvicinarsi sempre più all'artista e all'opera, trasformandosi in ritrattista ed interprete, senza mai perdere la sua fondamentale posizione di osservatore[203].

Il metodo per organizzare questo percorso critico è però piuttosto complesso, avverte il curatore: sulla base di questa consapevolezza, Guadagnini imposta una struttura divisa in quattro distinte sezioni tematiche che «risponde ad un criterio più problematico che storicistico»[204]. Il testo critico è quindi suddiviso in quattro "nodi" che presentano altrettanti problemi: *Ritratti*, *Luoghi*, *Tempi*, *Il corpo*, mentre la parte iconografica del catalogo propone una tradizionale divisione per

---

[201] W. Guadagnini, *Il fotografo e l'opera*, in Id. (a cura di), *Storie dell'occhio/1. Fotografi…*, cit., p. 7.
[202] Ivi, p. 8.
[203] *Ibid*.
[204] *Ibid*.

autore. L'assunto rimane però «l'inscindibilità e centralità del rapporto opera-fotografo»[205].

Il punto di partenza imprescindibile dimostra di essere, ancora una volta, Ugo Mulas, attraverso il quale Guadagnini, nel paragrafo *Ritratti*, pone il tema dell'autenticità dell'immagine, della fotografia come testimonianza comprovante, come «dimostrazione incontestabile che una data cosa è effettivamente accaduta», come afferma Susan Sontag[206]. La sequenza di immagini di Mulas che ritraggono Lucio Fontana mentre taglia la tela, come è noto, non è la testimonianza dell'azione ma una "messa in scena" che restituisce efficacemente la posizione concettuale dell'artista di fronte alla sua opera. Secondo il curatore, queste immagini si possono considerare come una sorta di autoritratto che l'artista "delega" al fotografo, il quale «assume un atteggiamento tale da riunire in un'unica immagine il compiersi dell'opera, l'opera compiuta e il soggetto che la compie»[207]. In *Luoghi*, Guadagnini affronta il problema posto dalle opere che "vivono" in rapporto con l'ambiente che le circonda in condizioni specifiche, spesso temporanee: il fotografo, anche in questo caso, viene chiamato non solo a documentare ma a cogliere il rapporto spaziale voluto dall'artista in quel momento e per quel luogo. Si tratta, quindi, di un'altra funzione delegata al fotografo:

> In sostanza lo studioso (e anche il fruitore comune) che non vede l'opera direttamente, delega al fotografo non solo la visione dell'opera ma anche la sua esperibilità. In un certo senso il fotografo […] non può più limitarsi a cogliere innocentemente un'immagine, è costretto a tentare di coglierne il senso, a fare una scelta, quindi una critica, dell'immagine[208].

Ciò che viene restituito dell'opera allo spettatore attraverso le immagini è quindi una sorta di sguardo parallelo – non sovrapposto – a quello dell'artista.

Ma è nel paragrafo dedicato ai *Tempi* che si chiarisce il senso di un modo di porsi della fotografia che è diventata parte della storia dell'opera:

> È necessario considerare il negativo come l'autentica prova, la testimonianza dell'esistenza dell'opera. I nomi dei fotografi che hanno fotografato lo *Zodiaco* di De Dominicis, il *Percorso* di Mattiacci, le zucche di Merz, l'intervento di Calzolari nella villa di Milano e via dicendo, fanno parte della storia di queste

---

[205] *Ibid*.
[206] S. Sontag, *Sulla fotografia…*, cit., p. 5.
[207] W. Guadagnini, *Il fotografo e l'opera…*, cit., p. 8.
[208] Ivi, p. 10.

opere. All'aumento della deperibilità materiale del lavoro corrisponde quindi un aumento della persistenza dell'immagine fotografica[209].

Una persistenza che non è solo memoria ma, appunto, senso di per sé, con il rischio che la fotografia diventi l'opera stessa. Un'opera necessariamente incompleta perché, anche nelle sequenze di più fotografie che colgono il processo o il comportamento, mancano dei momenti: a colmarli interviene lo spettatore che «tra un'immagine e quella successiva, tra l'immagine e la sua assenza», supplisce con la sua immaginazione e si rende, di conseguenza, parte attiva nel dare significato all'opera[210].

Infine, c'è *Il corpo*, per Guadagnini la dimensione estrema dell'«incontro ravvicinato tra l'arte e la fotografia» tra le tendenze artistiche degli anni Sessanta e Settanta e il gruppo di lavori per i quali l'autore riscontra l'«assoluta impossibilità di riproporli a distanza di tempo», in quanto assolutamente limitati nello spazio e nel tempo[211]. Nel caso delle performance, una volta finito l'evento il fotografo si trasforma in un archivio, nel depositario di un'opera distrutta che, nella grande maggioranza dei casi, sarà conosciuta solamente attraverso la sua «esistenza mediata»[212]. Quando c'è di mezzo il corpo dell'artista stesso che si fa opera, sembra sostenere Guadagnini, non c'è sopravvivenza possibile attraverso la fotografia se non nella sola dimensione documentaria. Lo stesso punto di vista di Nancy Foote che, come si è visto, escludeva la possibilità di una visione "differita" e mediata solo per la performance. Analogamente e in maniera quasi circolare, Guadagnini a conclusione del suo testo sembra ricondurre in questo

---

[209] Ivi, pp. 10-11.

[210] Ivi, p. 11.

[211] *Ibid*. In realtà l'affermazione di Guadagnini è oggi smentita dalla pratica del *re-enactment*, non solo per quanto riguarda le performance ma, per esempio, anche per gli allestimenti espositivi. Peraltro, all'interno del catalogo stesso (foto n. 148, p. 165) viene documentata la versione della performance di Jannis Kounellis con il pianista Frederic Rzewski che suona un frammento di *Va, pensiero, sull'ali dorate* dal *Nabucco* di Verdi – a suo tempo fotografata da Mulas nell'ambito della mostra *Vitalità del Negativo*, 1970, immagine poi utilizzata per la *Verifica n. 3*, cfr. *supra*, pp. 60-61 – per la mostra personale a Villa Pignatelli, Napoli, nel 1977, questa volta in una immagine di Mimmo Jodice e con la variante delle finestre chiuse con i fogli di catrame. Cfr. G. Celant (a cura di), *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra (Rimini, Musei Comunali, 16 luglio-30 settembre 1983), Mazzotta, Milano 1983, p. 91. Sempre a proposito di Kounellis, nel 1976, nell'ambito della mostra *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art* curata da Celant per la XXXVII Biennale d'arte di Venezia, l'artista aveva ricostruito il lavoro con i cavalli presentato alla galleria L'Attico di Roma nel 1969.

[212] W. Guadagnini, *Il fotografo e l'opera…*, cit., p. 11.

modo la fotografia in un ambito più definito e circoscrivibile: il porto sicuro del documento.

Un altro punto d'interesse del catalogo della mostra modenese è costituito da una breve antologia di dichiarazioni rese per l'occasione dai fotografi stessi, *Conversazioni*. Claudio Abate, per esempio, riflette sul rapporto con gli artisti e riferisce del suo rapporto, attraverso le opere da fotografare, con Gino De Dominicis e con Kounellis; Mimmo Capone in maniera analoga, racconta di Maurizio Mochetti e Anselmo. Giorgio Colombo osserva come le ricerche comportamentali e performative degli anni Sessanta e Settanta richiedessero una partecipazione attiva anche da parte del fotografo,

> che si trovava spesso ad affrontare opere a cui l'artista non imponeva una comprensione definita, ma le lasciava aperte all'emozione e mai finite, opere che vivevano delle atmosfere alle quali tu stesso potevi aggiungere qualcosa che non era stato previsto, come poteva aggiungere qualcosa qualsiasi spettatore[213].

Per Colombo l'opera *Cubo* di Luciano Fabro, ideata e quindi fotografata per Amalfi nel 1969, potrà essere ricostruita ed esposta in altri contesti ma la situazione originaria è perduta, la sua conservazione rimane affidata esclusivamente alla documentazione fotografica.

La mostra e il catalogo curati da Guadagnini hanno il merito di aver provato a isolare l'argomento, selezionando immagini che per decenni avevano costituito l'apparato iconografico di cataloghi dedicati ad altro per trasformarle nel soggetto del percorso critico-espositivo e della pubblicazione. Una proposta che in maniera significativa si colloca nel 1988, alla fine di un decennio che, da una parte, aveva assistito a una momentanea ma drastica archiviazione delle tendenze *idea-oriented*; ma dall'altra aveva riflettuto sul concetto di "riproduzione", in particolare delle opere di storia dell'arte e dell'architettura, fino a considerarlo la matrice privilegiata sulla quale ragionare intorno alla citazione, all'appropriazione e al rifacimento.

[213] Ivi, p. 17.

III.II.II. Tra presenza e assenza. La riflessione critica a partire dagli anni Novanta.

Secondo Lara Shalson, con l'entrata nel XXI secolo si è spesa una grande quantità di energia per domandarsi come e in quali forme la performance possa sopravvivere a se stessa[214]. La quantità di studi e di riflessioni, soprattutto in relazione alla sistematizzazione storico-visuale delle ricerche che hanno caratterizzato in particolare gli anni Sessanta e Settanta – performance, happening, Body, Narrative e Land Art ma anche installazioni *site-specific* all'interno di esposizioni temporanee – in effetti è ingente e dimostra, se ce ne fosse bisogno, come l'attenzione per lo statuto dell'immagine, e di conseguenza per le dinamiche della ricezione, rappresentino uno tra i campi di ricerca più attivi degli ultimi decenni.

In realtà, la questione si è cominciata a porre con insistenza già a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, soprattutto in ambito anglosassone, con il focalizzarsi della ricerca sulla riflessione intorno alla relazione che intercorrere tra eventi artistici effimeri e fotografia. L'intensificazione degli studi è stata forse provocata anche dal sedimentarsi di ipotesi critiche incentrante sul problema del "fotografico" quali quelle, per esempio, di Rosalind Krauss, la quale a sua volta, riflettendo in definitiva sul primo Barthes e registrando «l'onnipresenza della fotografia come modalità di rappresentazione» nell'arte degli anni Settanta, nel 1977 affermava:

> Essa [la fotografia] non è soltanto presente nel caso evidente del fotorealismo, ma anche in tutti quei lavori che dipendono da un supplemento documentario – gli *earthworks*, in particolare come si sono evoluti negli ultimi anni, la body art, la story art – e naturalmente nel video. Ma non è solo la presenza accresciuta della fotografia a essere significativa, è piuttosto la fotografia combinata ai caratteri espliciti dell'indice. Ovunque si guardi nell'arte degli anni Settanta si trovano esempi di questa connessione[215].

Sedici anni dopo la studiosa statunitense e attivista femminista Peggy Phelan, tra i fondatori dell'associazione "PSi. Performance Studies International", inizia il suo saggio *The ontology of performance: representation without reproduction*

---

[214] L. Shalson, *Performing Endurance. Art and Politics since 1960*, Cambridge University Press, Cambridge 2018, p. 146.

[215] Cfr. R. Krauss, *Note sull'indice, parte I* (*Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 1*, 1977), in Id., *L'originalità…*, cit., p. 221.

con questa breve frase: «Performance's only life is in the present»[216]. L'affermazione chiude, nella sua semplicità e assolutezza quasi senza appello, un periodo di riflessioni che avevano fatto dell'indeterminatezza, del problematico e dell'assenza di confini rigidi la propria ragione di essere, soprattutto nel rapporto tra fotografia ed eventi artistici performativi; contemporaneamente, il testo sembra aprire un dibattitto che proseguirà per tutto il decennio e oltre e che in precedenza non era mai stato così specifico e approfondito. Quasi che Phelan, svelando l'ovvietà indiscussa della condizione immanente dell'atto performativo, potesse azzerare quella dimensione contraddittoria che era stata l'essenza stessa della tensione prodotta dalla messa in relazione di artista, opera e spettatore, all'interno delle variabili di tempo e spazio.

Per Phelan, infatti, la performance non può essere conservata, registrata, documentata o essere partecipe in qualsiasi altro modo della circolazione di «representations *of* representations», altrimenti diventa qualcosa di diverso[217]. Far parte dell'economia della riproduzione vuole dire stravolgere l'intenzione stessa insita nella performance, ciò che la fa essere tale: la condizione che la definisce è infatti la scomparsa. La pressione per rinunciare alla condizione dell'"adesso" in nome dell'economia della riproduzione è enorme. Nonostante questo, resta il fatto che «The disappearance of the object is fundamental to performance», come si evidenzia, per esempio, nel lavoro di Sophie Calle che, per la studiosa, dimostra come la pittura e la fotografia tendano all'attivazione performativa proprio partendo da una condizione di assenza[218]. Lo spettacolo dal vivo, la presenza del corpo vivente implica che lo spettatore "consumi" ciò che vede e debba cercare di prendere tutto prima che scompaia nella memoria. La performance non "risparmia", non mette da parte ma spende soltanto. Da un punto di vista strettamente ontologico, è non-riproduttiva e nasce proprio per intralciare il meccanismo della riproduzione necessario alla circolazione del capitale. Phelan non affronta in particolare il rapporto tra performance e immagine, se non nel caso del ritratto performativo di artisti quali Cindy

---

[216] P. Phelan, *The ontology of performance: representation without reproduction*, in Id., *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, Londra-New York 1993, pp. 146-166.
[217] Ivi, p. 146.
[218] Phelan si riferisce alla serie di opere *Last Seen* del 1990 e il lavoro *What Do You See* del 2013 di Sophie Calle per l'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston. Cfr. S. Wagstaff, *Sophie Calle. C'est Mon Plaisir. Such is My Pleasure/Such is My Will*, «Parkett», 24, 1990.

Sherman, ma il suo contributo rimarrà il riferimento obbligato dal quale partire per i molti studiosi che, negli anni a seguire, affronteranno l'argomento.

Nel 1997, per esempio, la studiosa Amelia Jones, nel suo saggio *"Presence" in absentia. Experiencing Performance as Documentation*, richiama l'attenzione sul fatto che, da un punto di vista generazionale, la conoscenza storica della performance già allora era ormai affidata esclusivamente al documento, non essendo più cronologicamente possibile poter contare su una visione degli eventi, in qualità di testimoni diretti[219]. In pratica, per gli studiosi della generazione di Jones, nata nel 1961, all'epoca si poneva il problema di studiare le performance non avendo mai assistito "in presenza" a nessuna di esse, al contrario di una storia considerata metodologicamente tale solo se vissuta di persona, «in the flesh». L'approccio, quindi, può avvenire solo attraverso «photographic, textual, oral, video, and or film traces». Ma di fronte a questo dato incontrovertibile, Jones aggiunge:

> I would like to argue, however, that the problems raised by my absence (my not having been there) are largely logistical rather than ethical or hermeneutic. That is, while the experience of viewing a photograph and reading a text is clearly different from that of sitting in a small room watching an artist perform, neither has a privileged relationship to the historical "truth" of the performance[220].

Secondo la studiosa, non esiste la possibilità di una relazione non mediata in nessun prodotto culturale e anche se la conoscenza acquisita partecipando a un evento performativo dal vivo può comportare un'interazione fenomenologica significativa, ritiene che lo scambio attraverso la documentazione di esso sia comunque di natura intersoggettiva. Jones si spinge oltre affermando che il ragionamento vale anche per gli eventi di Body Art ai quali ha assistito di persona: «I view these, through the memory screen, and they become documentary in their own right»[221].

Risulta evidente come questa sorta di riposizionamento generazionale operato da Jones possa considerarsi una replica, anche in assenza di un riferimento diretto, a posizioni ideologiche come quella espressa solo qualche anno prima da Phelan.

---

[219] A. Jones, *"Presence" in absentia. Experiencing Performance as Documentation*, «Art Journal», 56, 4, *Performance Art. (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century*, inverno 1997, pp. 11-18.
[220] Ivi, p. 11.
[221] Ivi, p. 12.

Per quanto riguarda specificatamente il documento fotografico di un evento di Body Art o comunque di una performance, Jones propone di considerarlo un "supplemento" – in senso derridiano – del vero corpo dell'artista in azione, vale a dire che, secondo la studiosa, la fotografia rappresenterebbe il corpo nello stesso tempo come "prova" visibile del sé e del suo differimento senza fine[222]. Per Jones

> Rather than confirming the ontological coherence of the body-as-presence, body art depends on documentation, confirming – even exacerbating – the supplementarity of the body itself. Predictably, although many have relied on the photograph, in particular, as "proof" of the fact that a specific action took place […] in fact such a dependence is founded on belief systems similar to those underlying the belief in the "presence" of the body-in-performance[223].

La verità della presenza del corpo performativo nell'azione attraverso la "prova" della fotografia era già stata messa ampiamente in crisi, come si è visto nel capitolo precedente a proposito di Klein e come la stessa Jones sottolinea facendo riferimento al presunto suicidio per evirazione dell'artista dell'Aktionismus viennese Rudolf Schwarzkogler in una azione nel 1966 in apparenza comprovata da immagini in bianco e nero fortemente drammatizzate le quali, in realtà, si riferiscono alla riproduzione di un rito di castrazione messo in atto non da Schwarzkogler ma da un altro artista[224].

Riferendosi, infine, a Rosalind Krauss e alla sua evidenziazione della reciprocità filosofica tra fotografia e performance in quanto, come si è visto, ambedue gli ambiti sarebbero contrassegnati da una natura indicale, Amelia Jones aggiunge:

> The presentation of the self – in performance, in the photograph, film, or video – calls out the mutual supplementarity of the body and the subject (the body, as material "object" in the world, seems to confirm the "presence" of the subject;

---

[222] Il riferimento è al concetto di "supplemento" espresso da Jacques Derrida nel saggio *De la grammatologie*, 1967 (*Della grammatologia*, Jaca Book, Milano 2012), in cui il filosofo francese lo pone alla base di una ipotetica nuova scienza, la grammatologia, che fa dell'"essere" ontologico – "ciò che c'è" – la traccia anche di "ciò che non c'è". Il debito di Amelia Jones nei confronti del pensiero di Derrida è, del resto, evidente fin dal titolo stesso del suo saggio.

[223] A. Jones, *"Presence" in absentia...*, cit., p. 15.

[224] In maniera paradossale, la "messa in scena" dell'azione-suicidio per castrazione diventa la realtà di "un artista nel vuoto", considerando che Schwarzkogler muore, forse davvero suicida, cadendo da una finestra il 20 giugno 1969.

> the subject gives the body its significance as "human"), as well as of performance or body art and the photographic document. (The body art event needs the photograph to confirm its having happened; the photograph needs the body art event as an ontological "anchor" of its indexicality)[225].

Partendo da una rispettosa contestazione della specificità della conoscenza attribuita ai testimoni dal vivo delle performance, Amelia Jones mette a fuoco un aspetto determinante del culto della "presenza" e dell'immediatezza: il suo essere cioè un mito modernista, se non proprio legato al concetto stesso di avanguardia. Ma all'inizio dell'ultimo decennio del XX secolo, in un contesto ormai avviato da tempo di revisione decostruzionista della trasmissione culturale, all'affermazione della quale hanno contribuito non poco le stesse ricerche artistiche tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Ottanta, questa narrazione deve essere situata storicamente, piuttosto che ritenuta epistemologicamente valida. Per Jones «Body and performance art expose, precisely, the contingency of the body/self not only on the other of the communicative exchange (the audience, the art historian) but on the very modes of its own (re)presentation»[226].

Nella primavera dello stesso anno di pubblicazione del testo di Jones, la storica dell'arte, teorica e curatrice statunitense Kathy O'Dell aveva pubblicato un altrettanto significativo intervento sul tema della performance e del documento fotografico, visto da però da un altro, preciso, punto di vista:

> How can knowledge of a performed work of art be gained through a document which, due to the technological limitations of the apparatus producing it, so vastly delimits the information? Even with the help of supplemental text, which typically accompanies the publication of performance photographs, viewers have to use their imaginations quiet vigorously to get at what all might have taken place in and around the split second pictured. It could be said then that the history of performance art is one that flickers, one that causes the historian to shuttle back and forth between that which is seen and that which has to be imagined – between the visible and the invisible[227].

Se dunque la storia della Performance Art si ricostruisce attraverso il documento fotografico, come è possibile che questo metodo sia valido se

---

[225] A. Jones, *"Presence" in absentia...*, cit., p. 16.
[226] Ivi, p. 18.
[227] K. O'Dell, *Displacing the Haptic: Performance Art, the Photographic Document, and the 1970s*, «Performance Research» 2, 1, *Letters from Europe*, primavera 1997, pp. 73-81.

l'immagine, anche con il supporto di un eventuale testo esplicativo, non rappresenta che una piccola parte dell'evento? È evidente che lo spettatore dell'evento attraverso le fotografie integra le parti mancanti con la propria immaginazione ed è questa la ragione per la quale la ricostruzione storica della performance è una continua oscillazione tra quello che è visto e quello che è immaginato, tra il visibile e l'invisibile.

O'Dell parte dal presupposto dichiarato che la ricezione della Performance Art sia ricezione dei documenti fotografici dai quali la performance è inseparabile. L'elemento di novità della sua riflessione risiede nell'affermazione che questa stessa ricezione non dipenda solo da un'esperienza visuale, bensì anche da una esperienza tattile. Per suffragare questa ipotesi l'autrice fa riferimento alle reali, tangibili pubblicazioni attraverso le quali i documenti sulla performance hanno raggiunto la maggior parte del pubblico, coloro cioè che non hanno avuto la fortuna di assistere agli eventi. Si tratta per lo più di immagini pubblicate in riviste d'arte, come spesso nel caso di Vito Acconci, libri, cataloghi, e pubblicazioni realizzate dagli artisti stessi, come nel caso, per esempio, di Chris Burden per *Shoot*, 1971, o di Carolee Schneemann per *Interior's Scroll*, 1975[228]. Ed è proprio il contesto della ricezione che marca il confine, secondo O'Dell, tra queste immagini e «a modernist photograph framed as an art object», perché le prime sollecitano una risposta sia visuale che tattile. La ricezione delle immagini di performance attraverso le pubblicazioni avviene in un contesto domestico e si basa su una qualità fotografica che le avvicina a quelle degli album di famiglia. I margini di una rivista o di un libro, i confini di queste immagini, fanno sì che lo spettatore possa compiere un avvicinamento e un allontanamento spazio-temporale continui. Per O'Dell due sono le caratteristiche che contraddistinguono la Performance Art: «One, performance art is the virtual equivalent of its representations. Two, all performance relies on a tension between closeness and distance – a tension sustained by the problematics of touch»[229]. Data la condizione spaziale di prossimità che coinvolge indifferentemente chi vede la performance dal vivo e chi la recepisce attraverso i suoi documenti fotografici, si è interpretata questa tensione come la possibilità di essere più vicini al performer,

---

[228] Cfr. rispettivamente V. Acconci, *Body as Place. Moving in on Myself, Performing Myself*, «Avalanche», 6, autunno 1972, pp. 8-29; C. Burden, *Chris Burden 71-73*, Los Angeles 1974; C. Schneemann, *More than Meat Joy. Complete Performance Works and Selected Writings*, New Paltz, New York 1979.

[229] K. O'Dell, *Displacing the Haptic…*, cit., p. 77.

in un processo di equivalenza tra arte e vita. Si tratta però di un mito, una nozione che hanno cercato di accreditare esperienze quali quelle di Kaprow:

> Proximity in the "Kaprowian" line of thinking, then, betrays a desire more than a reality – a desire to attenuate the alienation experienced in everyday, sociopolitical experience – an alienation both modelled and metaphorized, I would argue, in the alienation inherent in psychical development.

Dopo un'interpretazione lacaniana dell'utilizzo dello specchio da parte dell'artista Gina Pane, O'Dell ritorna ad Acconci per sostenere che il suo lavoro *Trademarks*, 1970, dimostra, come peraltro tutta la documentazione fotografica della Performance Art, che questa documentazione è l'equivalente virtuale della performance. Inoltre, l'opera evidenzia come la performance metta in moto la tensione tra vicinanza e lontananza. *Trademarks*, infatti, non nasce come azione per il pubblico ma è stata concepita attraverso la sua documentazione. La doppia pagina che la rivista «Avalanche» dedica al lavoro nel 1972, vede la pubblicazione, sulla pagina sinistra, di una sequenza di otto fotografie dell'artista nudo, ritratto seduto in diverse pose contorte. Nella pagina destra scorre un testo di Acconci stesso e, accanto, nello spazio rimanente, un'immagine al vivo e ingrandita dell'impronta dei suoi denti su una parte del suo corpo che permette di distinguere ogni dettaglio del morso. L'impronta in seguito è cosparsa di inchiostro per ricavarne delle stampe, delle quali una è riprodotta nel centro della sequenza delle otto fotografie della pagina sinistra. Per O'Dell, l'insistenza sui particolari del morso attivano nel lettore-spettatore una sensazione tattile: in pratica, è come se l'immagine provocasse il desiderio di essere toccata come fosse reale, avvicinando in questo modo il corpo dell'artista a chi sta guardando. In realtà,

> if this representation seems to draw the viewer closer to the wounded body, it also demonstrates the impossibility of such closeness, since the act of touching is mediated by the photographic reproduction and by the line of the wound itself, traced into the surface of a skin that is not one's own. Regaining a sense of one's own subjectivity, pulling away from the photographic object, one faces conflicting experiences of closeness and distance, attachment and separation[230].

O'Dell si rende conto che lo stesso discorso non può valere per la percezione della performance attraverso il video ma considera che, con riferimento al

[230] K. O'Dell, *Displacing the Haptic…*, cit., p. 79.

momento in cui scrive, la tecnica di ripresa sia ancora troppo costosa per la larga distribuzione. A conclusione del suo testo, l'autrice si domanda come mai la dimensione tattile della performance sia stata rimossa nel corso degli anni Settanta, quando cioè si è dato un nome a questo tipo di espressioni artistiche. Per O'Dell la risposta risiede nel contesto storico e in particolare nella ricezione delle vicende della guerra del Vietnam: in pratica, sostiene la studiosa, le drammatiche immagini di guerra e morte hanno spinto il pubblico a creare una distanza difensiva che ha bloccato e rimosso la dimensione tattile della comunicazione visiva.

Se le conclusioni alle quali giunge Kathy O'Dell possono forse sollevare qualche obiezione che esula però dai temi affrontati dalla presente ricerca, rimane indubbio il contributo dell'autrice al dibattito, in particolare l'originale ipotesi che la fotografia, alimentando la componente tattile dello spettatore, permetta allo spettatore stesso di avvicinarsi e ritrarsi dal corpo dell'artista mentre esercita la funzione di mediazione del prodotto artistico.

Con l'inizio degli anni Duemila, in prevalenza sempre in ambito anglosassone, si definisce ulteriormente il campo teorico di discussione intorno ai problemi suscitati dalla permanenza, attraverso i documenti, dell'azione performativa. In particolare, sono i luoghi istituzionali della conservazione, i musei, a interrogarsi sul tema. In particolare, la Tate Gallery inizia una riflessione che negli anni l'ha posta tra i primi musei internazionali a discutere, proporre e adottare soluzioni per la conservazione, la presentazione e la trasmissione della storia della performance.

Nel 2003, infatti, è la sede di Liverpool della Tate a ideare la mostra *Art, Lies and Videotapes. Exposing Performance*, un percorso di ricostruzione storica della Performance o Live Art intesa come «complex construction between fact and fiction»[231]. Il curatore, Adrian George, ripercorre, nel suo testo in catalogo, una possibile traiettoria storica, mettendo in evidenza la difficoltà di definire e quindi catalogare esperienze molto diverse tra loro; dichiara però fin da subito che la sua scelta curatoriale è «to look at performance from the perspective of the document», nella consapevolezza dei problemi che accompagnano la documentazione di questo tipo[232]. La mostra e i contributi contenuti nel catalogo a suo corredo sono incentrati proprio sul rendere evidenti questi problemi, sul

[231] A. George (a cura di), *Art, Lies and Videotapes. Exposing Performance*, catalogo della mostra (Liverpool, Tate Liverpool, 15 novembre 2003-25 gennaio 2004), Tate, Liverpool-Londra 2003.
[232] A. George, *Preface*, in Id. (a cura di), *Art, Lies…*, cit., p. 12.

porre e porsi quindi gli interrogativi necessari ad affrontare la ricostruzione storica, come ammettere l'impossibilità stessa di ricomporre gli eventi a causa della assenza di documenti, in particolare per il periodo inerente alle Avanguardie storiche; o il problema che si pone nelle immagini ricostruite o "messe in scena" per la macchina fotografica per comprovare azioni non realmente compiute; oppure, per esempio, il problema della staticità delle immagini che non sono in grado di riprodurre la durata della performance, o i suoni, o qualsiasi altra sensazione che abbia caratterizzato l'evento dal vivo: nonostante questo, quelle stesse immagini rappresentano la performance nel suo insieme ogni volta che ci si riferisce a essa. Sarà quindi indispensabile cercare delle altre immagini, magari meno note, ma utili tasselli per restituire l'insieme dell'evento? Se lo domanda, in particolare, Tracey Warr nel suo testo *Image as Icon*, che inizia in maniera icastica con l'elenco dei quattro «contradictory discourses» che spingono la fotografia degli eventi performativi in altrettante direzioni: «the discourses of the document, the icon, the simulacrum and the live act, and in all four "truth" is the issue»[233]. In qualità di documento, la fotografia di performance è un'immagine che assolve il compito di prova materiale, mostrando che cosa è successo in modo che si possa "sapere"; come icona però, la stessa fotografia di performance si presenta come manifestazione dell'inconoscibile e lo sguardo dello spettatore è in un contesto di fede; come simulacro poi la fotografia di performance esplora la falsificazione, il performativo e la rappresentazione; infine, l'ultimo aspetto deriva dalla tradizione della cultura teatrale che considera l'agire dal vivo come una condizione primaria, catartica, testimoniale e ontologica nella quale il documento può solo assumere uno status sussidiario quando in realtà, a partire da Marcel Duchamp in poi, «photography and performance have been an integrated practice»[234].

Alle tensioni plurime e in contraddizione tra loro che permeano la fotografia di performance, secondo Warr bisogna aggiungere il dato che ogni evento può avere almeno tre livelli di *audience*: il pubblico immediato, dal vivo; il pubblico che fa esperienza della performance attraverso la sua frammentaria documentazione a posteriori; e la posterità che è nella stessa condizione ma che, a causa della distanza storica, deve considerare la sedimentazione di numerosi altri livelli di interpretazione.

---

[233] T. Warr, *Image as icon: recognizing the enigma*, in A. George (a cura di), *Art, Lies*…, cit. pp. 29-37, p. 30.
[234] Ivi, p. 33.

Questa generale complessità è dimostrata, per esempio, da lavori come *Je*, 1972, di Gina Pane nel quale l'artista per il pubblico che assiste all'evento è semplicemente sul cornicione del primo piano di un edificio e guarda attraverso i vetri di una finestra, mentre la documentazione fotografica successiva "aggiunge", quindi a favore di chi non ha assistito all'atto dal vivo, ciò che l'artista vede dalla finestra (una scena famigliare in un appartamento) e la fotografa dell'artista stessa fuori dalla finestra ripresa dall'interno verso l'esterno. «There can be […] no objective, stable, "truth" in performance photography»[235], afferma Warr ricordando come sia indispensabile prendere in considerazione anche tutte le scelte operate dopo lo scatto, per lo più da editor che selezionano magari una sola immagine riassuntiva (e quindi simbolica) della performance, per lo più sulla base di un punto di vista che segue altre motivazioni.

Un particolare motivo di interesse del testo di Tracey Warr riguarda l'ipotesi formulata a proposito della reale differenza tra "presenza" e "assenza" all'evento dal vivo: per l'autrice si colloca nell'impossibilità – in assenza – di intervenire, di rispondere pubblicamente all'azione. Per quanto infatti possa essere partecipata la reazione di fronte, per esempio, all'immagine di Gina Pane che, a piedi e mani nude, sale una scala portatile con i pioli cosparsi di lame di rasoio come in *Escalade*, 1971, non sarà mai come essere nella stessa stanza dove sta succedendo e dove sarebbe possibile dirle: «Non farlo». Warr, citando Kathy O'Dell quando parla di complicità e di un contratto tra spettatore e performer, sottolinea come questa responsabilità per le azioni degli altri sia ovviamente impossibile per lo spettatore di un documento della performance:

> As a live audience we are more likely to respond with a corporeal response, a reading below e before language, whereas we are already in interpretation mode in looking at a document. We can also believe that what we are looking at might be fictional[236].

In realtà, è possibile forse replicare a questa ultima affermazione notando come il grado di "verità" attribuito alla fotografia è cambiato radicalmente nel tempo. Ciò che era considerato più che vero all'inizio della storia della fotografia è oggi, quasi meccanicamente, considerato con scetticismo. Per schematizzare, è ovviamente possibile mettere in relazione questo dato con il riflesso della

[235] Ivi, p. 32.
[236] Ivi, p. 35.

distanza che intercorre tra l'adesione alla cultura positivista e la sostanziale messa in discussione dell'immagine che nasce già con le Avanguardie storiche e si afferma come metodo con il postmodernismo. Quindi, ancora una volta, è in realtà il contesto della visione che cambia i termini della questione.

La stessa Warr prende atto, riflettendo sul concetto di icona, della continua oscillazione contemporanea tra esaltazione e scetticismo. Con la complicazione aggiuntiva che nel caso della performance, venendo a mancare il rimando oggettuale originario, è la fotografia di performance stessa – documentaria e indicale al tempo stesso – a trasformarsi in icona, mentre per i dipinti e le sculture esiste sempre un originale e le sue riproduzioni. Ed è proprio l'incompletezza, l'insufficienza del documento rispetto all'evento che incoraggia la sua capacità iconica, in una sorta di *loop* irrisolvibile che alimenta la nascita della dimensione leggendaria e fornisce allo spettatore "abbastanza", ma mai tutto. Lo spettatore interroga la "registrazione" fotografica ma per Warr «still we cannot see what we want to see»[237]. O forse sì, ma è sempre altro rispetto al referente.

Philip Auslander ha iniziato a occuparsi di *Performance Studies* – non solo, quindi, in ambito artistico ma anche teatrale, musicale e tecnologico – a partire dai primi anni Novanta. Mai tradotto in italiano, Auslander è un eclettico studioso e teorico statunitense che, a partire dalla sua pubblicazione del 1992 *Presence and Resistance. Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, ha collocato il tema della performance e della sua documentazione all'interno del contesto culturale del post-postmodernismo[238]. Nel momento in cui il postmodernismo sembrava infatti avere esaurito la sua novità, Auslander ha riscontrato riferimenti a tutti gli effetti ancora riferibili a quel contesto culturale in diverse modalità di espressione del *live*, sia esso connesso con il teatro sperimentale, la Performance Art o la *popular music*. La riflessione si è approfondita in testi successivi come *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*, pubblicato nel 1997, e

[237] Ivi, p. 37.

[238] P. Auslander, *Presence and Resistance. Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1992. Nato nel 1956, Auslander insegna dal 1999 presso la School of Literature, Media and Communication del The Georgia Institute of Technology di Atlanta. Ha collaborato per dieci anni con la rivista «Artforum» e ha al suo attivo anche la partecipazione come attore ad alcuni film di produzione indipendente.

soprattutto in *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, del 1999[239]. Lo studioso ha quindi trattato l'argomento dell'evento dal vivo come fenomeno culturale, non necessariamente riferito solo all'ambito artistico. Questo ha permesso forse una visione più articolata della tradizione secondo la quale *live* e rappresentazione siano categorie separate da una concezione gerarchica che intende il primo come "reale" e gli eventi mediatizzati come secondari e in qualche modo «artificial reproductions of the real»[240]. Rispetto per esempio alla posizione già presa in esame di Phelan, secondo la quale il valore dell'evento dal vivo risiede nella sua resistenza alla cultura dominante del mercato e dei media, Auslander si dichiara in disaccordo:

> The progressive diminution of previous distinctions between the live and the mediatized, in which live events are becoming more and more like mediatized ones, raises for me the question of whether there really are clear-cut ontological distinctions between live forms and mediatized ones. Although my initial arguments may seem to rest on the assumption that there are, ultimately I find that not to be the case. If live performance cannot be shown to be economically independent of, immune from contamination by, and ontologically different from mediatized forms, in what sense can liveness function as a site of cultural and ideological resistance, as […] Phelan, and others claim?[241].

Questo di Auslander, in definitiva, è l'approccio che cambia in maniera risolutiva i termini del rapporto evento performativo-riproduzione di esso: prende atto, infatti, del dato che in un sistema culturale mediatizzato non può sussistere la contrapposizione ontologica autentico e riprodotto e che non è realistico «to propose that live performance can remain ontologically pristine or that it operates in a cultural economy separate from that of the mass media»[242].

Nel suo testo seminale del 2006 *The Performativity of Performance Documentation*, Auslander affronta in maniera specifica il rapporto tra

---

[239] P. Auslander, *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*, Routledge, Londra-New York 1997, 2008; Id., *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, Londra-New York 1999.

[240] P. Auslander, *Liveness*…, cit., p. 3. Per l'uso di parole come *mediatized*, *mediatization*, lo studioso dichiara il suo debito nei confronti di Fredric Jameson che intende indicare con esse «the process whereby the traditional fine arts... come to consciousness of themselves as various media within a mediatic system». Citato in Ivi, p. 5.

[241] Ivi, p. 7.

[242] Ivi, p. 40.

performance artistica e la sua documentazione fotografica[243]. Partendo in maniera significativa da un confronto tra l'immagine che documenta *Shoot*, 1971, di Chris Burden e il fotomontaggio realizzato da Shrunk e Kender per *Le Saut dans le vide* di Yves Klein, come già si è esaminato nella sezione precedente della presente ricerca, l'autore si chiede: «What difference does it make to our understanding of these images in relation to the concept of performance documentation that one documents a performance that "really" happened while the other does not?»[244].

Secondo Auslander, la documentazione delle performance si può suddividere in due tipologie: la categoria documentaria che presuppone la relazione tradizionale tra la performance e la sua documentazione, con quest'ultima che si assume il compito di confermare che sia realmente avvenuta e fornisce la registrazione dell'evento in modo che essa possa essere ricostruita. La connessione che lega performance e documento è, in questo caso, di natura ontologica, con l'evento che precede e autorizza la sua documentazione. La performance di Burden, come la maggior parte delle performance degli anni Sessanta e Settanta, appartiene a questo tipo. Secondo l'autore, benché data per lo più per acquisita, questa concezione deriva dal modello ideologico proposto dalla teoria in base alla quale in fotografia esiste un'esatta corrispondenza tra significante e significato, dando luogo a un esempio perfetto di quello che Barthes ha definito un «messaggio senza codice». In pratica, si considera la fotografia un pezzo del mondo reale, e subito dopo un sostituto di esso. A questo processo, secondo l'autore, concorre l'uso della fotografia in bianco e nero, la quale paradossalmente aumenta la sensazione di realismo e la sensazione che essa sia un utile strumento mnemonico per contestualizzare la performance che documenta.

L'altra categoria, definita da Auslander "teatrale", riguarda le fotografie performative come i ritratti di Marcel Duchamp come Rrose Selavy o le immagini di Cindy Sherman che personifica altre identità o ancora i film della serie *Cremaster* di Matthew Barney. Nei casi citati gli atti performativi sono costruiti esclusivamente per la macchina fotografica o da presa e non hanno avuto una significativa esistenza precedente come eventi autonomi presentati davanti a un pubblico: «The space of the document (whether visual or audiovisual) thus

---

[243] P. Auslander, *The Performativity of Performance Documentation*, «PAJ. A Journal of Performance and Art», 28, 3, settembre 2006, pp. 1-10.
[244] Ivi, p. 1.

becomes the only space in which the performance occurs»[245]. È evidente, quindi, che l'immagine di Klein, come si è già analizzato in precedenza, appartiene a questa seconda categoria. Ma in realtà, per Auslander, le due categorie sembrano avere più del previsto in comune: a ben guardare, infatti, entrambe le performance sono realizzate in funzione della macchina fotografica. Nella categoria documentaria ha prevalso probabilmente la motivazione conservativa ma non per questo gli artisti erano meno consapevoli che l'evento aveva la necessità di essere "registrato" come testimonia Gina Pane: «It creates the work the audience will be seeing afterwards. So the photographer is not an external factor, he is positioned inside the action space with me, just a few centimeters away. There were times when he obstructed the [audience's] view!»[246].

Da questo punto di vista, si può considerare la performance come materiale grezzo per la sua documentazione, il prodotto finale attraverso il quale circolerà e con il quale sarà inevitabilmente identificato. La fotografia della performance sembra quindi aver rimpiazzato la realtà che documenta. In definitiva, l'unica vera differenza tra le due categorie è solo ideologica e presuppone che, nella prima, l'evento sia organizzato principalmente per un pubblico presente al momento e che la documentazione arrivi in un secondo momento, come registrazione-supplemento di qualcosa che ha una sua integrità preventiva. Ma Auslander dimostra, appunto, come questa convinzione abbia poco a che fare con le circostanze reali in cui le performance si sono svolte e sono state documentate, mettendo così in discussione l'attribuzione di un giudizio di autenticità di gradi diversi all'evento e alla sua documentazione che ha sostanzialmente caratterizzato la ricostruzione storica della Performance Art. Il punto essenziale per Auslander è, in un certo senso, andare oltre le due categorie enunciate, e prendere in considerazione la performatività del documento in sé. Con il termine "performativo" l'autore si riferisce esplicitamente allo studioso del linguaggio John L. Austin, per il quale esistono delle espressioni verbali che contengono in sé un'azione – performative, appunto – che si contrappongono alle espressioni constatative che, per esempio, descrivono il compiersi di una azione. Afferma Auslander:

> If I may analogize the images that document performances with verbal statements, the traditional view sees performance documents as constatives that

[245] Ivi, p. 2.

[246] E. Ferrer, G. Pane, *The geography of the body*, «Lapiz», 58, aprile 1989, pp. 36-41. Citato in P. Auslander, *The Performativity*…, cit., p. 3.

describe performances and state that they occurred. I am suggesting that performance documents are not analogous to constatives, but to performatives: in other words, the act of documenting an event as a performance is what constitutes it as such. Documentation does not simply generate image/statements that describe an autonomous performance and state that it occurred: it produces an event as a performance and […] the performer as "artist"[247].

È forse questa una delle conclusioni più interessanti e convincenti del dibattito critico degli ultimi anni, in particolare perché instaura una relazione inedita tra performance e documento, permettendo sostanzialmente di superare distinzioni per lo più anacronistiche, le stesse che separano Burden e Klein, per fare riferimento agli esempi iniziali[248]. La considerazione per il ruolo giocato dal pubblico nel sistema di comunicazione performativo, in particolare per il pubblico partecipe solo del documento, è uno degli altri motivi di novità che caratterizzano la riflessione di Auslander. Infatti, una volta chiarito la sostanziale performatività del documento, ne consegue che il pubblico del "dopo" esce in uno certo senso dalla sua presunta condizione di inferiorità dovuta al fatto di non essere presente all'evento. Se infatti il performer è consapevole in ogni caso del fatto che la sua azione deve essere oggetto di ripresa fotografica o video, è evidente che l'assunzione di responsabilità del suo lavoro nei confronti del pubblico avviene fin da subito – come testimoniato dalle parole di Gina Pane sopra citate – anche nei confronti di uno spettatore che non è presente e che fruirà della performance in un momento successivo a quando è avvenuta, attraverso – appunto – la sua documentazione. Per Auslander, in definitiva, «it is not the initial presence of an audience that makes an event a work of performance art: it is its framing as performance through the performative act of documenting it as such»[249]. La relazione cruciale, infatti, è proprio quella tra il documento e il suo pubblico, non quella tra il documento e la performance: «Perhaps the authenticity of the performance document resides in its relationship to its beholder rather than to an ostensibly originary event: perhaps its authority is phenomenological rather

[247] Ivi, p. 5.
[248] Sempre a proposito delle immagini di *Shoot* e di *Le Saut dans le vide*, più avanti Auslander chiarisce: «this difference between the images has had no consequence in terms of their iconicity and standing in the history of art and performance». Ivi, p. 7.
[249] Ivi, p. 7.

than ontological»[250]. È indubbio che, in base al ragionamento di Auslander, la fotografia di documentazione delle performance assuma uno statuto autonomo:

> It well be that our sense of presence, power, and authority of these pieces derives not from treating the document as an indexical access point to a past event but from treating the document itself as a performance that directly reflects an artist's aesthetic project or sensibility and for which we are the present audience[251].

Negli anni successivi al testo di Auslander, approfondito dall'autore stesso in una recente pubblicazione[252], si è assistito a una forse non casuale maggiore attenzione anche per i fotografi che, nei decenni, hanno reso possibile la documentazione delle performance. Autori per lo più ignoti o conosciuti solo tra gli addetti ai lavori hanno invece ricevuto un'attenzione specifica, dando modo di trarre anche informazioni riguardo alle intenzioni del performer rispetto alla macchina fotografica. Lo dimostrano iniziative espositive come *Live Art on Camera*, curata da Alice Maude-Roxby nel 2007 che, tra le prime, ha permesso, attraverso una serie di interviste, di conoscere per esempio il punto di vista di artisti come Carolee Schneemann e Shimamoto Shozo o di fotografi come Babette Mongolte, Lisa Kahane e Ute Klophaus[253]. Oppure la mostra *Performing for the Camera*, a cura di Simon Baker e Fiontán Moran, che nel 2016 ha confermato l'interesse maturato già da diversi anni della Tate Gallery per i molti interrogativi che la performance pone a un'istituzione pubblica, tra ricerca, valorizzazione e conservazione di materiale spesso deperibile o complesse questioni allestitive[254]. L'iniziativa ha contestualizzato storicamente, messo a confronto, analizzato e attualizzato, attraverso centocinquant'anni di storia e circa sessanta artisti, la relazione tra performance e fotografia, articolandola attraverso una scelta di temi che forse dimostra ancora la difficoltà di arginare un tema che oggi permea anche l'utilizzo, per esempio, dei nuovi strumenti di

---

[250] Ivi, p. 9.
[251] *Ibid*.
[252] P. Auslander, *Reactivations. Essays on Performance and Its Documentation*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2018.
[253] A. Maude-Roxby (a cura di), *Live Art on Camera. Performance and Photography*, catalogo della mostra (Southampton, John Hansard Gallery, 18 settembre-10 novembre 2007), John Hansard Gallery, University of Southampton, Southampton 2007.
[254] S. Baker, F. Moran (a cura di), *Performing for the Camera*, catalogo della mostra (Londra, Tate Modern, 18 febbraio-12 giugno 2016), Tate, Londra 2016.

condivisione sociale, allargando in maniera esponenziale la platea del pubblico e incrinando ulteriormente il concetto di evento dal vivo.

III. Archivio.

III.I. Costruire l'Archivio.

Come si è sottolineato nell'*Introduzione*, nelle sezioni *Azione* e *Riproduzione* si è delineato il percorso teorico sulla base del quale la presente ricerca è stata impostata e, in seguito, si è confrontata, nella pratica, con l'esplorazione dell'archivio parzialmente ordinato della fotografa genovese Nanda Lanfranco.

Si ricorda infatti che nella prima sezione, *Azione*, sono stati identificati alcuni momenti specifici della storia degli eventi artistici performativi tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta nei quali la relazione tra la fotografia e l'evento stesso ha rappresentato, come si è visto per motivi anche molto diversi tra loro, un nodo teorico particolarmente significativo.

I momenti considerati e le ricostruzione dei contesti culturali nei quali sono avvenuti hanno costituito l'antecedente imprescindibile per prendere in esame gli eventi di dieci o anche venti anni dopo documentati da Lanfranco nell'ambiente artistico circoscritto della città di Genova. La derivazione è risultata evidente nella maggior parte degli casi esaminati presso il suo archivio: il confronto, contestualizzato alla luce di quanto verrà specificato oltre, ha spesso svolto un ruolo di supporto e di riferimento, ponendo di volta in volta interrogativi sullo statuto specifico delle immagini della Lanfranco e sul ruolo avuto dalla sua autrice.

Si rammenta inoltre che, con intento analogo, nella sezione *Riproduzione* si sono ripercorse le riflessioni teoriche di alcuni fotografi e, a partire dalla fine degli anni Settanta, alcuni tra i ragionamenti critici più significativi tra quelli che hanno affrontato il tema specifico della sopravvivenza della performance attraverso la sua documentazione fotografica.

Questo patrimonio di riferimenti specifici è stato il supporto indispensabile per affrontare la realtà di una ricerca che, nel momento del confronto "sul campo", si è rivelata essere una vera costruzione da zero dell'archivio propriamente detto: come sarà specificato più avanti, infatti, l'insieme dei materiali conservati presso Lanfranco rispondeva e risponde per lo più ancora oggi, nel suo ordinamento, a criteri esclusivamente personali, fino al punto di costituire un insieme di documenti a volte di difficile se non impossibile lettura.

Senza l'apporto dell'apposita bibliografia critica e la solida acquisizione di una consapevolezza storico-artistica specifica sarebbe stato impossibile prendere come punto di partenza per la ricerca la messa in discussione del concetto stesso

di “archivio”. Eppure, non c’è ormai nessun dubbio sul fatto che gli interrogativi posti dallo statuto della fotografia nella sua condizione di elemento sopravvissuto a un evento effimero si riverberano inevitabilmente su come documentare, preservare, conservare e trasmettere la ricostruzione storica di questi eventi, in particolare per quelli che hanno caratterizzato le ricerche artistiche degli anni Sessanta e Settanta.

Le riflessioni che si sono proposte nelle pagine precedenti conducono a registrare, infatti, una prima, evidente conseguenza per chi si appresta a sistematizzare un materiale documentario di questo tipo, vale a dire a un vero e proprio slittamento del concetto stesso di archivio.

Se infatti la fotografia – come si è ipotizzato in precedenza – seguendo modi diversi, abbandona sostanzialmente la sua condizione documentale, risulta molto più problematico stabilire i termini della sua classificazione e conservazione.

Come è noto, il concetto di archivio, negli ultimi decenni, si è imposto come il paradigma sulla base del quale riorganizzare la comunicazione e la trasmissione della cultura, inclusa quella storico-artistica. Per quest’ultima, in particolare, si è profilata l’ipotesi di considerare concettualmente l’istituzione per eccellenza della conservazione e della trasmissione – il museo – non più come il mero spazio fisico dei beni e dei saperi comuni, bensì come una costruzione culturale che, nel caso del periodo storico-artistico considerato dalla presente ricerca, ha dovuto tenere in considerazione la cancellazione della tradizionale classificazione e il concetto stesso di “opera d’arte”. L’archivio in questo modo non è più il supporto a una narrazione che si svolge lungo il percorso museale, ma *è* la narrazione.

Lo spostamento che sta alla base di questo cambiamento è stato oggetto delle riflessioni, tra le altre, del filosofo tedesco Boris Groys il quale, in uno scritto seminale inizialmente concepito per il catalogo dell’undicesima edizione della rassegna internazionale *Documenta* nel 2002, ha analizzato come l’interesse del mondo dell’arte si sia progressivamente trasferito dall’oggetto artistico alla sua documentazione e quali conseguenze questo cambiamento abbia causato[255]. La riflessione di Groys non implica solo una presa d’atto del processo di

[255] B. Groys, *Art in the age of biopolitics. From artwork to art documentation*, in O. Enwezor (a cura di), *Documenta 11. Platform 5: Exhibition*, catalogo della mostra (Kassel, Museum Fridericiarum e altre sedi, 8 giugno-15 settembre 2002), Hatje Cantz, Ostfildern 2002, pp. 108-114; ripubblicato in Id., *Art Power*, The MIT Press, Cambridge, MA.-Londra 2008, pp. 53-65; ora in trad. it., *L’Arte nell’era della biopolitica: dall’opera alla documentazione*, in Id., *Art Power*, Postmedia Books, Milano 2012, pp. 63-76.

smaterializzazione dell'arte, bensì un ragionamento su come la documentazione dell'esperienza artistica non debba essere considerata come uno strumento attraverso il quale rendere presente il passato, né la promessa di un'esperienza nuova, bensì «the only possible form of reference to an artistic activity that cannot be represented in other way»[256]. Secondo Groys quindi, i documenti relativi agli eventi artistici – ed è questa una considerazione fondamentale per questa ricerca,

> becomes the sole result of art, which is understood as a form of life, a duration, a production of history. Art documentation thus describes the realm of biopolitics by showing how the living can be replaced by the artificial, and how the artificial can be made living by means of a narrative[257].

Come i replicanti del film *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), afferma l'autore, hanno bisogno di innesti di ricordi – non ha caso affidati alla "traccia" fotografica – per "narrare" la propria presunta condizione di esseri umani, così la documentazione di un'arte che è tesa a neutralizzare la distanza dalla vita è la sua qualità più propria, indipendentemente dall'essere originale o copia.

Chiunque si accosti ai documenti di eventi artistici performativi per crearne una narrazione, non solo ai fini espositivi ma, come nel caso della presente ricerca, allo scopo di inserire questi stessi documenti in un percorso di senso, si trova di fronte al problema, posto da Groys, di non corromperne la natura. Introdurre una narrazione costituita da documenti relative a opere d'arte in uno spazio reale, così come nell'ordinamento di un archivio, non è un atto neutrale, bensì una «inscription in life»[258]. Secondo Groys,

> Art documentation, which by definition consists of images and texts that are reproducible, acquires through the installation an aura of the original, the living, the historical. In the installation the documentation gain a site – the here and now of a historical siting. Because the distinction between original and copy is entirely a topological and situational one, all of the documents placed in the installation become originals – and thus they can rightly be considered original documents of a life that they seek to document. If reproduction makes copies out of originals, installation makes originals out of copies[259].

---

[256] B. Groys, *Art in the age…*, cit., in O. Enwezor (a cura di), *Documenta 11…*, cit., p. 108.
[257] Ivi, p. 111.
[258] Ivi, p. 112.
[259] Ivi, p. 114.

Il ragionamento di Groys può valere anche se si considera il concetto di "installazione" in maniera estesa, quale organizzazione di un materiale pre-narrativo, vale a dire la situazione di fatto dalla quale è partita questa stessa ricerca. Si è trattato, infatti, letteralmente, di contrastare la resistenza al trascorrere del tempo delle fotografie di Lanfranco e di far emergere la documentazione come su un palcoscenico, sul quale «the flow of time is performed» e «things happen»[260], così come indicato da Groys in riferimento al museo di oggi, diventato quindi più luogo del flusso che della memoria, nel quale la nuova precarietà temporale si manifesta nel succedersi delle installazioni, per esempio, o nel vivere delle performance in un ciclo di morte e resurrezione continue.

Nell'ordinare le immagini note e meno note di eventi accaduti più di quarant'anni fa, è stato impossibile non trovarsi d'accordo con Groys quando afferma che la riflessione sulla relazione tra l'evento e la sua documentazione è un punto focale dell'arte contemporanea, così come la riflessione sul rapporto tra l'originale e la sua riproduzione è stato alla base della nascita dell'arte del Modernismo e del Postmodernismo[261]. Stabilire un ordine, ricostruire un contesto, ricollegare dei legami interrotti trasforma inevitabilmente la documentazione di un evento passato nell'elemento di un nuovo evento, in un nuovo "qui e ora" che tematizza il flusso del tempo trascorso. Oggi, quindi, appare impossibile costruire un archivio in funzione di una mera catalogazione o come semplice contenitore metaforico e reale di documenti.

E se dunque il concetto di archivio presuppone un nuovo approccio storico e culturale, rimangono da individuare invece quali siano le pratiche archivistiche più coerenti ed efficaci da attuare, perché è evidente che dare forma a un archivio che conserva documenti di azioni artistiche del passato implica non solo delineare un percorso storico di avvenimenti secondo un andamento cronologico e storicistico ma soprattutto individuare la maniera in cui queste immagini riflettono la lettura odierna delle opere alle quali si riferiscono.

Il progressivo riconoscimento dello statuto di autonomia della fotografia documentaria dalle azioni artistiche – un percorso ricostruito nella seconda sezione, *Riproduzione*, di questa ricerca – implica di fatto un diverso rapporto con esse. Si può riflettere, come esempio, su uno delle fotografie più celebri di

---

[260] B. Groys, *Entering the Flow. Museum between Archive and Gesamtkunstwerk*, «e-fluxus journal», 50, dicembre 2013, pp. 1-13, rispettivamente p. 3 e p. 7.
[261] Cfr. Ivi, p. 10.

Ugo Mulas, scattata per la performance realizzata da Jannis Kounellis in occasione della mostra *Vitalità del negativo* del 1970: anche al di fuori della riflessione poi condotta per le *Verifiche*, 1972-1973, quella fotografia può "permettersi" un *display* autonomo dal referente ma, nello stesso tempo, è un tassello indissolubilmente legato all'azione specifica di un artista specifico, per una mostra specifica di un anno specifico, almeno agli effetti di una ricostruzione storica. Come possono essere sistematizzati e tradotti questi materiali, nella loro statuto plurimo, attraverso record tradizionali?

Non sembra bastare, infatti, l'affidarsi al mero trasferimento della rappresentazione del "flusso" in quel contenitore del "flusso" per eccellenza rappresentato da Internet perché forse equivarrebbe ad attribuire, ancora una volta, al mezzo proprietà che non possiede di per sé. Il trasferimento tecnologico digitale delle fotografie di eventi artistici performativi può permettere più canali comunicativi e ha la possibilità di rivolgersi a un pubblico molto più ampio, ma non per questo si può dare per scontato che il metodo con il quale viene proposto al pubblico abbia generato un diverso modo di guardare a essi.

Le questioni sollevate dalla digitalizzazione del documento fotografico, dalla sua accessibilità e condivisibilità planetaria e dalla utilizzazione storiografica di una fonte così trasformata non sono però liquidabili come risolte dalla progressione dell'aggiornamento tecnologico e dalla sua metabolizzazione, anzi, sono oggetto di un dibattito ancora in atto e destinato forse a non esaurirsi a breve. La studiosa Sarah Bay-Cheng, per esempio, ha tratto significative riflessioni dalla controversa mostra antologica di Marina Abramović tenutasi al Museum of Modern Art di New York nel 2010 e, precedentemente, dalla riproposizione di alcune performance storiche, sue e di altri artisti, al Guggenheim Museum, sempre a New York, nel 2005[262]. Per la studiosa, infatti, è ormai impossibile non tenere conto del fatto che l'approccio alla storia della performance, non solo quella propriamente artistica, non è riconducibile unicamente all'interno del discorso sulle fonti storiche utilizzate ma è anche indistricabilmente connessa ai

[262] S. Bay-Cheng, *Theater Is Media. Some Principles for a Digital Historiography of Performance*, «Theater», 42, 2, maggio 2012, pp. 27-41. Per i riferimenti a Marina Abramović, cfr. *Marina Abramović. Seven Easy Pieces*, Guggenheim Museum, New York, 9-15 novembre 2005 (per il dettaglio delle performance realizzate, cfr. http://pastexhibitions.guggenheim.org/abramovic/, ultima consultazione 23 novembre 2019); K. Biesenbach (a cura di), *Marina Abramović. The Artist Is Present*, catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, 14 marzo-31 maggio 2010), The Museum of Modern Art, New York 2010.

media che si utilizzano per accedere a esse. Ne è un esempio, appunto, la mostra antologica dedicata dal MoMA a Marina Abramović, il cui esplicito intento è stato principalmente di storicizzare e preservare l'attività performativa dell'artista. In realtà, uno degli aspetti più significativi della mostra è il modo in cui al suo interno si è evidenziata la tensione tra «performance history, live reenactmentes, and digital documentation as conflations of past occurrences and present events». Più specificatamente, per Bay-Cheng le scelte effettuate per questa mostra hanno reso evidente il modo in cui i media digitali possono condizionare la ricostruzione storica delle performance. Partendo dal termine utilizzato dall'artista stessa, *re-performance*, l'autrice descrive l'assetto della mostra del MoMA – che, come è noto, prevedeva una performance in atto nell'orario di apertura nell'atrio del museo "agita" da Abramović in persona, mentre altre sue azioni avevano luogo grazie a performer appositamente addestrasti dall'artista stessa – per sottolineare come in realtà la maggior parte del percorso espositivo fosse affidato a schermi e proiezioni e, in alcuni casi, anche a fotografie caricate su cornici LCD, in modo che il montaggio così ottenuto metteva in moto le immagini. Lo stesso era stato fatto in occasione della rassegna del Guggenheim Museum di cinque anni prima. Afferma Bay-Cheng:

> These ubiquitous digital displays invited direct comparison with the live reenactments. Viewing a digital video or photograph of the original performance, I couldn't help reading the live reenactors within the context of the mass of digital documents and almost always finding that the live versions emerged as pale imitations of the documentation. […] What we observed was not a reenactment of a performance, but a reperformance of a photograph[263].

In realtà, la questione di come le performance debbano essere "restituite" continua a essere argomento di ampia discussione. Alcuni metodi come la scrittura, la fotografia e la registrazione video sono stati certamente predominanti in passato, ma nessuno è diventato lo standard *de-facto*. Può la riproposizione della performance così come è stata intesa da Marina Abramović nelle mostre considerate da Bay-Cheng essere pensata come un metodo per far sì che non scompaia la memoria dell'evento originario quando in realtà la fonte della riproposizione è a sua volta una rappresentazione sopravvissuta e rimediatizzata da uno schermo digitale? Nonostante la modalità scenografica di una mostra articolata attraverso performance e *reperformance*, in realtà si scorge in questo

[263] S. Bay-Cheng, *Theater Is Media…*, cit., p. 29 e p. 30.

procedimento una strategia che ripropone, alla fine, il linguaggio e le pratiche di archivio tradizionali, la concezione di record immutabile e oggettivo, per giunta accreditato dall'essere digitale. I significati immateriali, i passaggi interpretativi, la complessità del pluralismo dei punti di vista sono spesso sottoposti a un trasferimento che non metta in discussione l'archivio in sé, meglio se nello strumento di comunicazione più facilmente gestibile e accettato, come un documento video compresso in un formato condivisibile, per esempio. Naturalmente, la performance originaria non viene restituita come tale e il nuovo record diventa in questo modo qualcosa di diverso senza rendere esplicite le motivazioni del processo che hanno causato la sua trasformazione.

Quali sono dunque i modi attraverso i quali la performance e l'artista che l'ha ideata possono essere davvero "presenti", ricordati, studiati, trasmessi alle nuove generazioni? Quale l'archivio che non sia più in conflitto con la performance o che non richieda condizioni di trasformazione tali da rimuovere, nella comunicazione, il suo essere inarchiviabile? Come sostiene l'artista e studioso Paul Clarke, per superare lo scontato antagonismo tra la performance e l'archivio bisogna trovare il modo grazie al quale «performance might remain and recordings disappear»[264].

L'insieme di queste riflessioni, le tante questioni sollevate, la predominanza di dubbi rispetto alle certezze metodologiche hanno condizionato l'approccio all'insieme del materiale fotografico di Nanda Lanfranco. Quello che segue si può quindi considerare come un tentativo metodologico che non ha probabilmente acquisito delle certezze ma semplicemente delineato una proposta di lavoro.

III.II. Nanda Lanfranco

III.II.I. Percorso biografico e contesto.

Nanda Lanfranco nasce a Genova il 19 novembre 1935, dove vive e lavora fino al 1997 per trasferirsi in seguito in una cittadina costiera della Riviera ligure di Levante.

---

[264] P. Clarke, *Performing the Archive. The Future of the Past*, in G. Borggreen, R. Gade (a cura di), *Performing Archives/Archives of Performance*, Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen, Copenhagen 2013, pp. 363-385, p. 364.

Alla fine degli studi, con i guadagni di un lavoro svolto per un ente pubblico, acquista la sua prima fotocamera, una Bencini Comet. Inizia così a fotografare da autodidatta, acquisendo informazioni dai proprietari di studi di fotografia presso i quali si procura o fa stampare, in un primo momento, i rullini fotografici e da cui apprende le prime nozioni sui metodi di stampa.

Oltre alle consuete immagini quotidiane e famigliari, nutre un primo interesse specifico per le case rurali antiche, emblemi, per il suo sguardo, della memoria storica delle origini famigliari.

Negli anni, continua a coltivare il suo interesse per la fotografia e per l'arte, quest'ultimo trasmesso dalla madre e approfondito attraverso gli scritti di Giulio Carlo Argan: sviluppa così un'ammirazione per il lavoro di Diane Arbus. Matura anche una particolare attrazione per le fotocamere con il fotogramma di formato quadrato, in particolare per la Hasselblad: la macchina fotografica tedesca rimarrà, infatti, la più utilizzata da Nanda Lanfranco che, nella scelta della ripresa dell'immagine dall'alto e quindi non frontale rispetto all'oggetto fotografato, vede un modo per guardare dentro se stessi e creare così un doppio sguardo, il proprio e quello dell'obiettivo.

L'incontro determinate è però con l'opera e gli scritti di Ugo Mulas del quale la fotografa avverte tutta la carica innovativa e che personifica, a suoi occhi, anche un'idea di libertà attraverso la scelta, per esempio, di recarsi a New York per documentare la scena artistica della metà degli anni Sessanta. Rimane colpita soprattutto dalle *Verifiche*, 1971-1972, in particolare dalla n. 4, *L'uso della fotografia*, dedicata ai fratelli Alinari, nella quale Mulas racconta di un'immagine di Vittorio Emanuele II sulla cui lastra convivono una foto ritoccata del re con «un aspetto fiero, un poco eroico», e una senza ritocco con il re vecchio, con «grandi borse sotto gli occhi […] mummificato dall'età». Il «vero e la falsificazione», come scrive Mulas, sono «indici di un atteggiamento che è poi l'uso della fotografia: la storia vera, che resta negli archivi, e quella abbellita, accattivante, gradevole che viene diffusa»[265].

Come è noto, anche Genova negli anni Sessanta aveva assistito a un fervido dibattito culturale e artistico che, in più occasioni, aveva dato luogo a originali iniziative sperimentali: dalla creazione di una collaborazione tra arte e industria di Stato alimentato, per esempio, dai ruoli professionali di Eugenio Carmi, Carlo Fedeli e Gian Lupo Osti all'interno di Italsider, alla costituzione in cooperativa di gruppi di artisti, critici e operatori dell'arte come nell'esperienza della Galleria

[265] U. Mulas, *La fotografia*, Einaudi, Torino 1973, p. 154.

del Deposito, alle proposte di gallerie cittadine particolarmente interessate a seguire la contemporaneità come La Polena di Edoardo Manzoni, fino alla prima mostra dell'Arte povera tenutasi presso la galleria La Bertesca di Francesco Masnata nel settembre del 1967 e curata da Germano Celant[266].

Uno degli avvenimenti dell'inizio del decennio che forse determinerà più conseguenze, anche a lungo termine, era stato l'arrivo in città di Eugenio Battisti in qualità di docente presso l'Università degli Studi di Genova per gli anni accademici 1962/63 e 1963/64. Come è noto, infatti, Battisti, pur ricoprendo un incarico temporaneo di docente di Storia dell'arte medievale e moderna, diede vita a una serie di iniziative rimarchevoli per il dibattito sulla contemporaneità come l'edizione della rivista «Marcatrè», di cui Celant, all'inizio della sua carriera, sarà segretario di redazione, e la raccolta del primo nucleo di opere di arte contemporanea che in seguito confluirà nella collezione della Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino[267].

---

[266] Per una ricostruzione puntale e sostanziale del periodo, cfr. S. Ricaldone, F. Sborgi, *Percorsi e linguaggi internazionali del contemporaneo. Anni sessanta-settanta*, in S. Solimano (a cura di), *Attraversare Genova*, catalogo della mostra (Genova, Museo d'arte contemporanea di Villa Croce, 10 novembre 2004-27 febbraio 2005), Skira, Milano 2004, pp. 27-65, in particolare pp. 33-38. La galleria La Polena svolge, a questa data, un ruolo essenziale, per esempio, nell'approfondire le ricerche artistiche cinetiche e programmate indagate da Umbro Apollonio, con il quale collabora inizialmente Germano Celant (per i rapporti Celant-Apollonio cfr. R. Cuomo, *Dall'Arte programmata all'Arte povera. Gli esordi di Germano Celant, 1965-1967*, «Piano b. Arti e culture visive», 3, 1, 2018, pp. 86-105, p. 87: il testo è una versione più ampia del precedente articolo *A circolo aperto*, «Flash Art», n. 335, 2017, pp. 63-64, disponibile online, https://flash---art.it/article/a-circolo-aperto/, ultima consultazione 6 settembre 2019. Bisogna però considerare che Cuomo, sulla base del carteggio Celant-Apollonio custodito presso il fondo storico dell'ASAC a Venezia, sostiene che Celant «entrò in contatto con Umbro Apollonio alla fine del 1964 tramite Edoardo Manzoni, direttore della Galleria La Polena di Genova, che lo coinvolse nell'organizzazione della mostra collettiva di tendenza programmata "Proposte strutturali plastiche e sonore", inaugurata nel febbraio dell'anno seguente» (pp. 86-87), senza però tenere conto dei precedenti contatti derivanti dall'inizio della collaborazione tra Celant e Battisti, basti pensare che Apollonio aveva collaborato con «Marcatrè» ed era entrato a far parte del comitato scientifico del Museo sperimentale fin dal suo nascere. Per una rievocazione della prima mostra dell'Arte povera a Genova, cfr. A. Costantini, *La vita è una serie di azioni. "Arte povera" a Genova e a Bologna*, in G. Celant (a cura di), *Arte Povera 2011*, Electa, Milano 2011, pp. 192-203.

[267] Per Eugenio Battisti, cfr. G. Saccaro Battisti, *Eugenio Battisti (Torino 14.12.1924 – Roma 18.11.1989). Una breve biografia*, in «Arte Lombarda», 110-111, 3-4, 1994, pp. 188-199; per la rivista «Marcatrè», cfr. F. Gallo, *Istanze collettive: critica e arti visive su «Marcatrè» (1963-1970)*, in N. Barrella, R. Cioffi (a cura di), *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, Luciano, Napoli 2013, pp. 417-432; per le vicende del Museo

La sensibilità per il dibattito sulla contemporaneità, a riprova della quale si sono citate solo alcune esperienze, tralasciando per esempio l'importante e originale apporto della Poesia visiva genovese o la mostra *Immagine per la città* curata nel 1972 da Gianfranco Bruno per l'Ente Manifestazioni Genovesi e ospitata presso il Palazzo dell'Accademia e Palazzo Reale, è dunque già parte integrante dell'ambiente artistico locale quando, nel 1973, Nanda Lanfranco decide di frequentare, a Genova, un corso di studi privato improntato prevalentemente alla progettazione di interni: completamente estranea all'ambiente artistico, fotografa autodidatta che continua a coltivare il proprio interesse al di fuori di una qualsivoglia connotazione professionale, Lanfranco si imbatte, all'interno del corso scoperto probabilmente solo grazie a una semplice inserzione pubblicitaria su un quotidiano locale, nell'insegnamento di arte contemporanea tenuto da Germano Celant. Non conosce l'attività del critico, neanche per quanto riguarda gli eventi realizzati in città, ma nella continuità dei due anni di frequentazione del corso di studi Lanfranco ha modo di dimostrare e condividere con colleghi e docenti il proprio interesse e la propria sensibilità specifica per l'arte contemporanea.

Da parte sua il critico genovese, ormai accreditato internazionalmente grazie anche alla pubblicazione in Italia, Germania, Inghilterra e Stati Uniti del volume *Arte povera*[268], continua a conservare un legame profondo con Genova, dove mantiene la sua residenza principale di lavoro e dove, a partire dal giugno del 1970, crea *Information documentation archives*. L'iniziativa, operativa dall'ottobre dello stesso anno e condivisa con Ida Gianelli, si propone come «servizio di informazione e di documentazione sull'arte e sull'architettura»[269].

Il «servizio» ha sede a Genova, in salita Oregina 11, luogo dove Celant conserverà il suo archivio almeno fino ai primi anni Duemila, e dove già allora

---

sperimentale d'arte contemporanea e la sua nascita a Genova, cfr. M. Bandini, R. Maggio Serra, *Il Museo Sperimentale di Torino. Arte italiana degli anni Sessanta nelle collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna*, catalogo della mostra (Castello di Rivoli, Rivoli, Torino, dicembre 1985-febbraio 1986), Fabbri/Musei Civici, Milano-Torino 1985.

[268] G. Celant, *Arte povera*, Mazzotta, Milano 1969; Studio Vista, Londra 1969; Praeger, New York-Washington 1969; Studio Wasmuth, Tübingen 1969.

[269] G. Celant, *Information Documentation Archives*, «NAC. Notiziario Arte Conteporanea», 5, maggio 1971, p. 5; per un approfondimento, cfr. anche G. Celant (a cura di), *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 25 giugno-7 settembre 1981), Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne/Centro Di, Parigi-Firenze 1981, p. 398, dove però l'iniziativa è inserita, come notizia della cronologia che costituisce il catalogo, a giugno 1972.

si contavano «oltre quindicimila tra documenti ed informazioni (diapositive, dichiarazioni, films, fotografie, ritagli stampa, riviste, giornali, cataloghi, microfilms, videotape, documenti originali, xerocopie, pubblicazioni varie, bibliografie»[270]. I filoni di ricerca principali e quindi di raccolta dei materiali relativi, sono Arte povera, Conceptual e Land Art e «l'architettura immaginaria o concettuale»[271]. La struttura è divisa in tre dipartimenti, teoria, informazione e organizzazione, e può contare su uno staff operativo di cui fanno parte Celant come curatore, Gianelli come redattrice, il grafico Franco Mello in qualità di coordinatore visuale, uno stampatore e Giorgio Colombo come fotografo-cineoperatore[272].

È indicativo che Celant scelga come collaboratore per la nuova iniziativa un fotografo, al tempo già orientato a documentare in maniera specifica gli eventi artistici, che ha la base della sua attività professionale in ambito per lo più milanese.

A Genova, infatti, città in realtà forte di una cultura fotografica autoriale e professionale che fino dagli anni Sessanta aveva prodotto esperienze molto diverse tra loro ma definite da uno stile sostanzialmente reportagistico che aveva visto nella documentazione dei cambiamenti urbani e sociali la sua caratteristica più significativa, non si delinea ancora, alla data considerata, un'attività professionale specificatamente indirizzata a seguire l'attività degli artisti e degli eventi da loro presentati negli spazi espositivi[273]. Molti dei tanti fotografi attivi nel periodo, infatti, non seguono esclusivamente gli appuntamenti culturali e artistici, ma più in generale, provenendo professionalmente dalla cultura giornalistica, continuano a seguire la cronaca cittadina in ogni sua forma ed espressione, incluse quindi le manifestazioni artistiche, soprattutto se in presenza di personalità già affermate o di eventi considerati particolarmente "curiosi" per

---

[270] G. Celant, *Information Documentation Archives*…, cit., p. 5.

[271] *Ibid*.

[272] Per Giorgio Colombo, cfr. W. Guadagnini (a cura di), *Storie dell'occhio/1*…, cit., in particolare p. 17 e pp. 111-142; A. Madesani, *Fotografi d'arte. Giorgio Colombo*, «Artribune», 12 agosto 2016, https://www.artribune.com/attualita/2016/08/fotografi-darte-giorgio-colombo/ (ultima consultazione, 11 marzo 2020); G. Politi, *Giorgio Colombo*, «Flash Art», 7 febbraio 2017, https://flash---art.it/article/giorgio-colombo/ (ultima consultazione, 11 marzo 2020); il sito Internet personale del fotografo http://www.giorgiocolombo.com/ (ultima consultazione, 11 marzo 2020).

[273] Per una delle pochissime ricostruzioni degli autori e delle vicende della fotografia genovese negli anni Sessanta e Settanta, cfr. E. Papone, *Per una storia della fotografia a Genova: spunti e materiali*, in S. Solimano (a cura di), *Attraversare Genova*…, cit., pp. 111-119.

il pubblico più allargato[274]. Altri trovano la loro specializzazione, da un punto di vista meramente tecnico, nella riproduzione di opere d'arte, soprattutto antica, in funzione per esempio della documentazione delle ricognizioni e degli atti di competenza degli uffici delle Soprintendenze o per l'editoria d'arte[275].

In questo contesto, Nanda Lanfranco, decisa a seguire solo ciò che la interessa e appassiona, individua nelle ricerche artistiche contemporanee di cui ha approfondito la conoscenza attraverso il corso di Celant un soggetto fotografico che aderisce alle sue curiosità di sempre e un modo per tenere insieme i suoi due interessi principali, arte e fotografia. Da parte sua, Celant intuisce la sensibilità specifica per l'arte contemporanea di Nanda Lanfranco e ritiene quindi di mettere in contatto la fotografa con Ida Gianelli, la quale, nel novembre del 1974, aveva aperto un nuovo spazio espositivo privato dedicato l'arte contemporanea, la Samangallery di vico dei Parmigiani 1, nel centro storico di Genova. Si delinea così quella che diventerà l'attività professionale vera e propria di Nanda Lanfranco come fotografa di artisti, opere, installazioni, rassegne ed eventi artistici iniziata ufficialmente con la mostra di Michelangelo Pistoletto *L'alto in basso, il basso in alto, l'interno all'esterno*, inaugurata presso la Samangallery il 12 ottobre 1977[276].

In realtà, già nel 1975 Nanda Lanfranco aveva documentato per se stessa, tra l'altro, la presenza di Laurie Anderson a Genova e l'anno seguente, alla Biennale di Venezia, la performance di Marina Abramović e Ulay, *Relation in space*, ma dopo il 1977 il suo diventa un lavoro a tutti gli effetti che vede nella collaborazione con la Samangallery, che precedentemente aveva utilizzato anche altri fotografi, in particolare Paolo Rocchi, un rapporto di reciproca esclusività: nel periodo preso in considerazione da questa ricerca, cioè gli anni a cavallo tra i decenni Settanta e Ottanta, Lanfranco documenterà eventi artistici in altre gallerie private solo due volte, con l'eccezione del nuovo rapporto di continuità lavorativa che si verrà a creare, a partire dal 1980, con la galleria Locus Solus di Vittorio Dapelo e Uberta Sannazzaro. Anche nel caso di manifestazioni culturali organizzate dall'amministrazione pubblica, in questi anni caratterizzate dalle

---

[274] Come dimostrano per esempio l'azione del Living Theatre nel centro storico di Genova nel settembre 1976 e la presenza di Joseph Beuys a Genova nel giugno 1978.

[275] Un discorso a parte, per qualità e quantità, meriterebbe invece l'attività dei fotografi che, tra i decenni Settanta e Ottanta, seguirono i tanti eventi teatrali che, per tradizione, rappresentano da sempre una delle manifestazioni artistiche più seguite dal pubblico genovese.

[276] Per una breve ricostruzione dell'attività della Samangallery, cfr. G. Celant, *Identité italienne...*, cit., p. 455.

scelte dell'assessore alla cultura Attilio Sartori[277], o di organizzazioni private particolarmente attive come il Goethe Institut, Lanfranco sceglierà di seguire quasi esclusivamente eventi legati all'iniziativa curatoriale e organizzativa di Germano Celant e di Ida Gianelli, come la mostra di Joseph Beuys a Palazzo Ducale nel giugno 1978, la rassegna *Il gergo inquieto* del 1981, e la mostra dedicata a Meret Oppenheim allestita a Palazzo Bianco nell'ottobre 1983[278]. In questo senso, la sua attività si discosta nettamente da quella di altri fotografi che, negli anni, si erano progressivamente specializzati in ambito culturale, come per esempio Mario Parodi o Piero Biasion, e si caratterizza sempre di più per un caso a sé stante, che trova a Genova, fino a una certa data, occasioni di lavoro, ma è sostanzialmente isolato dal contesto cittadino. La fotografa, del resto, a partire dal 1975, mette progressivamente sempre più a fuoco le proprie preferenze e curiosità: queste ultime la spingono fin da subito a non preoccuparsi di inserirsi nell'ambiente culturale e professionale locale, bensì a cercare spunti e riflessioni altrove.

Nell'ottobre del 1976, per esempio, Lanfranco a Parigi assiste, all'Opéra Comique, a una delle prime rappresentazioni europee dell'opera *Einstein on the Beach* composta dal musicista Philip Glass e diretta da Robert Wilson in collaborazione, tra gli altri, con Lucinda Childs, un'esperienza che la spinge a riflettere sulla dilatazione della dimensione temporale. Come è noto, l'opera di Glass dura infatti circa cinque ore e viene eseguita senza interruzioni, tanto che è previsto che il pubblico sia libero di uscire e rientrare a piacimento durante l'esecuzione. La condizione di attesa, il rispetto per i tempi dell'atto creativo, l'estensione della misura del tempo saranno tutte componenti che faranno parte della pratica fotografica di Nanda Lanfranco, così come della riflessione sul suo lavoro[279].

Sempre alla ricerca di stimoli significativi, nell'estate del 1979 la fotografa si reca a Venezia per frequentare un *workshop* tenuto da Lee Friedlander in occasione della rassegna *Venezia '79. La fotografia*. L'esperienza con un fotografo già affermato, e nello stesso tempo molto lontano dai suoi interessi del

---

[277] Attilio Sartori è stato Assessore alla Cultura del Comune di Genova tra il 1975 e il 1985. Più in generale, per la politica culturale genovese del periodo considerato, cfr. *Genova: la cultura di una politica. Cinque anni di lavoro culturale nella città*, Electa, Milano 1981.

[278] Cfr. *infra*, *Apparati*. 4. *Nanda Lanfranco. Elenco delle attività di documentazione fotografica degli eventi performativi, installativi e artistici*, pp. 213-224, in particolare pp. 213-217.

[279] «I tempi lunghi fanno parte del mio modo di vedere la fotografia anche se poi capisco che è in un attimo che scegli». Intervista inedita dell'autrice a Nanda Lanfranco, 16 dicembre 2017.

momento, le consente di mettersi alla prova al di fuori dell'ambito in cui si è formata: la sua fotografia di una finestra di una casa di Venezia ottiene un apprezzamento specifico del fotografo statunitense per la sua "sensibilità di sguardo".

L'anno seguente, nel 1980, partecipa in qualità di fotografa di scena alla realizzazione del film dell'artista tedesca Rebecca Horn *La Ferdinanda. Sonate für eine Medici Villa*, girato all'interno della villa medicea di Artimino, allora di proprietà del gallerista Vittorio Dapelo, vicino a Firenze[280]. Ancora una volta l'esperienza è caratterizzata da una condivisione di intenti e un confronto di idee all'interno di un gruppo relativamente ristretto di persone, delle quali fanno parte Celant e Gianelli[281]. Una situazione altrettanto significativa ma amplificata dalla presenza di più artisti al lavoro contemporaneamente è vissuta da Lanfranco quando, nel 1981, documenta l'allestimento della mostra *Identité Italienne*, curata da Celant per il Centre Pompidou di Parigi.

A partire dal 1983, e fino al 2007, Lanfranco aggiunge alla sua consueta attività – che la porta a seguire con continuità e coerenza, rispetto ai suoi interessi di partenza, eventi artistici principalmente in Italia e in Europa – la collaborazione con il mensile «Il Giornale dell'Arte», edito a Torino da Umberto Allemandi, per il quale tra l'altro documenta regolarmente mostre e rassegne internazionali d'arte contemporanea come la Biennale di Venezia e Documenta a Kassel.

---

[280] *La Ferdinanda. Sonata for a Medici Villa*, scritto e diretto da Rebecca Horn, 35mm, colore, sonoro, 85 minuti, lingua tedesca, lungometraggio, una co-produzione Westdeutsche Rundfunk, Colonia; assistente alla regia, Fabio Jephcott; operatore, Jiri Kadanka; assistente operatore, Rainer März; editor, Inge Kuhnert; assistente editor, Ulrike Zimmermann; musiche, Ingfried Hoffmann; luci, Heinz Stellmacher, Gerhard Lange; suono Christian Moldt, Norman Engel; oggetti e design, Rebecca Horn; scene, Ida Gianelli; costumi, Janken Jansen; make-up, Cesare Paciotti; hair styling, Luciana Maria Constanzi; produttori di linea, Sarah Blum, Cesare Landriccina; con Valentina Cortese (Caterina de Dominicis), Javier Escriba (Dr. Marchetti), Gisela Hahn (Paola), Hans Peter Hallwachs (Commissar Bella), Michael Maisky (Mischa Boguslawsky), Daniele Passani (Larry Jones), Rita Poelvoorde (Simona), David Warrilow (Richard Sutherland) e Maurizio Caratozzolo, Pietra e Armona Pistoletto, Renate Reiche, Francesco Ricasoli.

[281] A riprova della continuità di collaborazione tra Lanfranco e Celant si consideri anche che tra le prime fotografie di Nanda Lanfranco pubblicate sulla stampa specialistica internazionale ci sono due immagini poste a corredo di una recensione di Celant per il mensile statunitense «Artforum». Cfr. G. Celant, *Venice Italy. "Strada Novissima" in "The Presence of the Past", Architectural Section, Venice Biennale*, «Artforum», 19, 4, dicembre 1980, pp. 84-85.

III.II.II. Linee di ricerca.

In una foto scattata molto probabilmente da Paolo Rocchi in occasione di una delle tre performance di Laurie Anderson realizzate a Genova nel giugno del 1975, Nanda Lanfranco viene ritratta tra il pubblico mentre sta fotografando a sua volta l'artista statunitense con una macchina fotografica Leica R4[282]. È la sua seconda Leica, dopo l'utilizzo di un modello M3 prima serie, acquistata usata, che la fotografa, ricordandola, definisce una macchina «morbida, precisa», con un «suono diffuso come il respiro del vino che si adagia nel calice»[283].

I due modelli – la prima meccanica, la seconda automatica salvo per un piccolo controllo manuale dell'esposizione – hanno una tradizione di uso, come è noto, legata alla maneggevolezza, alla velocità di scatto e a una sorta di "invisibilità" che prevede uno sguardo fotografico che, appunto, si mimetizza e scompare il più possibile di fronte al compito di documentare velocemente ciò che sta accadendo.

Lanfranco, in questo senso, inizia la sua attività partendo da un presupposto documentaristico e curioso, che rispecchia il momento di scoperta e di messa alla prova su soggetti che legano la propria attività artistica anche a una componente di improvvisazione e all'interazione mai prevedibile con il pubblico. Pur nella velocità, la fotografa non dimentica però di soffermarsi su dettagli che restituiscono la dinamica di ogni elemento che concorre all'azione stessa, a volte anche a scapito dell'equilibrio formale della composizione.

Come si è già sottolineato, Lanfranco approda all'utilizzo della fotocamera Hasselblad, prima il modello 500 C, poi anche il SWC: «l'Hasselblad è una macchina stupenda, è la camera oscura. È una scatola quadrata in cui entra un filo di luce, ha uno specchio e ti capovolge l'immagine. Ha soltanto l'apertura che permette il cambio di obiettivo e una tendina che si alza e si abbassa»[284].

Attraverso queste macchine, che a volte implicano per la fotografa l'utilizzo del treppiede e quindi una procedura di riflessione più incentrata sul punto di vista e sulla scelta dello sguardo fotografico, Nanda Lanfranco compie un passaggio formale determinante che rinuncia in parte all'immediatezza, per quanto è reso possibile dalle condizioni in cui si trova a fotografare, in favore di

---

[282] Cfr. *infra*, *Casi di studio*, *Laurie Anderson*, pp. 133-137. L'immagine alla quale si fa riferimento è riprodotta in *Apparati*, 5. *Immagini e documenti*, n. 4, p. I.

[283] Testimonianza di Nanda Lanfranco raccolta dall'autrice, 10 gennaio 2020.

[284] Intervista inedita dell'autrice a Nanda Lanfranco, 16 dicembre 2017.

un approfondimento formale, peraltro già determinato – nella scelta dei contorni della visione – dal formato quadrato (6x6 cm) della pellicola utilizzata dalla macchina[285].

È in questo contesto di ricerca che prende forma, tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, il lavoro fotografico sulla statuaria commemorativa del Cimitero monumentale di Staglieno a Genova che confluisce nel ciclo di fotografie in bianco e nero intitolato *Dei corpi.* Per la fotografa è un'indagine sui contorni delle forme e sull'incidenza della luce su di essi, un modo per capire come si collochi il suo sguardo, tra realtà e rappresentazione: «dal mio punto di vista mi interessava vedere se c'era una terza possibilità, cioè se il soggetto stesso potesse esprimere di per sé il desiderio di come voler essere visto»[286].

Della sua ricerca personale del periodo fa parte anche una serie di nature morte fotografiche, *Essi sono*, nelle quali prevale lo studio compositivo in rapporto al formato della stampa, allo sfondo e alle modulazioni della luce su di esso: corolle di fiori dai contorni resi nettissimi dal contrasto, foglie morte accartocciate, denti di leone senza vita nella trasparenza dei vetri che li contengono; altre immagini realizzate con oggetti che emergono in maniera quasi impercettibile dal buio, attraverso le quali la fotografa sperimenta gli estremi della sensibilizzazione alla luce, i problemi compositivi e la resa della tridimensionalità.

La riflessione sul tempo si identifica con il tempo fotografico e, senza soluzione di continuità, queste esperienze sembrano riversarsi nell'approccio di Lanfranco ai tempi delle opere installative e degli eventi effimeri che, contemporaneamente, continua a documentare. Un'esperienza ritenuta

---

[285] La fotografa chiarisce così la modulazione dell'utilizzo dei diversi obiettivi per la Hasselblad: «Zeiss Planar da 80 mm con apertura f/2,8 il primo, la base, una eccellenza; Sonnar 150 mm f/4 il ritratto, una seduzione; Distagon 50 mm f/4 gli effetti drammatici della prospettiva. Infine Biogon 38 mm f/4,5 che non si stacca mai dalla madre Hasselblad Super Wide C, estremo». Testimonianza di Nanda Lanfranco raccolta dall'autrice, 11 gennaio 2020.

[286] Intervista inedita dell'autrice a Nanda Lanfranco, 16 dicembre 2017. Queste fotografie, insieme alle immagini che compongono il ciclo *Essi sono*, saranno esposte, nell'ottobre del 1983, presso lo Spazio foto della Galleria San Fedele di Milano, presentate da Lanfranco Colombo, e poi, nel 1985, raccolte in una pubblicazione introdotta dal critico e curatore Bruno Corà. Ambedue le varranno, nel 1985, il premio *Lodovico Florenzi per la fotografia*. Per il dettaglio dell'attività espositiva di Lanfranco cfr. *infra*, *Apparati*, 1. *Nanda Lanfranco. Elenco mostre personali*, pp. 191-193 e 2. *Nanda Lanfranco. Elenco delle principali mostre collettive*, pp. 193-194.

fondamentale dalla fotografa è l'incontro con l'artista, performer e film-maker statunitense Jack Smith, conosciuto a Genova nel 1981:

> [Jack Smith] ha notevolmente influito su di me, nel senso che, per esempio, mi ha spinto a uno sguardo diverso, cioè a comprendere che non esiste soltanto un punto di vista… ci può essere un punto di vista privilegiato per l'artista quando fa un'installazione. Io credo che ci sia un punto e che anche l'artista desideri che sia capito quel punto perché lavora su questo. Ma quando tu lavori con un performer è diverso, allora ci sono tantissimi spunti che puoi prendere… è sufficiente anche un minimo spostamento, oltre che mentale intendo, perché di testa è evidente che già lo fai, però anche fisico. Quello che a volte ti fa pensare, quando poi vedi la fotografia stampata: ma perché non mi sono spostata di mezzo metro?[287].

Nanda Lanfranco è interessata a individuare il punto di vista dell'artista, anche nel caso che ce ne siano di più, come durante un'azione performativa. La sua indagine mostra un procedimento analogo al suo sguardo di fronte agli oggetti inanimati o anche ai ritratti delle persone che realizzerà negli anni Novanta: darsi il tempo necessario, andare fino in fondo, scattare. A volte si deve fare più in fretta, a volte gli incontri e lo scambio di idee permettono una dilatazione dei tempi. Ma il metodo di indagine rimane lo stesso.

Afferma la fotografa, a proposito della quantità di scatti effettuati in media per ogni sessione fotografica:

> Non credo si possa prevedere quanti punti di vista offra il lavoro di un artista. Se si intende la quantità di scatti per ogni singolo punto di vista (poiché ogni lavoro che non sia la riproduzione di un disegno o simile offre sempre scelte diverse), era consuetudine utilizzarne tre con tempi diversi[288].

Una modulazione sul tempo necessario, dunque, per la ricerca del punto o dei punti visti, e la certezza che questo trascorrere del tempo cambierà le condizioni esterne, la luce su tutto. La Hasselblad, come è noto, possiede una sorta di magazzino porta-pellicola, il dorso, che si stacca dal corpo della macchina inserendo una lamella (Volet), permettendo così il cambio di dorso – e

---

[287] Testimonianza di Nanda Lanfranco raccolta dall'autrice, 11 gennaio 2020. Per l'incontro e la collaborazione tra Lanfranco e Smith a Genova, cfr. A. Costantini, *In cerca di María Montez. Jack Smith a Genova*, 1981, «La Valle dell'Eden», 32, 2018, pp. 75-82.

[288] Intervista inedita dell'autrice a Nanda Lanfranco, 16 dicembre 2017.

quindi di pellicola – a seconda delle esigenze (bianco e nero, colore, luce naturale o artificiale, calda o fredda).

Un lavoro capillare, reso possibile anche dal fatto che Lanfranco, come si è appena ricostruito, non fotografa "tutti" o "tutto" ma almeno fino al 1983 per lo più lavora con un relativamente ristretto numero di artisti, con i quali il confronto è più accessibile perché basato su un patrimonio di informazioni critiche già acquisito e condiviso nel susseguirsi delle occasioni. Inoltre, fino alla sua chiusura avvenuta nel 1982, Lanfranco lavora in prevalenza seguendo le attività della Samangallery, uno spazio che conosce quindi sempre meglio, pur nella diversità dei progetti espositivi[289].

Questo patrimonio comune si riversa nelle ricerche personali della fotografa, senza fratture o discrepanze, ma come parte integrante di esso.

A partire dal 1985 e fino alla metà degli anni Novanta, la fotografa realizza un ciclo di lavori dedicati ai Tarocchi: legge il testo del filosofo inglese e studioso della storia dei giochi di carte Michael Dummett *Il mondo e l'angelo. I tarocchi e la loro storia*[290]. È attratta da essi in quanto oggetto e gioco sapiente, un mazzo di carte originariamente utilizzato per il gioco, appunto, e in seguito utilizzato anche per la divinazione. Ricrea così gli *Arcani Maggiori* e gli *Arcani Minori* sulla base di una personale ricerca simbolica e compositiva, quest'ultima legata al concetto di *mise en abyme*, una pratica alla quale Nanda Lanfranco si interessa attraverso la lettura di un testo dello studioso svizzero Lucien Dällenbach[291].

La procedura di preparazione ideata per gli *Arcani*, che in alcuni casi prevede anche interventi sul negativo per creare, per esempio, effetti speculari, viene

---

[289] Lo spazio della Samangallery era posto al pianoterra di un edificio storico, in una breve *creuza* pedonale del centro antico di Genova, con tre aperture sull'esterno e due ambienti interni caratterizzati da una copertura a volte e separati tra loro da due archi.

[290] M. Dummett, *Il mondo e l'angelo. I tarocchi e la loro storia*, Bibliopolis, Napoli 1993.

[291] Come scrive Dällenbach, in un frase sottolineata, nella sua copia del libro, dalla stessa Lanfranco, «Semanticamente la parola *abyme*, riunisce in primo luogo le nozioni di profondità, infinito, vertigine e caduta». Per quanto riguarda le arti visive, con *mise en abyme* o *abîme* si indica sostanzialmente l'uso di inserire in un'immagine una copia più piccola della stessa, con la possibilità di ripetere la sequenza all'infinito. Secondo la fotografa, si tratta di un procedimento a incastro di sguardi uno dentro l'altro, così come indicato nel linguaggio araldico con l'espressione *sul tutto – sul tutto del tutto*, quando il blasone inglobato ne ingloba uno a sua volta. Cfr. L. Dällenbach, *Il racconto speculare, Saggio sulla mise en abyme*, Pratiche, Parma 1994, note n. 6 e n. 8, p. 178. Riferendosi, in particolare, a questa serie, la fotografa considera le immagini che ne fanno parte come un "tutto" che ingloba il racconto dei tarocchi in quanto tali, il punto di vista della fotografa su di essi e il modo in cui i soggetti delle immagini interpretano i tarocchi stessi.

infine sintetizzata in un'immagine nella quale la dominante nera è in equilibrio sottilissimo con i riflessi prodotti dalla luce.

Tra il 1987 e il 1989 Lanfranco realizza un nuovo ciclo fotografico intitolato *Tempo rubato*, nel quale, proseguendo il lavoro sull'emersione dell'immagine tra luce e ombra, prevale la figura umana, maschile e femminile. Le singole fotografie si articolano in formati composti da più elementi posti uno accanto all'altro che il critico Corà definisce «scomparti», facendo riferimento alla struttura dei polittici sacri[292]. Il critico rileva, infatti, una novità compositiva rispetto, per esempio, alle nature morte delle prime prove: una «complessità di programma iconografico che induce ad una giustapposizione spaziale simultanea delle singole parti iconiche diversamente concepite»[293]. Il *tempo rubato* del titolo, ancora una volta, si riferisce a un concetto – la precarietà della durata – che l'immagine riflette perfettamente nella sua sottoesposizione controllata fino alle estreme conseguenze, una saturazione di nero che, in linea con i temi delle ricerche artistiche del Postmodernismo, rifiuta la narrazione conseguenziale e la descrizione per sperimentare relazioni inedite tra rappresentazione e riproducibilità.

Se si escludono le buone intenzioni che hanno dato vita alla mostra di ritratti di artisti organizzata nel 1991 ad Aosta, non appare casuale che la produzione di Nanda Lanfranco relativa alle ricerche artistiche performative e allestitive che, negli anni, ha documentato, non abbia ricevuto un'attenzione critica specifica e approfondita[294]. Come si è infatti ripercorso nella sezione *Riproduzione*, sono state molto poche le occasioni espositive ed editoriali in cui si è pensato di superare criticamente la distinzione tra fotografia cosiddetta "d'autore" e fotografia in rapporto alle opere di altri, quasi si potesse tuttora conservare una dimensione neutra dell'atto fotografico.

Inoltre, alla luce delle riflessioni già analizzate di Auslander, in particolare la considerazione che la fotografia-documento di eventi artistici performativi non sia da considerare come un «indexical access point» del passato bensì un documento che riflette in sé il progetto estetico dell'artista per il quale chi guarda

---

[292] B. Corà, *Solitudini scelte*, in *Nanda Lanfranco. Tempo rubato*, Allemandi, Torino 1989, s.i.p. Per il testo completo, cfr. *infra*, *Apparati*, 3. *Nanda Lanfranco. Elenco delle pubblicazioni monografiche*, pp. 195-212.

[293] *Ibid*.

[294] Cfr. A. Gonzaléz-Palacios, *Nanda Lanfranco. Foto di gruppo*, catalogo della mostra (Aosta, Torre dei Signori di Porta Sant'Orso, 7 settembre-20 ottobre 1991), Musumeci, Quart (Aosta) 1991.

queste immagini oggi è a tutti gli effetti "il pubblico", risulta evidente che una lettura attuale delle fotografie di Lanfranco, completate delle necessarie informazioni storiche, rappresentino a tutti gli effetti una riattivazione degli eventi stessi[295].

In maniera analoga, questa dimensione attualmente autonoma del lavoro a suo tempo realizzato, ha riguardato fotografi non solo come Mulas, che rimane un caso a se stante come, per altri aspetti, Gorgoni, ma per esempio, anche se un decennio prima di Lanfranco, esperienze come quelle di Claudio Abate a Roma e il lavoro comune con gli artisti della galleria L'Attico di Fabio Sargentini; di Paolo Mussat Sartor a Torino in rapporto all'attività della galleria di Gian Enzo Sperone; di Mimmo Jodice a Napoli per quanto riguarda la collaborazione con la Modern Art Agency del mercante d'arte Lucio Amelio; o soprattutto l'esperienza di Paolo Pellion di Persano, una delle personalità professionalmente più vicine e affini a Nanda Lanfranco. Tutti fotografi che hanno trasformato e comunicato visivamente le vicende di un ambiente artistico circoscritto da scelte critiche di campo e che raramente sono usciti dai confini delineati. Questo aspetto si riscontra in altre esperienze sperimentali degli anni Sessanta, altrettanto circoscritte: per esempio nel lavoro di Babette Mangolte per la New Dance newyorchese o nel caso estremo di Caroline Tisdall o di Ute Klophaus, testimoni e "interpreti" di Joseph Beuys.

Lanfranco, per gli anni considerati da questa ricerca, è a tutti gli effetti inserita in un contesto ancora più delimitato ma motivato da intenzioni e procedure analoghe: lontanissima dall'essere una "testimone del tempo", per la fotografa non è mai esisto spazio per farsi interprete di altro, come nel caso, per esempio, della versatilità della fotografa Elisabetta Catalano in ambito romano. Gli stessi ritratti di Lanfranco – ai quali negli anni Novanta si aggiunge la variante in coppia, in cui ai soggetti prescelti, in prevalenza incontri avvenuti nel corso della sua attività, la fotografa chiede di scegliere a sua volta la "presenza" con la quale farsi ritrarre – sono il risultato di una curiosità del tutto personale, senza finalità se non quella, a volte, di provocare un incontro individuale, nella maggior parte dei casi quasi fortuito, in pochi altri del tutto esclusivo, come per esempio, per dichiarazione della stessa fotografa, con Meret Oppenheim e con Jack Smith.

Nanda Lanfranco, in definitiva, ha tracciato fin da subito i confini che le avrebbero permesso di restare vicina ai suoi interessi ed è stata, tra l'altro, una

---

[295] Cfr. P. Auslander, *The Performativity…*, cit., p. 9. Per una breve disamina del grande contributo di Auslander sul tema, cfr. *supra*, II. *Riproduzione*, in particolare pp. 106-109.

delle rare donne fotografe a intraprendere in Italia un percorso professionale con queste caratteristiche. Una componente non trascurabile che è parte intrinseca della formazione culturale della fotografa e del suo modo di essere. Una componente giustamente rilevata dalla storica della fotografia Antonella Russo, già autrice di un testo dedicato al ciclo degli *Arcani*, che nel capitolo dedicato a *La fotografia italiana tra gli anni Ottanta e Novanta* del suo volume *Storia culturale della fotografia italiana. Dal neorealismo al Postmoderno*, riconduce il lavoro della fotografa a un «atto di resistenza al postfemminismo e alla fine dell'impegno collettivo, in un'epoca in cui ogni velleità di protesta sembrava essere stata assorbita dalla spettacolarizzazione mediatica»[296].

III.II.III. Casi di studio dall'archivio, 1975-1981.

Premessa

L'archivio di Nanda Lanfranco è un archivio non solo privato ma strettamente personale. È cioè strutturato al solo scopo di essere funzionale per la fotografa stessa. Non esiste un inventario dell'insieme del patrimonio fotografico conservato, il quale risulta solo fisicamente ripartito in negativi, stampe a contatto (provini), diapositive a colori, stampe fotografiche in bianco e nero, immagini digitalizzate elaborate e archiviate con il software *Adobe Lightroom*. Per queste ultime la digitalizzazione è a cura della fotografa stessa e procede secondo i tempi e i modi da lei stabiliti.

Al momento di intraprendere questa ricerca, esisteva esclusivamente un elenco di base e largamente incompleto dei principali eventi documentati dalla fotografa nel corso della sua attività. Alcune immagini presenti nell'archivio digitale erano infatti completamente prive di informazioni relative all'occasione, ai soggetti fotografati, a qualsiasi ulteriore dettaglio dell'evento stesso. Questo lavoro di ricostruzione e completamento delle informazioni di base (soggetto, luogo, data), ha portato alla redazione di un primo elenco significativo del suo lavoro di documentazione[297].

---

[296] A. Russo, *Storia culturale della fotografia italiana*, Einaudi, Torino 2011, p. 398.

[297] Cfr. *infra*, *Apparati*, 4. *Nanda Lanfranco. Elenco delle attività di documentazione fotografica degli eventi performativi, installativi e artistici*, pp. 213-224.

Una volta completato e acquisito questo repertorio, come conseguenza dei presupposti teorici di questa ricerca, vale a dire lo statuto della fotografia degli eventi artisti effimeri, sono state prese in considerazione solo le fotografie relative, appunto, all'esecuzione di performance. Con il materiale fotografico selezionato secondo questo criterio, si è proceduto poi al tentativo di mettere in pratica una riattivazione delle performance stesse sulla base della contestualizzazione storica e delle proprietà specifiche della visualizzazione di esse attraverso le sequenze fotografiche, integrate dalla testimonianza orale diretta dell'autrice delle fotografie e da altre fonti testuali[298].

Per operare la selezione dei casi di studio si è partiti dal presupposto che si è tentato di dimostrare nelle pagine precedenti, e cioè che l'attività di Nanda Lanfranco sia stata inizialmente determinata dallo scambio e dal confronto avvenuto all'interno di un ristretto gruppo di persone che, principalmente, ha fatto riferimento alla galleria con la quale la fotografa ha iniziato la sua professione, cioè la Samangallery, attiva a Genova tra il 1974 e il 1982.

Sulla base di questo assunto, rispetto all'*Elenco delle attività di documentazione fotografica degli eventi performativi, installativi e artistici*, sono state escluse due performance avvenute in altrettante gallerie private della città (Arte Verso e Unimedia, rispettivamente di Giuseppe Chiari, 1977, e di Robert Filliou, 1978); una performance di Giuseppe Chiari tenutasi presso il Teatro del Falcone, alla quale si è dovuto rinunciare per l'impossibilità di reperire materiale sufficiente a delinearla; e infine due performance realizzate presso la stessa Samangallery: una perché documentata dalla fotografa solo parzialmente (André Cadere, 1975); l'altra (Hanne Frankel, 1982), perché le caratteristiche stesse della performance hanno determinato una certa ripetitività della sequenza fotografica.

Sono stati infine inseriti tre eventi organizzati da istituzioni pubbliche: due, compresi nel programma del festival *Il gergo inquieto*, 1981, perché curati da Germano Celant e quindi legati alla più ampia collaborazione con Nanda Lanfranco; il terzo, la performance di Fabio Mauri *Ideologia e Natura* realizzata

---

[298] Per quanto riguarda le testimonianze, la ricerca ha utilizzato, in dettaglio: notizie fornite direttamente dalla fotografa e riscontrate con il suo archivio personale; notizie fornite da testimoni presenti agli eventi; notizie tratte da inviti alle mostre e letteratura grigia in genere; notizie bio-bibliografiche dei singoli artisti incluse in pubblicazioni cartacee e siti Internet; pubblicazioni e cataloghi di mostre che includono cronologie degli eventi del periodo considerato; recensioni ricavate dallo spoglio sistematico, per anni gli compresi tra il 1975 e il 1981, dei seguenti quotidiani e delle seguenti pubblicazioni periodiche: «Corriere Mercantile», «Il Lavoro», «Il Secolo XIX», «l'Unità» edizione di Genova; «Artforum», «Casabella», «Data», «Domus», «Flash Art», «Saman».

nel 1979 presso il Teatro del Falcone, perché la fotografa ne ha sottolineato più volte l'importanza dell'impatto visivo sulla sua percezione.

Complessivamente, quindi, sono state prese in esame le performance realizzate a Genova da Laurie Anderson (1975), Charles Simonds (1975), Maria Nordman (1979), Fabio Mauri (1979), Grahame Weinbren e James Fulkerson (1981), Joan Jonas (1981), Jack Smith (1981), e Giuseppe Chiari (1981): nella consapevolezza che una scelta ristretta di esempi non possa certo restituire l'articolata attività di Nanda Lanfranco, si ritiene però che il numero sia sufficiente per esporre una proposta di metodo che, tra l'altro, raccoglie informazioni, documenti, immagini e testimonianze in relazione a materiale fotografico nella maggiorana dei casi totalmente inedito. Il modello di questo metodo è sicuramente rappresentato da quanto realizzato dalle Tate di Londra, in particolare attraverso la proposta di informazione sulla storia della performance veicolata attraverso il sito Internet del museo, quindi concepito per un pubblico molto più ampio rispetto ai visitatori effettivi del museo stesso[299].

III.II.III.I. Laurie Anderson, 1975[300].

Quando la *performance artist* e musicista statunitense Laurie Anderson arriva a Genova all'inizio del sua carriera, nel 1975, Nanda Lanfranco non è ancora, come si è già evidenziato, una fotografa professionista. Il suo interesse per le ricerche artistiche più aggiornate la induce però a seguire e documentare per proprio conto gli eventi che si presentano occasionalmente in città[301].

---

[299] A riprova della completezza, correttezza e dell'efficacia della riattivazione dell'informazione proposta dal museo londinese si veda il progetto *Performance at Tate. Into the Space of Art*, un articolato percorso multimediale che propone la storia della presenza della Performance Art alla Tate tra gli anni Sessanta e il 2016, frutto di un lavoro di ricerca durato due anni che oggi mette a disposizione documenti audio, filmati, fotografie, recensioni e articoli, così come interventi critici che permettono una lettura dei materiali nello stesso tempo contestualizzata e aggiornata al punto di vista contemporaneo. Cfr. Tate, Performance at Tate, https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/resources (ultima consultazione 5 dicembre 2019).

[300] Per le immagini e i documenti relativi, cfr. *infra*, *Apparati*, *5. Immagini e documenti*, 5.2. *Materiali*, ill. 1-7, pp. I-II.

[301] Per Laurie Anderson, cfr. la nota biografica pubblicata in G. Celant, *Laurie Anderson. Dal Vivo* (progetto *Dal Vivo*, Fondazione Prada e Casa Circondariale-Milano San Vittore, 12 giugno-12 luglio 1998), Fondazione Prada, Milano 1998, pp. 94-138, p. 96. Per

Laurie Anderson, allora per lo più sconosciuta al pubblico italiano, arriva a Genova su invito di Ida Gianelli la quale, presso lo spazio della Samangallery di vico dei Parmigiani, ospita un'installazione in cui l'artista «laisse des témoignages» delle tre versioni della performance *Duets on Ice*, 1975[302]. Si tratta della sua prima presenza in Italia. La performance, rappresentata originariamente in diverse *locations* per le strade dei cinque distretti di New York nel 1974, viene riproposta a Genova in tre punti del centro della città nei giorni di giovedì 12 giugno 1975 (piazzale Mazzini), venerdì 13 giugno 1975 (Porta Soprana, chiamata anche Porta di Sant'Andrea) e sabato 14 giugno 1975 (Piazza della Vittoria) tra le ore 16 e le 19[303].

Come a New York, individuato il luogo per l'esibizione, l'artista indossava un paio di pattini da pattinaggio artistico le cui lame erano congelate in un blocco di ghiaccio e cominciava a suonare un violino modificato in modo tale che emettesse il suono non solo attraverso l'arco e le corde ma anche tramite un nastro magnetico da novanta minuti pre-registrato, per lo più con canzoni del repertorio musicale *western* americano, inserito nella cassa armonica, creando in questo modo una sorta di violino che suonava anche da sé. Lo strumento così trasformato e amplificato le permetteva, in pratica, di suonare in duetto con se stessa. La durata dell'esecuzione era determinata dal tempo impiegato dai blocchi di ghiaccio a sciogliersi completamente[304]. Così descrive la performance la stessa Anderson:

---

l'aggiornamento biografico dal 1998 a oggi, cfr. il sito Internet ufficiale dell'artista, http://www.laurieanderson.com/about/ (ultima consultazione, 27 dicembre 2019).

[302] G. Celant, *Identité* italienne..., cit., p. 479.

[303] *Notiziario*, «Corriere Mercantile», Genova, 13 giugno 1975, p. 6. Nel numero di maggio-giugno del bollettino stampato dalla Samangallery a cura di Ida Gianelli, viene pubblicato un testo di Anderson tratto da *For Instants*, del quale, nella nota che lo accompagna, si specifica che era stato utilizzato anche per una performance che l'artista aveva proposto pochi mesi prima in occasione di due sue mostre personali negli Stati Uniti. Nel bollettino, anche nei numeri successivi, pubblicati con cadenza per lo più bimestrale, non sono stati riscontrati altri riferimenti all'artista, né all'iniziativa che la galleria organizza con lei a Genova. Cfr. *Laurie Anderson*, «Saman», 2, maggio-giugno 1975, s.i.p.

[304] Cfr. l'audiodescrizione di *Self-Playing Violin*, 1974, registrata dalla stessa artista per il Museum of Modern Art di New York, disponibile online, The Museum of Modern Art, Collection, Audio, https://www.moma.org/audio/playlist/50/757 (ultima consultazione, 26 dicembre 2019). Su Internet sono inoltre disponibili alcuni estratti di versioni più recenti della performance, cfr., per esempio, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 28 marzo 2011, https://www.youtube.com/watch?v=2SGRvhseH6I; Samstag Museum of Art, Adelaide, 1 marzo 2013, https://www.youtube.com/watch?v=pPy1kzq5TX4 (per ambedue, ultima consultazione 27 dicembre 2019).

> Mentre suonavo il violino, un altoparlante collocato al suo interno riproduceva un pezzo per violino preregistrato, un brano in loop che non aveva né inizio né fine. Avevo però bisogno di un congegno per determinare il tempo, per "esprimere" la durata. Così ho pensato di mettermi un paio di pattini con le lame immobilizzate da blocchi di ghiaccio: quando il ghiaccio fondeva e io perdevo l'equilibrio, terminava il concerto[305].

Per alcuni ma determinanti elementi, per esempio i pattini da ghiaccio, la performance riprende la precedente *As:If*, 1974, considerata dalla stessa Anderson come la sua prima azione a tutti gli effetti[306]. È la dimensione "esterna" e l'interlocuzione con i passanti che differenzia la successiva *Duets on Ice*, un elemento certamente determinante per la componente relativa all'esposizione a un pubblico più vasto e per l'imprevedibilità dell'interlocuzione diretta con esso:

> In between songs I talked about the parallels between ice-skating and violin playing: blades over a surface, balance, simultaneity, the constant state of imbalance followed by balance followed by imbalance, like walking, like music, like everything.
> In Genoa, the songs were half-Italian, half English, spaghetti-western style[307].

Nelle immagini di Nanda Lanfranco, che includono il pubblico che sta ascoltando l'artista, tranne che nell'esecuzione di piazza della Vittoria nella quale la Anderson scelse di suonare sotto l'arco della Vittoria della piazza piacentiniana, isolata quindi dalla distanza che separa il monumento dal contesto della strada di passaggio, la componente relazionale dell'azione è evidente, tanto che è attraverso le espressioni degli spettatori presenti che viene restituita in realtà la performance, privata attraverso l'immagine della componente essenziale che la caratterizza, il sonoro. Lanfranco è impegnata a produrre immagini che riescano a "tradurre" il lavoro dell'artista in tutti i suoi particolari – il tipo di violino suonato, il dettaglio dei pattini nei blocchi di ghiaccio che si

---

[305] J.-H. Martin (a cura di), *Laurie Anderson. The record of the time*, Mazzotta, Milano 2003, cit. in G. Celant, G. Maraniello (a cura di), *Vertigo. Il secolo di arte off-media dal Futurismo al Web*, catalogo della mostra (Bologna, MAMbo, 6 maggio-4 novembre 2007), Skira/MAMbo, Milano-Bologna 2007, p. 367.
[306] Cfr. *As:If, Artists Space, New York*, in R. Goldberg, *Laurie Anderson*, Harry N. Abrams, New York 2000, p. 48.
[307] *Laurie Anderson. Stories from the Nerve Bible. A Retrospective 1972-1992*, Harper Perennial, New York 1994, p. 40.

sciolgono, con l'intenzione di aderire il più possibile al processo di ricerca dell'artista e ai suoi strumenti per esprimerla.

La performance è documentata anche dalle fotografie Bob Bielecki, allora tecnico del suono di Anderson, e da Paolo Rocchi, uno dei fotografi ai quali allora faceva riferimento la Samangallery[308]. Anche nelle immagini di Bielecki si avverte l'attenzione a sottolineare il contesto nel quale Anderson opera, ma nel suo caso si avverte quasi un intento, se non propriamente antropologico, almeno "folclorico": l'evidente contrasto con le persone che la performer ha accanto durante l'esecuzione, l'indulgere, in generale, sugli sguardi e la curiosità del pubblico presente. Anche Rocchi sposta il punto di vista fino a includere, in maniera però molto più asettica e documentaristica, il pubblico, impegnandosi a registrare l'andamento dell'evento per come avviene.

Si può dire che Laurie Anderson a Genova viene per lo più colta, grazie alla sua limitata notorietà, da un obiettivo fotografico lontano da qualsiasi intento iconico: solo pochi anni dopo l'artista sarà una dei protagonisti dei reportage della nuova scena musicale newyorchese di Allan Tannenbaum, per arrivare, dopo il successo planetario di brani come *O Superman*, 1982, da una parte alla dimensione ritrattistica da star-system di fotografi come Annie Leibovitz e Robert Mapplethorpe; dall'altra, alla documentazione dell'espansione scenografica delle sue esibizioni-installazioni *live*.

La performance, in realtà, restò per lo più ignorata dagli organi di informazione locali con l'eccezione della critica d'arte Viana Conti, allora all'inizio della sua attività. Con un articolo siglato solo con l'iniziale del suo nome di battesimo e documentata da una fotografia, probabilmente di Rocchi, della performance di piazza della Vittoria, la critica riferisce sulla «giovane Laurie» sul quotidiano cittadino «Corriere Mercantile» il 20 giugno 1975:

> La morte della nonna, il gelo di una notte sul lago e la scoperta di cento anatre prigioniere di un doppio strato di ghiaccio tessono una rete di emozioni, nella sua mente… la trama di un racconto. Oggi, davanti a noi, lei si identifica in un volo mancato, ora è il violino che canta un grido di ieri; due pattini sembrano stridere all'interno di uno strumento che emette suoni acuti e dolcissimi. A monte si agitano tutti i significati che l'operazione riveste: ribellione all'oggetto, al Museo polveroso, al cartellino del prezzo, mentre l'aderenza alla vita di ogni

[308] Cfr. *Laurie Anderson. Stories...*, cit., p. 39, p. 41 (in basso), p. 44 per le fotografie di Bielecki; p. 41 (in alto), p. 42, p. 43 per le fotografie di Rocchi. Le immagini di Bielecki sono le più utilizzate per documentare le performance di Genova, cfr. per esempio in R. Goldberg, *Laurie Anderson*, cit., pp. 52-53.

giorno, allo spirito di una canzone per la strada affermano la libertà, l'evasione dallo schema. Tutto ciò, però, è stato detto e ripetuto ogni qualvolta un operatore agisce in tal senso: oggi parliamo solo di poesia.
Poesia e purezza di questi musicali «duetti sul ghiaccio» si leggono sui volti dei passanti, degli spettatori tutti giovani e rapiti in un racconto che diventa nella evocazione gioiosa o triste, autobiografico.
La ragazza è vestita di bianco, ha un viso di bambina e lunghi capelli al vento, sul prato all'inglese, appena pettinato dal giardiniere del Comune, sembra volare libera come una creatura di Chagall, ma due blocchi di ghiaccio imprigionano gli stivaletti da pattinatrice. Il calore del sole, sciogliendo il «lago», segnerà il passare del tempo e le fasi del racconto.
Con i suoi strumenti e la sua persona Laurie Anderson ha comunicato con il pubblico, un lavoro si è consumato all'aperto… si è regalato agli spettatori, diventando «ricordo». Resterà tutt'al più, a chi lo chieda, una fotografia che documenti il fatto[309].

III.II.III.II. Charles Simonds, 1975[310].

Il lavoro dell'artista newyorkese Charles Simonds presentato a Genova nel 1975 a cura e presso la Samangallery aveva anch'esso avuto la sua prima origine, come la performance di Anderson, nelle strade dei distretti di New York[311]. A

[309] V.[V. Conti], *Sabato ore 16: Piazza della Vittoria*, «Corriere Mercantile», Genova, 20 giugno 1975, p. 6. A proposito dello scambio con gli spettatori estemporanei di *Duets on Ice* a Genova, la stessa Anderson racconta: «In awkward Italian, I told a group of people in Genoa that I was playing these songs in memory of my grandmother because the day she died I went out on a frozen lake and saw a lot of ducks whose feet had frozen into the new layer of ice. One man who heard me tell this story was explaining to newcomers: "She's playing these songs because once she and her grandmother were frozen together into a lake"». L. Anderson, *Stories…*, cit., p. 44.
[310] Per le immagini e i documenti relativi, cfr. *infra*, *Apparati*, *5. Immagini e documenti*, 5.2. *Materiali*, ill. 8-12, pp. III-IV.
[311] La Samangallery, oltre all'iniziativa in esterno del 1975, in concomitanza con la mostra nel gennaio 1976 pubblicherà, con un testo in italiano e in inglese, un libro d'artista di Simonds, una finta indagine etnografica nella quale vengono illustrate le abitudini e il comportamento di popolazioni immaginarie (Charles Simonds, *Three Peoples*, Samanedizioni, Genova 1975). Inoltre, nel 1978, in una sua nuova mostra personale, la galleria proporrà la serie di opere *Floating Cities* (cfr. Charles Simonds, «Saman», 14, ottobre-novembre 1978). Su Simonds, in generale, cfr. D. Abadie (a cura di), *Charles Simonds. Art/Cahier 2*, SMI, Parigi 1975; *Charles Simonds*, catalogo della mostra (Chicago, Museum of Contemporary Art, 7 novembre 1981-3 gennaio 1982), Museum of Contemporary Art, Chicago 1981; T. Millet (a cura di), *Charles Simonds*, catalogo della mostra (Valencia, IVAM, 18 settembre-30 novembre 2003), IVAM, Valencia 2003; B. Engl, L. Horn, S. Weber (a cura di), *Landscapebodydwelling. Charles Simonds at Dumbarton Oaks*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington DC 2011; J.

partire dal 1970, Simonds ha immaginato una civiltà nomade immaginaria, chiamata Little People, per la quale realizzare in mattoncini di argilla lunghi mezzo pollice (1,27 cm) dimore miniaturizzate nelle varie località in cui, di volta in volta, si stabiliva. Le dimore dei Little People trovano il loro naturale luogo di insediamento negli interstizi dello spazio pubblico urbano: gli esterni di un edificio fatiscente, come muri sbrecciati, davanzali e grondaie, angoli dimenticati, dislivelli di strade abbandonate. Il rapporto con gli spazi marginali della città è evidente:

> The Dwellings are made of raw clay in the streets – in niches in broken walls, vacant lots – wherever the architecture of the city offers them a home. The creation and eventual destruction of the Dwellings is seen as emblematic of lives in an area where the buildings of the city are undergoing constant transformation. New construction, vacant building, rehabilitated building, vacant lot are mirrored respectively by dwelling, ruin, reinhabited ruin, and destroyed dwelling. Each Dwelling is a scene from the lives of the Little People, a different time and place in the history of this imaginary civilization[312].

In occasione della mostra presso la Samangallery, inaugurata il 26 novembre 1975, Simonds realizza *Dwellings nelle strade di Genova* trovando il naturale habitat dei Little People nei muri di Stradone Sant'Agostino e di via di San Donato, nel quartiere di Sarzano, nella parte più antica del Centro storico cittadino, allora ancora in attesa della successiva riqualificazione. Anche a Genova l'esecuzione dal vivo dell'opera assume valenze sociali e performative: la stessa Lanfranco ricorda che l'artista era seguito soprattutto da un gruppo di bambini, sorvegliati dalle madri e altri passanti che avevano creato una sorta di barriera protettiva intorno al lavoro dell'artista[313]. Già a New York questo aspetto della sua attività era stato evidente:

Beardsley (a cura di), *Dwelling Munich 2017*, Kunstraum München, Monaco 2017. Cfr. inoltre il sito Internet ufficiale dell'artista, http://www.charles-simonds.com/index2.html (ultima consultazione 16 dicembre 2019).

[312] *Charles Simonds*, catalogo della mostra, 1981, cit., p. 44.

[313] «I bambini, in particolare, erano molto sorpresi e continuavano a ripetere "forte", tanto che avevo dovuto spiegare all'artista che la parola, in quel caso, non era usata nel senso di *strong* bensì come espressione ammirativa». Testimonianza orale di Nanda Lanfranco all'autrice, 27 ottobre 2019. Sull'evidente qualità performativa di questo lavoro di Simonds e il coinvolgimento dei bambini cfr. L. Van Haaften, C. Simonds, *To Offer/To Exchange. A conversation*, «Performance Research», 23, 6, 2018, pp. 12-19.

> By building his Dwellings in the streets, Simonds is engaging in a social activity. He is in constant dialogue with passersby – whether on the Lower East Side of Manhattan or in Shanghai. The street Dwellings reflect their specific locale; they are warped mirrors for given geographical, political, and social times and places. For Simonds they are also his "works in the field". Economic in terms of energy, mass, and time relative to their effect, these holes in the time and place fabric of daily reality furnish him with information about that reality. At the interface between the civilization of the Little People and that of the neighborhood, discoveries travel in both directions[314].

L'iniziativa della Samangallery realizzata con Simonds conferma l'intenzione della galleria di non confinare solo all'interno dello spazio chiuso l'attività degli artisti proposti, così come si è già visto con Anderson e come si vedrà per Maria Nordman e più ancora con Giuseppe Chiari, ma di creare un dialogo tra esterno e interno che coinvolga un pubblico più ampio, non necessariamente specializzato. La recensione di Viana Conti sul «Corriere Mercantile» aiuta, tra l'altro, a comprendere meglio come fosse intesa l'installazione dell'artista nello spazio di vico dei Parmigiani:

> Nel vano esterno di una piccola finestra, su vico dei Parmigiani, chiunque può vedere una mini-città di Charles Simonds. Nelle strade del quartiere portoricano di New York la sua figura è familiare e, forse, oggi anche a Genova molti lo riconoscerebbero per averlo visto comporre, in qualche angolo del centro storico, le sue piccole case d'argilla. Alla Samangallery […] una documentazione foto-cinematografica informa sull'attività di questo artista newyorkese[315].

---

[314] *Charles Simonds*, catalogo della mostra, 1981, cit., p. 44. Oggi l'attività di Simonds nella New York dei primi anni Settanta, testimoniata peraltro anche da riprese video, riveste un particolare interesse rispetto al senso politico e sociale delle trasformazioni urbanistiche della città. Cfr., a questo proposito, la registrazione dell'incontro dedicato a *Dwellings. Charles Simonds and 1970s New York*, organizzato da The Institute of Fine Arts, New York, il 2 aprile 2016, https://vimeo.com/163214395 (ultima consultazione 16 dicembre 2019). Due video dell'artista al lavoro nelle strade di New York – *Dwellings 1972* di David Troy e *Dwellings Winter 1974* di Rudy Burckhardt – sono disponibili nella sezione *Dwellings* del sito Internet ufficiale dell'artista, http://www.charles-simonds.com/dwellings70s.html (ultima consultazione 16 dicembre 2019).

[315] Vian. [V. Conti], *Taccuino d'arte. Mini archeologie di Charles Simonds*, «Corriere Mercantile», Genova, 5 dicembre 1975, p. 6. Sempre dalla recensione si evince che nella mostra di Genova era documentata, attraverso un filmato e una sequenza fotografica, anche l'opera *Birth*, 1970, nella quale è direttamente l'artista, con il suo corpo, a compiere un rituale di nascita, emergendo dall'argilla in cui, all'inizio dell'azione, è sepolto.

Le fotografie del lavoro di Simonds svolto in esterno nel Centro storico di Genova scattate da Nanda Lanfranco – che alla data non svolgeva ancora l'attività come professionista e non collaborava ancora con la Samangallery – sono poche e concentrate sui gesti e l'operatività manuale dell'artista, anche perché le dimensioni miniaturizzate dell'opera inducevano a focalizzarsi in particolare sul microcosmo di argilla in costruzione. Le immagini esistenti in archivio Lanfranco non sono quasi mai state pubblicate, neanche nel contesto delle segnalazioni della mostra che compaiono, nel corso del 1976, per esempio su riviste quali «Domus» e «Casabella»[316]. Sono quindi pressoché assenti anche dalla bibliografia di Simonds nel suo complesso, tanto che l'iniziativa di Genova non è documentata fotograficamente neanche nella sezione dedicata alle *Dwellings* presente sul sito Internet ufficiale dell'artista.

III.II.III.III. Maria Nordman, 1979[317].

All'inizio del 1979 l'artista di nascita tedesca, ma vissuta dall'infanzia in California, Maria Nordman arriva per la seconda volta a Genova su invito della Samangallery[318]. Tre anni prima, contemporaneamente alla sua presenza alla Biennale di Venezia nell'ambito dell'esposizione, a cura di Germano Celant, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, aveva realizzato in città, sempre a cura della Samangallery, un progetto installativo in un locale commerciale vuoto di via di Porta Soprana[319]. La ricerca di Maria Nordman è ascrivibile, in questa

---

[316] Cfr. P. Restany, *Little People* Omuncoli. *Les demeures de Charles Simonds pour un peuple imaginaire*, «Domus», 555, febbraio 1976, pp. 52-53; G. Celant, *Charles Simonds. Little People*, «Casabella, 411, marzo 1976, pp. 39-42. La mostra di Genova seguiva di pochi giorni l'apertura a Parigi dell'iniziativa espositiva, a cura di D. Abadie, *Charles Simonds. Demeures et Mythologies* presso il Centre National d'Art Contemporain (18 novembre 1975-5 gennaio 1976).
[317] Per le immagini e i documenti relativi, cfr. *infra*, *Apparati*, *5. Immagini e documenti*, 5.2. *Materiali*, ill. 13-16, pp. V-VI.
[318] Per Maria Nordman, cfr. G. Celant, *Urban Nature. The Work of Maria Nordman*, «Artforum», 18, 7, New York, marzo 1980, pp. 62-67; *Maria Nordman. De Sculptura. Works in the City. Some Ongoing Questions*, Schirmer/Mosel, Monaco 1986; *Maria Nordman. De Scultura II*, Cantz, Ostfildern 1997; G. Verzotti, *Maria Nordman*, in I. Gianelli, M. Beccaria (a cura di), *Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea. La residenza sabauda. La collezione*, Allemandi, Torino 2003, pp. 380-383.
[319] Cfr. M. Nordman, *Porta Soprana, Genova 9/1976*, in G. Celant (a cura di), *Arti & Architettura. Scultura, pittura fotografia, design, cinema e architettura: un secolo di progetti creativi*, vol. II, *1968/2004*, Skira, Milano 2004, p. 625. Per la presenza dell'artista alla Biennale di Venezia del

fase della sua attività, alle esperienze postminimaliste di un gruppo di artisti californiani interessati a sperimentare – e soprattutto a far sperimentare allo spettatore – il concetto di ambiente sia da un punto di vista di relazione spaziale, sia come immersione in uno luogo definito attraverso la luce e le sue variazioni.

Quando inaugura la sua seconda mostra personale a Genova, il 13 gennaio 1979, Nordman ha da poco presentato il lavoro *5 Public Proposals for an Open Place* presso la Rosamund Felsen Gallery di Los Angeles, costituito per lo più da piante architettoniche disegnate al *recto* e al *verso* che configurano articolazioni di spazi pubblici aperti delimitati da alberi. E sono proprio questi ultimi il centro delle ideazioni dell'artista, tanto che ogni progetto assume il nome di una specie arborea originaria della West Coast. A Genova, presso la Samangallery, l'artista presenta questa stessa serie di lavori, enfatizzando la visibilità dei due lati dei disegni attraverso una disposizione orizzontale su ripiani di vetro ricavati nel vano di una finestra, «al limite tra l'interno e l'esterno»[320], e secondo il desiderio dell'artista posti in parallelo rispetto alla superficie della Terra[321]. Come sottolinea la critica Corinna Ferrari sulla rivista «Domus», questa serie di progetti si configura come un gruppo di proposte utopiche in contesti urbani, luoghi identificati e delimitati concettualmente per sperimentare lo spazio come «luogo di accoglimento dell'evento temporale, colto attraverso la sua manifestazione sensibile, la luce solare, come condizione naturale di esperienza e di misura del tempo»[322]. Nell'ambito della mostra, l'artista propone un progetto specifico per Genova:

> un'area rettangolare, 22 metri per 33, di terreno erboso, delimitata da un corridoio di passaggio, e passeggio, il *Deambulatorium*, segnato da uno strato di schegge di marmo bianco su sabbia bianca, e scandita ad intervalli regolari dalla presenza degli alberi più diffusi della regione, i *Pinus pines*. Orientata sull'asse nord-mezzogiorno, e a est e a ovest dai punti dell'orizzonte in cui sorge e tramonta il sole nei giorni degli equinozi, la superficie rettangolare è determinata dalla specifica ubicazione del luogo, è la proiezione sul piano dei

---

1976, cfr. G. Celant, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, La Biennale di Venezia, Venezia 1977, in particolare pp. 121-131.

[320] C. Ferrari, *Lux Lucus. Maria Nordman. Progetti per uno spazio aperto in un contesto urbano*, «Domus», 593, Milano, aprile 1979, pp. 52-53, p. 52.

[321] Cfr. A. Rorimer, *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality* (2001), Thames & Hudson, Londra, 2004, p. 226.

[322] C. Ferrari, *Lux Lucus…*, cit., p. 52.

valori delle coordinate geografiche di Genova (longitudine, latitudine, azimuth del sole)[323].

A distanza di poco più di un mese dall'inaugurazione della mostra, l'artista realizza realmente un progetto all'esterno della galleria, nel contesto urbano del Centro storico più degradato, in uno spiazzo costeggiato da salita Re Magi, allora ancora una sorta di *terrain vague* in attesa del piano comunale di risanamento che prevedeva, tra l'altro, l'insediamento della facoltà di Architettura dell'Università. Il progetto, poi intitolato *Untitled. Salita Tre Magi*, era costituito da un quadrato di proporzione e forma analoghe alla superficie della Samangallery e veniva visivamente individuato, per la durata di ventiquattro ore, attraverso frammenti di graniglia di marmo bianco, «delimitazione effimera di uno spazio, destinato a sparire»[324]. L'artista così descrive il suo intervento:

> *Genova 17/2/1979*
> Un posto aperto a chiunque.
> Un posto aperto a chiunque e a qualsiasi condizione di luce.
> Un posto aperto a chiunque e a qualsiasi condizione di luce e suono per 24 ore: dall'alba all'alba su un terreno abbandonato e senza nome, circondato su quattro lati da Salita Tre Re Magi/Vico dei Tre Re Magi/Vico San Donato/Stradone Sant'Agostino. Trasposizione: da un posto conosciuto e al coperto a un posto aperto al vicinato: un giro della Terra intorno al Sole[325].

Il lavoro in esterno di Maria Nordman, pur non essendo una performance in senso stretto, prevedeva però, da un punto di vista documentario, delle condizioni di transitorietà strettamente analoghi, sia per i tempi limitati di fruizione, sia per l'implicita richiesta di azione-reazione da parte del pubblico: forte di un rapporto diretto con l'artista, Lanfranco comprende bene il rapporto dell'opera con il contesto che lo circonda e, per coglierlo nella sua interezza, preferisce documentarlo anche dall'alto, dalle finestre di un appartamento privato di un edifico che si affacciava sullo slargo utilizzato. Oggi queste fotografie, le uniche che documentano le intenzioni dell'azione e infatti compaiono regolarmente sulle

---

[323] *Ibid*.
[324] *Ibid*. Cfr. anche A. Rorimer, *New Art…*, cit., p. 225.
[325] M. Nordman, *Genova 17/2/1979*, in G. Celant (a cura di), *Arti & Architettura*, cit., p. 624; cfr. anche «Saman», 17, Genova, marzo-aprile 1979, s.i.p.

principali pubblicazioni dell'artista, assumo anche un valore di testimonianza storica della trasformazione del tessuto urbano della zona[326].

III.II.III.IV. Fabio Mauri, 1979[327].

Realizzata per la prima volta presso la Galleria Duemila di Bologna nel 1973, *Ideologia e Natura* è una performance di Fabio Mauri che ha avuto numerose repliche e versioni ed è stata spesso riproposta, per esempio, nell'ambito della cinquantacinquesima edizione dell'Esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia del 2013, nel Padiglione Italia[328]. A Genova la performance è presentata venerdì 29 giugno 1979, presso il Teatro del Falcone di Palazzo Reale, all'interno della rassegna *Liberi vettori di cultura*, organizzata dal PAC, Partecipazione Arte Contemporanea, per il progetto *Arte e Città* dell'Assessorato alla Cultura del Comune[329].

---

[326] Oggi, esattamente nel luogo di realizzazione del progetto, si trovano i Giardini Luzzati, uno spazio aperto e pubblico gestito da una cooperativa sociale che include anche un'area archeologica.

[327] Per le immagini e i documenti relativi, cfr. *infra*, *Apparati*, *5. Immagini e documenti*, 5.2. *Materiali*, ill. 17-24, p. VII.

[328] Prima di Genova, la performance era stata proposta dall'artista almeno ogni anno, in Italia e all'estero: nel 1974 (Galleria de' Foscherari, Bologna); nel 1975 (Università di Salerno); nel 1976 (Galleria del Falconiere, Falconara); nel 1977 (*L'Esperienza*, Certaldo, Palazzo Pretorio; *Trigon 7*, Graz, Landesmuseum); e nel 1978 presso The Western Front a Vancouver. Cfr. nel sito Internet ufficiale dell'artista, a cura dello Studio Fabio Mauri Associazione per l'Arte L'Esperimento del Mondo, la sezione dedicata specificatamente alla performance, https://www.fabiomauri.com/opere/performance/ideologia-natura.html (ultima consultazione 17 novembre 2019). Della versione di Venezia, che ha avuto luogo nella sezione del Padiglione Italia *Vice Versa*, a cura di B. Pietromarchi, presso le Tese delle Vergini all'Arsenale, sono disponibili su Internet più videoregistrazioni. Cfr., per esempio, il video rilasciato sul canale Vimeo dell'artista stesso https://vimeo.com/68519970 (ultima consultazione 17 novembre 2019).

[329] La rassegna si era aperta il 25 giugno con un intervento musicale di Sarenco e Franco Verdi, seguita il 27 giugno dall'incontro con Gianni Emilio Simonetti e il 28 giugno con Luigi Ontani; dopo Mauri proseguì con altri quattro appuntamenti (Paolo Cotani e Giorgio Griffa, 2 luglio 1979; Franco Vaccari, 5 luglio 1979; Ugo Nespolo e Luca Maria Patella, 6 luglio 1979; tavola rotonda conclusiva, 7 luglio 1979). Cfr. *Incontri al Falcone*, «Il Secolo XIX», 30 giugno 1979, p. 10, e il manifesto pubblicitario stradale della rassegna realizzato da A.G. Fronzoni, stampa litografica, 68,5x95 cm (cfr. *infra*, *Apparati*, *5. Immagini e documenti*, 5.2. *Materiali*, ill. 25, p. VIII). Anna Lercari, per la stessa iniziativa, individua date differenti per Simonetti (7 luglio 1979) e Ontani (4 luglio 1979), Cfr. A. Lercari, *Vicende artistiche a Genova 1960-1979. Date e fatti*, in S. Solimano (a cura di), *Attraversare Genova...*, cit., p. 85. Sotto l'acronimo di PAC, Partecipazione

Come è noto la performance è riferita a un momento dell'attività dell'artista nel quale il ricordo biografico dell'infanzia e della prima gioventù trascorse sotto il regime fascista, si innesta su considerazioni che riguardano il rapporto tra il corpo e il potere, in una riflessione su come i totalitarismi abbiano raggiunto e controllato, attraverso le loro prescrizioni e la violenza per farle rispettare, l'essenza stessa dell'esistenza biologica dell'essere umano[330]. Dora Aceto, responsabile editoriale dello Studio Fabio Mauri, così descrive *Ideologia e Natura*:

> Una giovane ragazza in divisa fascista di "Piccola Italiana", si spoglia e si riveste molte volte. Inizialmente, in piedi davanti ad un cubo bianco, compie quest'operazione di svestirsi-rivestirsi, in modo naturale; e proseguendo secondo un ritmo scandito da un metronomo, continua a farlo non seguendo più un ordine logico.
> Le variazioni nel modo di vestirsi con gli stessi indumenti modificano il valore ideologico della divisa, spingendo lo spettatore alla riflessione sul perché si rivesta in modo così anomalo. A seconda delle invenzioni della performer e della casualità degli accostamenti, l'immagine cambia e somiglia al Ku Klux Klan, ad Arlecchino, a un personaggio da circo equestre.
> Questo percorso verso la nudità simbolica evidenzia come l'unico dato di realtà sia l'idea di natura, idea che prevale su ogni abito imposto dalla cultura e dall'immaginazione ideologica del momento[331].

Arte Contemporanea, si radunava un gruppo cittadino, nato nel 1978, di «collezionisti, galleristi, addetti ai lavori». Cfr. S. Solimano, *Anni Sessanta e settanta: una stagione vicina e lontana*, Ivi, p. 25. Più in generale, sulle attività culturali dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Genova tra il 1975 e il 1981, cfr. il già citato *Genova: la cultura di una politica. Cinque anni di lavoro culturale nella città*, Electa, Milano 1981.

[330] Si può datare l'inizio di questa riflessione di Mauri con la performance *Che cos'è il fascismo*, 1971, per proseguire poi con *Ebrea*, sempre del 1971. Più generale, cfr. C. Christov-Bakargiev, M. Cossu (a cura di), *Fabio Mauri. Opere e Azioni 1954-1994*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 21 giugno-5 ottobre 1994), Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea/Giorgio Mondadori, Roma-Milano 1994; F. Mauri, *Scritti in mostra. L'avanguardia come zona 1958-2008*, a cura di F. Alfano Miglietti, Il Saggiatore, Milano 2008, 2019, edizione e-Book; F. Mauri, *Ideologia e memoria*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

[331] D. Aceto, *Ideologia e Natura (1973)*, Fabio Mauri, Opere, Performance, https://www.fabiomauri.com/opere/performance/ideologia-natura.html, cit. (ultima consultazione 18 novembre 2019).

Nel testo ciclostilato e distribuito in occasione della versione della performance realizzata presso la Western Front Society di Vancouver il primo ottobre 1978, lo stesso Mauri presenta l'azione in questo modo:

> *Natura e Cultura* o *Ideologia e Natura*, come volta a volta si è chiamata, è una performance del 1973, ripetuta negli anni successivi (oltre che in Italia, in Austria, Canada, Inghilterra e Olanda) essenzialmente uguale, ma ogni volta, per qualche variante, diversa.
> Scriverne, a differenza di altre azioni in cui il testo è risultato subito naturale, mi è difficile.
> Qualcosa di non interamente ultimo interferisce nella comprensione del suo significato, di certo non tradotto in una proposizione distesa.
> A un minimo di analisi rilevo che in *Ideologia e Natura* per "fascismo" non intendo prevalentemente il fascismo storico, né l'intenzione di promuoverne la critica è più il fine essenziale di questo esercizio.
> L'esame ravvicinato di quel tempo (esame inesploso nel 1970), oggi, in Italia, è alle spalle, attraversato da una fitta trama di analisi storiche. Io intendo il fenomeno già giudicato da una democrazia colta.
> Ma l'emblema che la modella in divisa compone resta un'apparenza significante. Luce di teoria negativa, o astrusa, di quasi vietata esplorazione, per come priva d'identità reale, forte della sua sola presenza di fatto.
> Le qualità formali del rito di un corpo in costume mantengono un minimo di significato storico, voglio dire, e un massimo di estensione simbolica.
> Che una performance non sia mai uguale, ma in un tragitto, si sa: dall'enigma significante alla didattica dei significati. Per ricomporsi nella forma di entrambe, che è nella memoria sperimentale di chi vi assiste.
> Quest'azione, a differenza di altre, è quasi completamente demandata a un corpo.
> La scansione esatta annulla ogni immobilità, ma anche ogni dinamica intesa come movimento, attorno a una persona, al segno del suo abito e ai segnali sonori.
> Non è persona, non è statua. Non è, come altre mie performance, calata negli "oggetti", stimati e inevitabilmente pervasi di azione, in senso "fisico" e "intellettuale".
> L'analisi di questi e altri fatti relativi a *Natura e Cultura*, la ripropone come opera interamente "formata", ma non chiusa nel senso, che pure sembra elementare[332].

In assenza di qualsiasi resoconto sulla performance genovese da parte della stampa locale, che parrebbe avere ignorato l'evento, la versione di Vancouver

[332] F. Mauri, *Ideology and Nature*, 1973, testo ciclostilato, The Western Front, Vancouver, 1 ottobre 1978. Ripubblicato in F. Mauri, *Scritti in mostra*, cit.

che la precede di poco più di otto mesi, al contrario documentata fotograficamente e anche con un video, è utile al fine di comprendere meglio la sequenza di immagini che, nell'occasione, scattò Nanda Lanfranco[333].

Il filmato di Vancouver, in particolare, restituisce la presenza determinante del sonoro, scandito ritmicamente dal ticchettio di un metronomo, presente in scena anche nelle immagini di Genova, e dalle registrazioni fuori campo di una voce che compita la frase «I don't want to be a fascist» e da un'altra voce femminile in sottofondo che impartisce istruzioni per la collocazione di gruppi di Giovani italiane nel corso di un'adunata fascista (che potrebbe provenire dalla performance di Mauri *Che cos'è il fascismo?*, 1971) sulle note dell'inno *Giovinezza*.

Nelle immagini di Nanda Lanfranco si registra anche la presenza in scena dello stesso Mauri: in un primo tempo insieme alla protagonista ancora vestita, mentre si sta sfilando i guanti dalle mani, dà le spalle al pubblico e sembra guardare verso il metronomo; poi da solo, forse alla fine della performance, è seduto su un cubo bianco, unico elemento di scena, un microfono a treppiede orientando verso di lui e le scarpe della divisa da Giovane italiana ancora sul palcoscenico, accanto ai suoi piedi.

Il confronto più immediato per questo lavoro di Nanda Lanfranco è ovviamente rappresentato dalle fotografie che Elisabetta Catalano ha dedicato alla prima realizzazione della stessa performance di Mauri, nel 1973, all'interno del ben più articolato rapporto di collaborazione e di scambio interpersonale intercorso tra i due[334].

Nelle immagini di Catalano l'immediatezza dell'evento *live* è sostituita da dall'evidenza della ponderata riflessione condivisa con l'artista: la costruzione dell'azione è volutamente resa nella sua assolutezza, non nell'immediatezza, risultato di un dialogo profondo nel quale la fotografa assume con grande evidenza il ruolo di co-autore. La perfezione compositiva, l'attenzione millimetrica per la disposizione e poi la stabilizzazione di ogni parte del corpo della protagonista, denunciano un processo creativo millimetrico attuato per descrivere una rappresentazione, più che per documentare un evento effimero.

---

[333] Per la sequenza fotografica dell'evento del 1 ottobre 1978 al Western Front di Vancouver cfr. https://front.bc.ca/events/ideology-and-nature/; per la ripresa video, https://vimeo.com/58969913.

[334] Cfr. L. Cherubini (a cura di), *Elisabetta Catalano. Work with Fabio Mauri*, Christian Maretti, Imola 2013.

Il caso di *Ideologia e Natura*, raccontata attraverso l'obiettivo di Catalano, rientra nella tipologia di performance realizzate in funzione della presenza della macchina fotografica, molto distante quindi dalla casualità dell'impatto momentaneo e fuggevole che caratterizza le immagini di Nanda Lanfranco, la quale, pur fotografando la performance a distanza di sei anni dalla sua ideazione, non utilizza il riferimento che l'ha preceduta, ma piuttosto si immerge nella confusione e nella sorpresa dell'evento riproposto a Genova.

Se è possibile pensare a un approccio fotografico di Lanfranco analogo a quello messo in atto da Catalano per *Ideologia e Natura* di Fabio Mauri, bisogna rifarsi al lavoro che la fotografa genovese a realizzato in collaborazione con Jack Smith nel Cimitero di Staglieno nel 1981. Un momento performativo non pianificato e anzi improvvisato in completa libertà, ma che ha in maniera analoga incrinato i confini, se mai sono esistiti in maniera netta, tra artista e fotografo, per arrivare a una situazione di indispensabilità reciproca che rende la fotografia opera e l'opera fotografia[335].

III.II.III.V. Grahame Weinbren e James Fulkerson, *Frammenti di suono*, 1981[336].

Tra la fine di marzo e la fine di aprile del 1981, si svolge a Genova la rassegna annuale di cinema sperimentale, a cura di Ester de Miro, *Il gergo inquieto*. La quarta edizione è dedicata a *Cinema off e inespressionismo a New York* e contiene al suo interno una sezione a se stante curata da Germano Celant che, con la formulazione di *Inespressionismo americano*, propone «arte musica danza cinema fotografia a New York» attraverso una programmazione di eventi di differente natura dislocati in varie sedi cittadine[337]. L'intento dei due curatori e delle loro rispettive programmazioni è di fornire una visione articolata delle

---

[335] A riprova di questa interscambiabilità tra Mauri e Catalano, cfr. la didascalia di *Ideologia e Natura*, in F. Mauri, *Scritti in mostra…*, cit. Per la performance realizzata da Jack Smith nel Cimitero Monumentale di Staglieno a Genova e fotografata da Nanda Lanfranco nella primavera del 1981, cfr. A. Costantini, *In cerca di María Montez…*, cit., pp. 77-79.

[336] Per le immagini e i documenti relativi, cfr. *infra*, *Apparati*, *5. Immagini e documenti*, 5.2. *Materiali*, ill. 27-32, pp. X-XI.

[337] Cfr. E. de Miro (a cura di), *Il gergo inquieto. Cinema off e videoarte a New York*, Bonini, Genova 1981; G. Celant (a cura di), *Il gergo inquieto. Inespressionismo americano*, Bonini, Genova 1981. Si veda anche il manifesto pubblicitario stradale della rassegna realizzato da A.G. Fronzoni, stampa litografica, 68,5x95 cm (cfr. *infra*, *Apparati*, *5. Immagini e documenti*, 5.2. *Materiali*, ill. 26, p. IX).

ricerche che, a New York, a partire dall'inizio degli anni Sessanta, hanno proposto sconfinamenti linguistici rispetto alle definizioni e ai limiti delle proprie discipline per immaginare, attraverso l'uso di modi di espressione diversi, una confluenza tra le arti.

La figura di Grahame Weinbren, in questo senso, è indicativa: nato nel 1947 in Sud Africa, Weinbren opera negli Stati Uniti come film-maker sperimentale, artista, studioso di cinema e *new media*, tuttora è *senior editor* della rivista «Millennium Film Journal»[338]. Il 4 aprile 1981, al Teatro del Falcone presso Palazzo Reale, insieme al compositore americano e trombonista James Fulkerson, Weinbren esegue la performance *Frammenti di suono*, così descritta dalla cronaca locale:

> Attraverso spezzoni cinematografici e il suono dal vivo del trombone di Fulkersen [*sic*], Weinbren mette in discussione le diverse concezioni del rapporto tra musica e film espresse attraverso citazioni del cineasta americano Jonas Mekas e del regista sovietico Eisenstein. Weinbren sostiene invece l'autonomia e la contrapposizione dialettica tra suono e immagine[339].

Le immagini di Nanda Lanfranco permettono di rilevare l'essenzialità del set – uno schermo da proiezione a telo, la testata a valvole per l'amplificazione, le sordine per la campana dello strumento di Fulkerson, l'unico in scena – e di individuare alcune delle immagini proiettate, le quali sembrano essere i precedenti diretti di opere proposte da Weinbren quasi due decenni dopo, in lavori come, per esempio, *Frames*, 1999, un'installazione interattiva a tre schermi commissionata da NTT InterCommunication Center, ICC, di Tokyo per l'esposizione Biennale del 1999[340].

Nelle immagini della performance di Genova, infatti, sono distinguibili almeno due proiezioni tratte dalle illustrazioni litografiche ricavate dalle fotografie di Hugh Welch Diamond, lo psichiatra britannico che fu tra i primi a documentare fotograficamente gli atteggiamenti dei propri pazienti allo scopo di

---

[338] Per la figura di Grahame Weibren e la collaborazione con James Fulkerson cfr. Los Angeles Filmforum, *Alternative Projection. Experimental film in Los Angeles, 1945-1980*, Oral History Project, Grahame Weinbren interviewed by Mark Toscano, 19 febbraio 2010, https://www.alternativeprojections.com/oral-histories/grahame-weinbren/ (ultima consultazione 29 dicembre 2019).

[339] *Il rubricone. Mostre. Frammenti di suono*, «l'Unità», edizione di Genova, 4 aprile 1981, p. 11.

[340] Cfr. *ICC Biennale '99*, Tokyo, 15 ottobre-28 novembre 1999, https://www.ntticc.or.jp/en/archive/works/frames/ (ultima consultazione 29 dicembre 2019).

redigere una sorta di catalogo dei segni rivelatori della malattia mentale[341]. Nessun riferimento a questa iconografia è però rintracciabile nella recensione dell'evento che viene pubblicata sull'edizione genovese de «l'Unità» a firma di Viana Conti. In essa l'autrice evidenza soprattutto il contrasto tra immagini e suono come la particolarità attraverso la quale leggere l'intenzione di Weinbren di disvelare il meccanismo del cinema, di

> porsi sempre in posizione critica rispetto all'illusione creata dal film, stimolando così il disorientamento dello spettatore e mettendo quest'ultimo nella condizione di percepire le possibilità di manipolazione cui film e pubblico sono incessantemente soggetti. Stravolgendo inoltre un vecchio mito del cinema, riesce a sottrarre l'opera al suo autore consegnandola ad altri e creando quelle interferenze che sottolineano l'autonomia dei linguaggi. Il discorso critico di Wainbren [*sic*] parte dal film come oggetto concluso, dove la sequenza delle immagini viene tradizionalmente recepita insieme alla colonna sonora, per svelare l'azione terroristica che in realtà la musica mette in atto nei confronti dell'immagine. Ed è a partire da questa confusione dei due momenti linguistici che Weinbren ne smaschera, per così dire, la complicità[342].

In questo caso, quindi, le immagini della performance aggiungono riferimenti che suggeriscono di approfondire le informazioni fornite sia attraverso, come si è appena visto, la testimonianza diretta del critico-spettatore, sia per mezzo della pubblicazione relativa all'evento[343].

L'interesse per lo psichiatra fotografo Hugh Diamond, scoperto attraverso una pubblicazione trovata per caso da Strand, trova riscontro e si conferma in un'intervista nella quale Weinbren ripercorre le vicende e il senso della sua attività. L'incontro con Fulkerson risale al 1970: lavorano insieme a una serie di progetti denominati *Cheap Imitations* e condividono la scoperta delle immagini di Diamond. Ricorda Weinbren:

---

[341] Nelle fotografie esaminate sono distinguibili, in particolare, i ritratti illustrativi per *Suicidal Melancholy* e *Melancholy*, ambedue pubblicati all'interno di una serie di tredici articoli intitolata *The Physiognomy of Insanity* redatta dallo psichiatra John Conolly per «The Medical Times and Gazette» tra il 1858 e il 1859. Cfr. K. Rhodes, *Diamond, Hugh Welch*, in J. Hannavy (a cura di), *Encyclopedia of nineteenth-century photography*, vol. I, *A-I Index*, Routledge, Londra-New York 2007, pp. 415-417. Per le illustrazioni individuate attraverso le fotografie di Lanfranco, cfr. *infra*, *Apparati*, *5. Immagini e documenti*, 5.2. *Materiali*, ill. 31-32, p. XI.

[342] V. Conti, *Il rubricone. Mostre. Grahame Weinbren*, «l'Unità», edizione di Genova, 7 aprile 1981, p. 13.

[343] Cfr. G. Celant, *Inespressionismo…*, cit., pp. 135-140.

> These were not daguerreotypes. Diamond collaborated with Fox Talbot, who had invented a paper negative process. Extraordinary gray tones, beautifully blacks, really wonderful. They were pictures of the asylum inmates, mostly female: insane women. So we made a film of me imitating these mad women[344].

Il film, costituito dalle fotografie delle donne malate di mente e dalle imitazioni di esse da parte di Weinbren, secondo progetto della serie *Cheap Imitations* di cui oggi non sembra essere rimasta copia, viene utilizzato anche per le performance realizzate con Fulkerson, probabilmente incluso l'evento all'interno de *Il gergo inquieto*, date le corrispondenze che si possono riscontrare tra le immagini di Nanda Lanfranco e la descrizione della performance dello stesso Weinbren:

> In performance Jim Fulkerson stands in a red spotlight at the edge of the projection. He plays on trombone a piece that he's written which is a very minimal, involving playing a single repeated note with full breaths, a specified number of times, maybe 75. So it's just one note, and then a deep breath, and then the same note again. So he's standing in the spotlight, I'm on the screen imitating the photographs, with Roberta's [Friedman] off-screen voice telling me how to pose, the Hugh Diamond pictures, and then a plummy English theatre voice reading 19th century texts. This is one of the pieces I think back on with fondness. It was shown once or twice[345].

III.II.III.VI. Joan Jonas, 1981[346].

Sempre nel contesto della serie di iniziative curate da Germano Celant per la rassegna *Il gergo inquieto*, la sera di domenica 5 aprile 1981, ancora presso il

---

[344] Los Angeles Filmforum, *Alternative Projection…*, cit., p. 38. Weinberg, nel corso dell'intervista, spiega ulteriormente il suo interesse per Diamond: «The idea was that the psychologist would look at the photograph and from the subject's position, the way she was holding her head, the expression in her eyes, the twist of the body, the slope of the shoulders, etc., he'd be able to read the condition of the patient. I was very interested in this, because I saw it as a basic metaphor for the epistemological foundation of photography», Ivi, p. 40.

[345] Ivi, p. 41. Il 19 dicembre 1981 il film di Roberta Friedman e Grahame Weinbren, esattamente intitolato *Cheap Imitations, Part 2: Mad Women*, viene proiettato, insieme alla terza parte della serie e ad altri film degli stessi autori, presso il Millennium Film Workshop di New York. Cfr. Millennium Film Workshop, Archive, Personal Cinema Program, Fall 1981, http://www.millenniumfilm.org/mfw1981/ (ultima consultazione 30 dicembre 2019).

[346] Per le immagini e i documenti relativi, cfr. *infra*, *Apparati*, *5. Immagini e documenti*, 5.2. *Materiali*, ill. 33-42, pp. XII-XIII.

Teatro del Falcone di Palazzo Reale, Nanda Lanfranco documenta una versione della performance *Double Lunar Dogs*, 1980, ideata e rappresentata dall'artista statunitense Joan Jonas con la collaborazione, per questa occasione genovese, di un gruppo di giovani allievi di una scuola di danza locale, la Campetto 7[347].

L'azione, che nel 1984 Joan Jonas trasformerà in un video dallo stesso titolo e che era stata proposta per la prima volta nel corso di una rassegna dell'artista organizzata presso l'University Art Museum di Berkeley tra maggio e giugno del 1980, derivava la sua struttura narrativa dalla prima parte (*Universe*) di un romanzo di fantascienza degli anni Quaranta, *Orphans of the Sky*, scritto da Robert A. Heinlein[348].

Nell'ambito della ricerca di Jonas, *Double Lunar Dogs* è considerata una delle performance della seconda metà degli Settanta in cui l'artista abbandona l'uso privilegiato del video, che aveva utilizzato in una fase ancora pionieristica del mezzo, in favore di una maggiore strutturazione dell'azione, spesso sorretta, come in questo caso, da un riferimento narrativo diretto e nella quale altrettanto spesso viene impiegato il disegno, come gestualità e movimento nell'eseguirlo e come componente visiva simbolica all'interno della narrazione[349].

---

[347] Per Joan Jonas, cfr. J. Lorz, A. Lissoni (a cura di), *Joan Jonas*, Hirmer, Monaco 2018; J. Simon, *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas*, Gregory R. Miller/Hatje Cantz, New York-Ostfildern 2015, in particolare pp. 270-279, dove tra l'altro un'immagine a corredo della scheda relativa alla performance è erroneamente attribuita a Nanda Lanfranco, mentre le altre non si riferiscono alla performance di Genova bensì alla versione proposta a Genazzano nel 1982.

[348] *Joan Jonas. Performance/Video/Installation*, University Art Museum, Berkeley, maggio-giugno 1980: *Double Lunar Dogs* è inserita nel programma delle performance dell'artista il 13 e il 14 giugno 1980. A Berkeley, per la prima volta Jonas utilizza musica dal vivo, suonata dalla *rock band* The Right Thinking Research Library (cfr. J. Simon, *In the Shadow…,* cit., p. 103). Oltre a Genova, l'artista presenterà la performance, nel corso del 1981, alla Kunsthalle di Basilea (13 aprile 1981), allo Stedelijk Van Abbemuseum di Eindhoven (10 maggio 1981), al Contemporary Arts Museum di Houston (31 luglio 1981), e presso The Performing Garage a New York. L'anno seguente la proporrà di nuovo in Italia, in occasione della rassegna *Progetto Genazzano*, e poi alla settima edizione di Documenta, a Kassel.

[349] Questa fase della ricerca artistica di Joan Jonas è stata inserita nell'ambito della revisione linguistica del Postmoderno, per esempio da N. Kaye, *Postmodernism and Performance*, Macmillan, New York 1994, in particolare p. 12 e pp. 136-139. La stessa Jonas, nel 1979, riferendosi alla sua attività del momento, afferma: «I'm using a narrative, and speaking, and trying to depict a character, and I have to think about time in a different way because of having a more definite structure set up. Actually, what I am doing now is structuring my pieces much more. I had to figure out how to use a narrative». *Joan Jonas. Interview by Robin White*, «View», 2, 1, aprile 1979, p. 15.

Universe, nel caso specifico, racconta di una nave spaziale "generazionale", una sorta di arca che deve dirigersi verso il sistema stellare di Alpha Centauri. Nel corso della missione, però, un ammutinamento ha ucciso la maggior parte dell'equipaggio della nave spaziale, la quale ora viaggia senza fine e senza guida nello spazio: sia i discendenti della parte di ufficiali che era rimasta fedele alla missione, sia i ribelli che vivono ora nascosti, hanno dimenticato il motivo della stessa e, ritornati in una situazione pretecnologica e dominata dalla superstizione, immaginano che l'astronave sia l'intero Universo.

La sceneggiatura per l'azione che Jonas trae dal romanzo evidenzia, fin dall'inizio, la lotta ancora in atto tra coloro che hanno ripreso il controllo almeno dei piani inferiori della nave e i ribelli che si sono ritirati e nascosti nei piani superiori[350]. Questa struttura narrativa sembra aderire particolarmente allo spazio del Teatro del Falcone di allora, un fabbricato in cemento armato articolato in una sala ovoidale al pianoterreno e una balconata-corridoio superiore: si può ipotizzare che l'artista lo avesse visionato e utilizzato in precedenza, considerando che l'evento giungeva alla fine di un *workshop* tenuto dall'artista stessa a Genova[351]. Nelle fotografie dell'evento scattate da Nanda Lanfranco, il pubblico siede per terra a semicerchio davanti alla scena delimitata da due teli da proiezione fissati alla balconata superiore: da quest'ultima pende, fissata a un cavo tirato tra due pilastri della struttura, centrata rispetto ai due schermi del pianoterra, un'altalena monoposto con movimento oscillante avanti e indietro.

In questo *setting*, gli spettatori diventano parte integrante dell'azione, non solo per l'assenza di palcoscenico e quindi la contiguità fisica con l'artista e i performer in scena, ma anche perché si trovano naturalmente inseriti tra i discendenti dell'equipaggio che era stato fedele, tra i quali, pur non ricordando ormai nulla di quanto successo e continuando «ora passivamente la […] vita a bordo, c'è tuttavia qualcuno […] che vuol sapere»[352].

---

[350] Cfr. *Doppi cani lunari (tratto da* Universe *di Robert Heinlein). Sceneggiatura di Joan Jonas*, in G. Celant (a cura di), *Inespressionismo…*, cit., pp. 127-134.

[351] Cfr. V. Conti, *Joan Jonas porta i suoi «Doppi cani lunari» al teatro del Falcone*, «l'Unità», edizione di Genova, 1 aprile 1981, p. 11. Del resto, l'artista stessa ha spesso sottolineato il suo interesse per lo spazio in cui agisce: «When I first started doing pieces I used to just go to the space and look at it. The way I got an idea for the piece would be to just look at the space, until my vision blurred». *Joan Jonas. Interview…*, cit., p. 22.

[352] *Doppi cani lunari…*, cit., p. 127. Un'altra costante del lavoro di Jonas è proprio il coinvolgimento del pubblico nell'esperienza, la quale diventa in questo modo una sorta di rito di passaggio collettivo: «It's the shamanistic idea – the performer goes through the actions so that the audience can experience them also», *Joan Jonas. Interview…*, cit., p. 11.

L'azione inizia al buio, come dimostrano le immagini e come indica la sceneggiatura, e con la proiezione di filmati – probabilmente gli stessi filmati NASA che l'artista aveva utilizzato a Berkeley – sui due teli. Poi la luce si rischiara e sempre attraverso le fotografie di Nanda Lanfranco si percepisce che Jonas è impegnata, per tutta la durata dell'azione, a sostenere molti dei movimenti coreografici previsti e, in particolare il personaggio che, dal basso, affronta i cani lunari ribelli dei piani superiori – una sorta di maghi-guaritori – che dagli ammutinati avevano ereditato le poche memorie della Terra sopravvissute. Dondolandosi sull'altalena, Jonas cerca di raccontare la verità agli abitanti del piano inferiore (il pubblico):

> Dialogo: lo scienziato e la donna
> « Questa donna sta tentando di scalzare l'autorità della nostra colonia. È salita su dai mutanti e ne è ritornata per predicare eresie».
> «Ma potete constatare dalla stelle come sia vero che l'astronave è in movimento. Noi stiamo viaggiando da un pianeta all'altro!»
> «Siete un'eretica – e siete condannata a morte!»[353].

La performance, agìta tra proiezioni, suoni, oggetti simbolici e archetipici, maschere, movimenti e danze rituali, disegni, si conclude con la vittoria della donna e degli ormai numerosi cani lunari (gli allievi della scuola di danza), incluso il previsto ingresso, nell'area di scena, di un cane vero[354].

L'occasione del lavoro fotografico per la performance di Jonas può essere considerato per Nanda Lanfranco, a inizio del decennio Ottanta, anche un momento di confronto ideale con l'esperienza dei fotografi di performance degli anni Sessanta e Settanta. Non molto numerosi sono, infatti, gli artisti che, come Jonas, hanno potuto contare fin dall'inizio su una così ampia documentazione

---

[353] *Doppi cani lunari*…, cit. p. 133. Il testo tradotto in italiano per la pubblicazione di Bonini, è evidentemente riferito alla prima rappresentazione della performance. Si tratta infatti di un vero e proprio *script* nel quale le parti sono assegnate: alla stessa Jonas, indicata con le iniziali JJ, e ai suoi collaboratori, tra i quali Elsi Ritchie (ER) e Paul Cotton (PC, lo scienziato), oltre a una generica indicazione per i DCL, i Doppi Cani Lunari.

[354] Come di consueto allora, è solo Viana Conti che presenta l'evento, peraltro in anticipo, sulle pagine dei quotidiani locali: «I protagonisti del lavoro muovono in una dimensione spazio-temporale legata all'immagine di astronave in viaggio, dove compaiono esseri metaforici che si fanno chiamare cani siderali. […] Joan Jonas si muove sull'area dei multi-media. Le sue azioni infatti sconfinano dal terreno specifico della danza, operata in interni e in esterni, al disegno, al film, al video, allo spazio teatrale ecc. L'esperienza di scultrice che ha alle spalle la porta ad un'indagine totale dello spazio non solo fisico, ma anche psichico, stimolandola a ricercare tramiti e contaminazioni corporee con fenomeni percettivi». V. Conti, *Joan Jonas…*, cit., p. 11.

fotografica: a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta infatti, il lavoro dell'artista, partecipe delle più importanti sperimentazioni del momento, viene fotografato inizialmente anche da Richard Serra e Peter Campus, per esempio, per rientrare poi nella onnivora produzione documentaria newyorkese di Peter Moore e, nel 1972, con la performance *Delay Delay*, nella grande dimensione *outdoor* di Gianfranco Gorgoni. È però forse con la personalità e la produzione della fotografa e film-maker franco-statunitense Babette Mangolte che appaiono più evidenti i riferimenti ai quali si può idealmente ricollegare il lavoro di Lanfranco.

Giunta a New York all'inizio del decennio Settanta, Mangolte è inizialmente interessata al cinema sperimentale newyorchese per poi essere coinvolta dalle sperimentazioni del gruppo del Judson Dance Theatre, da Yvonne Rainer alla stessa Jonas che, pochi anni prima, ha partecipato ad alcuni workshop con Trisha Brown. Per Jonas documenta fotograficamente, per esempio, la versione romana di *Delay Delay*, organizzata sulle rive del Tevere dalla galleria L'Attico nel giugno del 1972; o la performance multimediale *Mirage* a New York nel 1976. Segue inoltre l'attività di Joan Jonas in alcune occasioni anche come operatrice di ripresa, tra le quali, per esempio, per le videoperformance *Organic Honey's Vertical Roll* realizzata anche a Milano per la galleria Toselli nel 1973 (e documentata fotograficamente da Giorgio Colombo) e *Funnel*, replicata per la sezione danza all'interno della mostra a cura di Bonito Oliva *Contemporanea* (Roma, 1973-1974).

È però nella sua riflessione teorica che si può cogliere forse più direttamente l'affinità che può legare il lavoro di Lanfranco all'esperienza di Babette Mangolte, per due aspetti in particolare: l'uso della macchina fotografica per un'indagine visiva sulla tridimensionalità e la dimensione di costante sorpresa di fronte a ciò che avviene.

A proposito del primo punto, afferma infatti Mangolte:

> In taking the photographs I was interested in modelling and depth; I think photography is essentially a frame; it has to do with volume and the volume helped define the gesture and the weight of the body. I think for Peter Moore it has more to do with a flat surface. To diminish the feeling of space, he often put his camera at an angle and he privileged action taken out of the context of the

space. For me the context of the space was defining everything and so it was as important to capture as the gestures[355].

In maniera analoga Lanfranco, come si è analizzato in precedenza, lavora sul volume fin dalla sue prime indagini, quando percorre i viali del Cimitero di Staglieno a Genova e usa la statuaria per sperimentare i punti di vista fotografici già in cerca di quello che esprima meglio come voglia essere "vista" la statua stessa. Un atteggiamento e una ricerca che proporrà ogni volta, come del resto la considerazione per il contesto, necessario proprio in rapporto allo studio intorno ai corpi: Lanfranco lo dimostra con evidenza in particolare nella sequenza dedicata alla performance genovese di Jonas, nella quale, anche nel caso di una postproduzione operata su una delle fotografie, non "blocca" la performer, non la isola in una dimensione ritrattistica indistinta di tempo e di luogo, ma include anche in questo caso quella che può essere stata la percezione dello spettatore[356].

Lo stesso si può dire per l'altro aspetto che si vuole sottolineare, simile in Mangolte e Lanfranco. Quando infatti Babette Mangolte afferma di voler essere «open to chance»[357] e che è « fascinated in looking at what I was photographing and my amazement had to be communicated by my photographs»[358], esprime una fiducia nel gesto fotografico istintivo che la guida («More than anything else I valued an instinctive gesture»[359]) e che, nonostante le attenzioni del momento, ha la capacità di sorprenderla a posteriori e così facendo di sorprendere anche chi guarda le sue immagini.

La stessa tensione per la sorpresa del gesto fotografico si coglie spesso nelle parole di Nanda Lanfranco ed è la costante che domina, per esempio, anche il lavoro realizzato con Jack Smith, ancora una volta nello scenario del Cimitero di Staglieno. Lo stupore di comprendere in una frazione di secondo, un luogo, una possibilità, il movimento improvviso dell'artista, anche senza quasi parlarsi, e poi a propria volta seguire il desiderio altrui e scegliere il tempo del gesto che resterà impresso, un'altra sorpresa: «"Jack, ho visto una tomba mezza aperta",

---

[355] *Handmade. Babette Mangolte and Alice Maude-Roxby March 2006*, in A. Maude-Roxby, *Live Art…*, cit., p. 65.
[356] Mangolte, da parte sua, afferma: «I always tried to shoot photographs that show the spectator's perception of the performance». *Handamade…*, cit., p. 66.
[357] *Babette Mangolte in conversation with Elena Filipovic*, «Afterall. A journal of Art, Context and Enquiry», 23, primavera 2010, pp. 44-52, p. 49.
[358] *Handmade…*, cit., p. 64.
[359] *Ibid*.

sai di quelle con la porta che si aprono e devi scendere, io detto: "Buttati lì" e lui l'ha colta al volo e ci si è buttato dentro… perché lì? Perché anche a lui forse aveva fatto venire in mente qualcosa, a me qualcos'altro, però piaceva ad ambedue»[360].

III.II.III.VII. Jack Smith, 1981[361].

Il film-maker sperimentale e artista statunitense Jack Smith arriva a Genova su invito di Ester de Miro e Germano Celant per partecipare alla proiezione, all'interno della rassegna *Il gergo inquieto*, di *Flaming Creature*, 1963, il suo film forse più noto, anche per le vicende giudiziarie subite a causa dei provvedimenti di censura che lo colpirono più volte[362].

Uno dei non pochi eventi legati alla prolungata presenza di Smith a Genova nel corso del 1981 viene organizzato dalla Samangallery a ridosso della proiezione del film, avvenuta il 27 marzo 1981 al Cinema Nuovo Palazzo, e della sua partecipazione al seminario *L'underground degli anni '60* il 2 aprile successivo[363]. Si tratta della performance intitolata *Fortunato Reggiseno nello Spazio Esterno. Con Sinbad Glick e Jolanda La Pinguina* che si tiene alle 21 di sabato 11 aprile. Annunciando l'evento sulle pagine genovesi de «l'Unità» l'autore anonimo dell'articolo riassume così il pensiero dell'artista:

> Nel corso di una conversazione Jack Smith ha fatto alcune dichiarazioni sulla sua concezione dell'arte. È sua precisa intenzione, dichiara l'artista americano, inventare per Genova un lavoro che a New York mai sarebbe stato possibile, e questo per il motivo che mentre l'Italia riuscirà a resistere in parte al capitalismo, l'America ne è totalmente improntata. È sua convinzione che l'Arte Moderna altro non sia che un prodotto del sistema capitalistico. Si è fatto credere alla gente che solo la tecnologia, con le sue macchine disumane, possa produrre il

---

[360] Intervista inedita dell'autrice a Nanda Lanfranco, 16 dicembre 2017.

[361] Per le immagini e i documenti relativi, cfr. *infra*, *Apparati*, *5. Immagini e documenti*, 5.2. *Materiali*, ill. 43-48, pp. XIV-XVI.

[362] Per una prima, parziale ricostruzione della presenza di Jack Smith a Genova nel corso del 1981, cfr. A. Costantini, *In cerca di María Montez…*, cit. Per l'opera di Jack Smith nel suo complesso cfr. E. Leffingwell, C. Kismaric, M. Heiferman (a cura di), *Jack Smith: Flaming Creature. His Amazing Life and Times*, The Institute for Contemporary Art, PS1 Museum/Serpent's Tail, New York-Londra 1997; e soprattutto D. Johnson, *Glorious catastrophe. Jack Smith, performance and visual culture*, Manchester University Press, Manchester-New York 2012.

[363] A. Costantini, *In cerca di María Montez…*, cit., nota n. 8, p. 76.

> bello e a partire da questo si è costruita un'estetica per cui è stato possibile sottrarre l'arte (e Smith definisce come arte l'architettura della vita nella sua quotidianità, nel suo fluire più libero e naturale) al mondo per potergliela vendere. Chi controlla la collettività ha voluto che l'arte fosse artificialmente separata dalla vita ed è esattamente contro questo che il suo lavoro si pone. Da quando l'arte è diventata *la crosta dell'arte*, il suo rapporto con le persone è andato perduto. Quanto Jack Smith chiede a Genova è di poter ristabilire naturalmente, senza forzature, né tempi obbligati, questo contatto. Non basterà per questo lo spettacolo di una sera in galleria! I tempi e la durata del suo lavoro dovranno essere stabiliti dal pubblico stesso, dallo spazio che ne parteciperà, dall'artista[364].

Le immagini di Nanda Lanfranco relative a questo evento presenti in archivio sono diapositive a colori: non consentono di ricostruire esattamente l'andamento della performance, anche perché le testimonianze di alcuni degli intervenuti sono concordi nel sottolineare una dilatazione straordinaria dei suoi tempi di esecuzione – una caratteristica dominante, del resto, di tutte le azioni di Jack Smith – ma permettono di rilevare degli elementi significativi per la comprensione, anche se parziale, della stessa.

Smith anche in questa occasione si avvale di una sequenza di slide proiettate sul muro della galleria, così come spesso aveva fatto in altre analoghe situazioni almeno dalla metà degli anni Settanta. Anche i personaggi citati come protagonisti dell'azione sono parte integrante della peculiare mitografia dell'artista, due suoi alter ego più volte utilizzati: Sinbad Glick, attore contraddistinto da un costume in tessuto maculato, e Yolanda la Pinguina, un pinguino giocattolo che indossa un copricapo di piume e un reggiseno entrato in scena almeno sette anni prima in occasione di un altro suo soggiorno italiano, a Roma[365].

Attraverso le immagini, si può accertare che Smith si cambia più volte "in scena", assumendo quindi il ruolo di personaggi diversi; illustra la proiezione parlando durante lo scorrere delle slide; a un certo punto mangia seduto per terra.

---

[364] *Il rubricone. Mostre*, «l'Unità», edizione di Genova, 11 aprile 1981, p. 11. L'articolo è attribuibile a Viana Conti, una delle persone che strinse amicizia con Smith e che era presente all'evento presso la Samangallery. È probabile che l'artista abbia formulato le considerazioni riportate nell'articolo in occasione dell'incontro pubblico del 2 aprile, come si è visto organizzato nell'ambito del festival *Il gergo inquieto*.

[365] Per questa notizia e, più in generale, per alcune annotazioni sul soggiorno di Smith a Genova che però non risulta chiaro da dove siano ricavate, cfr. E. Leffingwell, *Jack Smith. The only normal man in Baghdad*, in E. Leffingwell, C. Kismaric, M. Heiferman (a cura di), *Jack Smith: Flaming Creature…*, cit., pp. 68-87, in particolare pp. 81-82.

Una delle testimonianze più importanti sulla performance è resa dall'artista visivo, scrittore e performer genovese Giovanni Bignone che, grazie anche alla sua buona conoscenza della lingua inglese, era stato incaricato dagli organizzatori de *Il gergo inquieto* di affiancare Smith durante il suo soggiorno in città. È a lui quindi che Smith chiede di fare da interprete anche in questa occasione:

> Jack Smith mi attendeva in piedi, al centro della sua scena, alla Samangallery di Ida Gianelli, qualche tempo dopo il festival. Quando entrai in galleria mi salutò dicendomi che ora poteva iniziare la *performance*, incaricandomi di tradurre in simultanea il racconto che avrebbe fatto delle avventure a Genova del turista extraterrestre *The Penguin*. Presi posto nell'aeronave spaziale, alcune sedie poste in diagonale, e da lì traducevo[366].

L'aeronave spaziale fatta con le sedie è ben evidente nelle immagini di Nanda Lanfranco, così come sono chiari l'identità e il ruolo della persona che compare sempre in primo piano accanto a Smith, ora identificabile proprio in Bignone. Ricorda ancora l'artista genovese:

> La disavventura conclusiva della performance alla Samangallery raccontava di come *The Penguin* si trovasse per via Balbi, semisoffocato dai gas di scarico delle automobili, per giunta scivolando su un qualche cosa di appiccicoso sul marciapiede, finendo così per essere investito da un'auto, che gli lacerava un seno: Jack Smith aveva esibito per tutta la serata un reggiseno da donna, indossato sui suoi abiti. Ora stringendolo al petto chiedeva un obolo al pubblico per poter fare la plastica al seno tranciato[367].

---

[366] Testimonianza dattiloscritta di Giovanni Bignone raccolta da Viana Conti, febbraio 2018. L'autrice esprime la propria gratitudine per la generosità e la consueta conoscenza di fatti, luoghi e persone con le quali Viana Conti ha contribuito a fornire notizie e materiali relativi a Jack Smith.

[367] *Ibid*. Bignone dimostra, nella sua testimonianza, un'attenta e sensibile comprensione dell'opera e della persona di Jack Smith, come si conferma anche in questo altro passo dello stesso testo: «Egli era l'antistar per eccellenza, all'americana si capisce, nel rovinoso tentativo di vivere ogni vicolo [di Genova] come un set hollywoodiano: detestava l'*establishment*, ma era affascinato dal suo racconto attraverso la scena del cinema, che impersonava in ogni momento rivivendo fantasie elaborate dal *Ladro di Baghdad* e così via, privandole però dell'espressione del potere da cui in realtà derivavano. Ciò che è imperdonabile per qualunque sistema».

III.II.III.VIII. Giuseppe Chiari, 1981[368].

Mentre presso la Samangallery di Genova è ancora in corso una mostra personale dedicata alla serie di lavori fotografici *Untitled Film Stills*, 1977-1980, dell'artista statunitense Cindy Sherman, martedì 16 giugno 1981 Giuseppe Chiari è a Genova e, partendo dalla sede della galleria stessa in vico dei Parmigiani, compie un'azione denominata *La passeggiata*[369]. Nanda Lanfranco fa parte del gruppo di persone che accompagna l'artista – insieme ai galleristi Vittorio Dapelo e Uberta Sannazzaro che hanno da poco aperto la galleria Locus Solus, Ida Gianelli, Rosa Leonardi e agli artisti Angelo Pretolani, Renata Boero e Miles – e documenta fotograficamente l'evento. Non sono state rinvenute, finora, altre immagini dell'iniziativa, mentre esistono alcune testimonianze orali o scritte di chi era presente[370].

Chiari compie un itinerario nel centro storico della città che, partendo come si è visto dalla sede della Samangallery, è stato possibile in parte ricostruire attraverso le fotografie di Nanda Lanfranco, identificando per mezzo di esse almeno i seguenti luoghi: piazza Fontane Marose, via Luccoli, piazza Lavagna, via Dietro il Coro di Santa Maria delle Vigne, via al Campanile di Santa Maria delle Vigne, Chiostro di Santa Maria delle Vigne, piazza Banchi, via di Sottoripa, Portici Turati, piazza San Giorgio, Chiesa di San Torpete, vico dei Cavoli, Chiesa dei Santi Cosma e Damiano, Archivolto San Silvestro, via di Mascherona.

---

[368] Per le immagini e i documenti relativi, cfr. *infra*, *Apparati*, *5. Immagini e documenti*, 5.2. *Materiali*, ill. 49-56, pp. XVII-XX.

[369] Cfr. l'invito della mostra che, oltre alla data, riporta la seguente frase: «Giuseppe Chiari e Ida Gianelli faranno una passeggiata dentro la città. Genova, vico Parmigiani 1, alle ore 10 della mattina». L'invito è conservato presso l'Archivio Locus Solus, Genova: un ringraziamento particolare a Vittorio Dapelo per tutto l'aiuto e la competenza prestati. Cfr. anche *Arte/Le mostre. Taccuino*, «Il Secolo XIX», Genova, 20 giugno 1981, p. 15, in cui l'iniziativa è indicata tra le mostre in corso.

[370] Gianfranco Pangrazio, figlio di Rosa Leonardi e oggi responsabile dell'archivio Leonardi V-Idea, in una testimonianza sulla collaborazione tra la madre e Chiari, ha riferito di aver trovato «un breve e inconsueto manoscritto di mia madre, da poco deceduta, dedicato a Giuseppe Chiari. Vi si raccontava con una scrittura incerta di una indimenticabile passeggiata fatta con lui nel centro storico di Genova. Diceva che un percorso fatto da lei migliaia di volte le era apparso del tutto nuovo per le cose che Giuseppe era stato capace di farle osservare e sentire». Cfr. N.D. Angerame (a cura di), *Giuseppe Chiari. Fantasticare. Gli anni dell'avanguardia e oltre*, catalogo della mostra (Palazzo Tagliaferro, Centro per la Cultura Contemporanea, Andora, 1 marzo-1maggio 2014), Delfino&Enrile, s.l. 2014, p. 16. Sul rapporto di Chiari con Genova e la Liguria, cfr. P. Valenti, A. Costantini, *Giuseppe Chiari a Genova e in Liguria. Dialoghi e presenze, 1963-2007*, in corso di stampa.

A distanza di un mese esatto dall'evento, Viana Conti, pur non avendo partecipato in prima persona, riferisce dell'evento dalle pagine dell'edizione genovese del quotidiano «l'Unità»:

> Nella società dei consumi, della cultura massificata, delle comunicazioni di massa, Chiari è stato uno dei primi artisti a capire l'importanza di un'analisi delle proprie azioni. La sua cifra estetica è segnata dalla *corporeità* e dalla dimensione processuale del suo pensiero. Premesso questo vediamo di capire il senso o il non-senso della sua *passeggiata* a Genova. È un pezzo fatto di niente, dice l'autore, ed estremamente povero, perché è una diretta esperienza di strada. Fare un'opera per la strada non significa fare un gesto artistico all'aperto, cioè portarlo semplicemente fuori della galleria, ma concepirlo a partire dal suo essere *esperienza di strada*, appunto. L'idea di una passeggiata nasce in lui, *artista*, dal desiderio di portare una *gallerista*, nel caso specifico si tratta della genovese Ida Gianelli, fuori della galleria. Il gesto è simbolico e reale al tempo stesso. Il percorso non è imposto autoritariamente, né si propone aspetti culturali, ma viene concertato insieme al fine di percorrere della città le strade, i vicoli, i cortili che appartengono solo a chi vi abita. A questa camminata a due si uniscono poi altri personaggi della vita culturale e artistica genovese.
> Fare una passeggiata per Chiari non è farsi passeggiare dai divieti della città e dai suoi obblighi o farsi orientare dalle sue griglie, ma è riprendere i contatti con la vecchia Madre città. Uscire quindi dai tracciati degli interessi della società, delle sue strutture commerciali e industriali, dai riti urbani in genere (riti da chiesa, da palazzo, da fortezza, da piazza, ecc.) al fine di calcare (per dissenso non per consenso) un percorso di lavoro-evasione-piacere per trasformarlo in un gesto libero e gioioso. Passeggiare la città è interrompere una passeggiata convenzionale e fatta a memoria per creare un dis/corso (nel senso etimologico del *correre qua e là*), una deviazione dal circuito obbligato e così ritrovare i vicoli (dove i profumi della città sono quelli di chi la abita, di chi prepara buoni minestroni al pesto), le corti dove se uno canta altri lo ascoltano e possono anche rispondergli, dove il rumore è ancora il rumore di un martello, di un ciabattino che lavora, di un bambino che corre, di una fontana, di un selciato che *canta* sotto il piede che lo calca. Passeggiare per Chiari è camminare i luoghi dove la città è rimasta un coro di voci e non il brusìo indistinto e dolorante di canti e passi che vengono soffocati e frenati per non turbare l'ordine della città con il disordine della vita[371].

Secondo Vittorio Dapelo, che come si è visto era tra coloro che parteciparono con Chiari alla passeggiata nel centro storico, l'itinerario non era casuale, sembrava essere stato preparato in precedenza. Dapelo all'epoca aveva

[371] V. Conti, *Giuseppe Chiari, arte e passeggiate*, «l'Unità», edizione di Genova, 16 luglio 1981, p. 11.

già avuto modo di collaborare con Chiari, invitandolo nell'estate del 1976 a realizzare un progetto per la villa medicea di Artimino[372]: anche in quell'occasione l'artista, per esplorare le zone adiacenti alla villa, si era preparato basandosi su una vecchia guida di Firenze e dintorni. In seguito, durante il sopralluogo vero e proprio, riconosceva per questa ragione luoghi anche non più esistenti, per esempio una base di atterraggio per areostati, ma che aveva individuato in precedenza attraverso le vecchie mappe della guida. In maniera analoga, ancora secondo Dapelo, Chiari si era procurato una vecchia guida di Genova e, sulla base di questa, aveva stabilito l'itinerario. Durante il percorso l'artista illustrava i luoghi raggiunti, «conosceva la loro storia e la raccontava»[373].

[372] Cfr. P. Valenti, A. Costantini, *Giuseppe Chiari a Genova…*, cit.

[373] Testimonianza orale di Vittorio Dapelo all'autrice, 13 gennaio 2020. In effetti, in una serie di immagini di Nanda Lanfranco archiviate nella stessa cartella ma evidentemente scattate in un momento diverso anche se contiguo rispetto alla *Passeggiata* vera e propria e sempre nel centro storico di Genova, Chiari, accompagnato da Ida Gianelli e A.A. Bronson del collettivo artistico canadese General Idea, tiene in mano un libro aperto che è chiaramente una fonte di consultazione che condivide con i suoi due accompagnatori. Si potrebbe trattare quindi di un sopralluogo fatto per preparare l'uscita successiva.

Bibliografia ragionata

I. PERFORMANCE

I.I. Performance. Storia.

ALINOVI, Francesca, BARILLI, Renato, DAOLIO, Roberto, PASQUALI, Marilena, SOLMI, Franco (a cura di), *La Performance, Bologna, 1977, Galleria comunale d'arte moderna*, «I quaderni della sperimentazione», 1, La Nuova Foglio, Macerata 1978 [ristampa anastatica MAMbo, Museo d'Arte Moderna di Bologna, Bologna 2017].

ALINOVI, Francesca, BARILLI, Renato, BELL, Jane, BONFIGLIOLI, Rossella, ZULLI, Pamela, *Per/for/mance. Settimana della Performance Art americana*, Ufficio Arti Visive, Comune di Firenze [1980].

BARILLI, Renato, *Il "comportamento"* (1973), in *Situazioni dell'arte contemporanea. Testi delle conferenze tenute alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma*, Librarte, Roma 1976, pp. 94-101.

BARILLI, Renato, *Le ricerche di comportamento*, in Id., *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna*, Bompiani, Milano 1974, pp. 197-206.

BARILLI, Renato, *La "performance" oggi: tentativi di definizione e di classificazione*, in Id., *Informale Oggetto Comportamento*, vol. II, *La ricerca artistica negli anni '70*, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 158-174.

BATTCOCK, Gregory, NICKAS, Robert (a cura di), *The Art of Performance. A Critical Anthology*, Dutton, New York 1984.

BERGHAUS, Günter, *Avant-garde Performance. Live Events and Electronic Technologies*, Palgrave Macmillan, New York 2005.

BIGNAMI, Silvia, PIOSELLI, Alessandra (a cura di), *Fuori! Arte e spazio urbano 1968-1976*, Electa, Milano 2011.

BRAYSHAW, Teresa, WITTS, Noel (a cura di), *The Twentieth-Century Performance Reader* (1996), terza edizione, Routledge, Londra-New York 2014.

BRONSON, A.A., GALE, Peggy (a cura di), *Performance by Artists*, Art Metropole, Toronto 1979.

CARAMEL, Luciano, MULAS, Ugo, MUNARI, Bruno, *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, Cesare Nani, Como 1970.

CHRISTIE, Judie, GOUGH, Richard, WATT, Daniel, *A Performance Cosmology. Testimony for the Future, Evidence of the Past*, Routledge, Londra-New York 2006.

DI RADDO, Elena, *Il corpo sentito tra assenza e presenza*, in CARAMEL, Luciano (a cura di), *Arte in Italia negli anni '70. Verso i Settanta (1968-1970)*, Charta, Milano 1996, pp. 40-49.

FONTANA, Giovanni, FRANGIONE, Nicola, ROSSINI, Roberto, *Italian Performance Art. Percorsi e protagonisti della Action Art Italiana*, Sagep, Genova 2015.

GALLO, Francesca, *Performance e arti figurative in Italia: metodi, generi e temi in dialogo*, in SCHIAFFINI, Ilaria, ZAMBIANCHI, Claudio (a cura di), *Contemporanea. Studi di storia dell'arte per Iolanda Nigro Covre*, Campisano, Roma 2013, pp. 275-281.

GALLO, Francesca, *Informare, osservare, agire: riviste, performance e artisti*, in Id. (a cura di), *La performance in Italia: temi, protagonisti e problemi* «Ricerche di Storia dell'arte», 114, 2014, pp. 5-19.

GOLAN, Romy, Campo Urbano. *Episodes From an Unwritten History of Partecipation*, in ANTONELLO, Pierpaolo, NARDELLI, Matilde, ZANOLETTI, Margherita (a cura di), *Bruno Munari. The Lightness of Art*, Peter Lang, Oxford-Berna-Berlino-Bruxelles-Francoforte -New York-Vienna 2017, pp. 327-358.

GOLDBERG, RoseLee, *Performance. Live art, 1909 to the present*, Harry N. Abrams, New York 1979.

GRAY, John (a cura di), *Action Art. A Bibliography of Artists' Performance from Futurism to Fluxus and Beyond*, Greenwood, Westport-Londra 1993.

HOFFMANN, Jens, JONAS, Joan, *Art Works. Perform*, Thames & Hudson, New York 2005.

IAQUINTA, Caterina, *L'"anomalia" italiana: azioni, interventi e performatività nelle pratiche e nelle attività artistiche degli anni Settanta*, in CASERO, Cristina, DI RADDO, Elena (a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Postmedia Books, Milano 2015, pp. 89-103.

INGA-PIN, Luciano (a cura di), *Performances. Happenings, Actions, Events, Activities, Installations…*, Mastrogiacomo, Images 70, Padova 1978.

KAYE, Nick, *Postmodernism and Performance*, Macmillan, New York 1994.

KAPROW, Allan, *Assemblage, environments & happenings*, Harry N. Abrams, New York [1966].

KIRBY, Michael, *Happenings. An Illustrated Anthology*, E.P. Dutton, New York 1965 (trad. it. *Happening*, De Donato, Bari 1968).

MARTEL, Richard, *Art Action 1958-1998*, Intervention, Québec 2001.

MENNA, Filiberto, *Arte di comportamento*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, Istituto per la collaborazione culturale, Roma 1978, p. 446.

MEREWETHER, Charles (a cura di), *Art Anti-Art Non Art. Experimentations in the public sphere in postwar Japan, 1950-1970*, The Getty Research Institute, Los Angeles 2007.

MEYER-STOLL, Christiane (a cura di), *Entrare nell'opera. Processes and Performative Attitudes in Arte Povera*, Kunstmuseum Liechtenstein, Liechtenstein 2019.

MONOSKOP, *Performance Art. A resource*, https://monoskop.org/Performance_art.

MORGAN, Jessica, WOOD, Catherine (a cura di), *The World as a Stage*, Tate, Londra, 2007.

MU, Chiara, MARTORE, Paolo (a cura di), *Performance Art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, Castelvecchi, Roma 2018.

SAYRE, Henry M., *The Object of Performance. The American Avant-Garde since 1970*, The University of Chicago Press, Chicago-Londra 1989.

SCHMIDT, Theron (a cura di), *Agency. A Partial History of Live Art*, Intellect, Bristol 2019.

SHALSON, Lara, *Performing Endurance. Art and Politics since 1960*, Cambridge University Press, Cambridge 2018.

SCHECHNER, Richard, *Performance Studies. An Introduction*, Routledge, Londra-New York 2002, 2006, 2013 (trad. It. *Introduzione ai Performance Studies*, CUE Press, Imola 2018).

SCHIMMEL, Paul (a cura di), *Out of action: between performance and the object, 1949-1979*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles-Thames & Hudson, Los Angeles-Londra 1998.

VERGINE, Lea, Il corpo come linguaggio. (La "Body-art" e storie simili), Prearo, Milano 1974. Ripubblicato come *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Skira, Milano 2000.

WARR, Tracey (a cura di), *Il corpo dell'artista*, Phaidon, Londra 2006.

WOOD, Catherine, *Performance in Contemporary Art*, Tate, Londra 2018.

I.II. Performance. Contributi teorici.

AUSLANDER, Philip, *Presence and Resistance. Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1992.

AUSLANDER, Philip, *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*, Routledge, Londra-New York 1997.

AUSLANDER, Philip, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, Londra-New York 1999.

AUSLANDER, Philip, *The performativity of performance documentation*, «PAJ. A Journal of Performance and Art» 84, 28 (3) 2006, pp. 1-10.

AUSLANDER, Philip, CLAUSEN, Barbara, MANGOLTE, Babette (a cura di), *After the Act. The (Re)Presentation of Performance Art*, MOMUK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna 2007.

AUSLANDER, Philip, *Toward a hermeneutics of performance art documentation*, in EKEBERG, Jonas, BYRE, Elisabeth (a cura di), *Kunsten A Falle: Lessons in the Art of Falling*, Preus Museum, Horten 2009, pp. 93-95.

AUSLANDER, Philip, *Surrogate Performances. Performance Documentation and the New York Avant-Garde, ca. 1964-74*, Walker Art Center, Minneapolis 2014, https://walkerart.org/collections/publications/performativity/surrogate-performances/

AUSLANDER, Philip, *Reactivations. Essays on Performance and Its Documentation*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2018.

BLACKSON, Robert, *Once More… with Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture*, «Art Journal», 66, 1, primavera 207, pp. 28-40.

CARONIA, Antonio, JANSA, Janez, QUARANTA, Domenico, *RE:akt!. Reconstruction, Re-Enactment, Re-reporting*, Aksioma, Institute for Contemporary Art, Lubiana 2009.

GIANNACHI, Gabriella, KAYE, Nick, SHANKS, Michael (a cura di), *Archaeologies of Presence. Arts, performance and the persistence of being*, Routledge, Londra-New York 2012.

JONES, Amelia, *'Presence' in absentia: Experiencing performance as documentation*, in «Art Journal», 56, 4, 1997, pp. 11-18.

JONES, Amelia, *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1998.

JONES, Amelia, *"The Artist is Present". Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence*, «TDR. The Drama Review», 55, 1, primavera 2011, pp. 16-45.

JONES, Amelia, HEATHFIELD, Adrian (a cura di), *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, Intellect-The University of Chicago Press, Bristol-Chicago 2012.

JONES, Amelia, STEPHENSON, Andrew (a cura di), *Performing the Body, Performing the Text*, Routledge, Londra-New York 1999.

JONES, Sarah, ABBOTT, Daisy, ROSS, Seamus, *Redefining the performing arts archive*, in «Archival Science», 8, 3, ottobre 2009, http://www.springerlink.com/content/q18762m3631nh542/.

LJUNGBERG, Christina, *Itermediality and Performance Art*, in G. Rippl, *Handbook of Intermediality*, De Gruyter Mouton, Berlino-Boston 2015, pp. 547-561.

O'DELL, Kathy, *Displacing the Haptic: Performance Art, the Photographic Document, and the 1970s*, «Performance Research» 2, 1, *Letters from Europe*, primavera 1997, pp. 73-81.

O'DELL, Kathy, *Contract with the Skin. Masochism, Performance Art and the* 1970s, The University of Minnesota Press, Minneapolis-Londra 1998.

PHELAN, Peggy, *Unmarked: the politics of performance*, Routledge, Londra-New York 1993.

REASON, Matthew, MOLLE LINDELOF, Anja (a cura di), *Experiencing Liveness in Contemporary Performance*, Routledge, Londra-New York 2016.

SCHNEIDER, Rebecca, *Performance Remains*, «Performance Research», 6, 2, 2001, pp. 100-108.

WESTERMAN, Jonah, *Between Action and Image. Performance as "Inframedium"*, Tate Research Feature, gennaio 2015, https://www.tate.org.uk/research/features/between-action-and-image.

ZELEVANSKY, Lynn, *Is There Life After Performance?*, «Flash Art International», 105, Milano, dicembre 1981-gennaio 1982, pp. 38-42.

I.III. Performance. La relazione con la fotografia.

ARGELANDER, Ronald, *Photo-Documentation (and an interview with Peter Moore*), «TDR. The Drama Review», 18, 3, *Criticism Issue*, settembre 1974, pp. 51-58.

BAKER, Simon, MORAN, Fiontán (a cura di), *Performing for the Camera*, Tate, Londra 2016.

BLESSING, Jennifer, (a cura di), *Haunted. Contemporary Photography/Video/Performance*, Guggenheim Museum, New York 2010.

Camera d'arte. Fotografia e arte da Mulas a oggi, Accademia di Belle Arti-Comune di Perugia-Regione dell'Umbria, [Città di Castello] [1983].

CAMPAGNOLO, Kathleen M., *Spiral Jetty Through the Camera's Eye*, «Archives of American Art Journal» 47, 1-2, primavera 2008, pp. 16-23.

CASERO, Cristina, *Sulla fotografia, con la fotografia. La riflessione intorno all'immagine e al procedimento fotografico nelle opere di alcuni protagonisti della cultura visiva tra gli anni Sessanta e Settanta in Italia*, in CASERO, Cristina, DI RADDO, Elena (a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Postmedia Books, Milano 2015, pp. 31-51.

CHERUBINI, Laura (a cura di), *Elisabetta Catalano. Work with Fabio Mauri*, Christian Maretti, Imola 2013.

FOOTE, Nancy, *The Anti-Photographers*, «Artforum» 15, 1, New York, settembre 1976, pp. 46-54.

GALLO, Francesca (a cura di), *Gianni Melotti. La fotografia è facile. Giuseppe Chiari nelle immagini degli anni Settanta*, Giunti, Firenze 2019.

GRANT, Catherine, *Private Performance. Editing Performance Photography*, «Performance Research», 7, 1, 2002.

KRULL, Craig, MORGAN, Robert C., *Action / Performance and the Photograph*, Jan Turner/Turner-Krull Galleries, Los Angeles 1993.

MAUDE-ROXBY, Alice, *Live Art on camera: Performance and photography*, John Hansard Gallery, Southampton 2007.

MINTURN, Kent, *Digitally-Enhanced Evidence: MoMA's Reconfiguration of Namuth's Pollock*, in «Visual Resources», 17, 1, primavera 2001, pp. 127-145.

MONTROSS, Sarah, *Ugo Mulas's New York: The New Art Scene. Documentation and Process in the Artists' Studio*, «Anamesa», 9, 1, primavera 2011, pp. 63-76.

PALAZZOLI, Daniela, *Artisti che dipingono le fotografie e artisti che fotografano. I fotopittori*, «Bolaffi Arte. Speciale Fotografia», supplemento, 60, maggio-giugno 1976, pp. 50-53.

VIVA, Denis, *Parallasse per una foto: i* Dodici cavalli vivi *di Jannis Kounellis su* Cartabianca, «Palinsesti», 6, 2017, pp. 56-75.

I.IV. Performance. Archivio, problemi storiografici, trasmissione.

ALTSHULER, Bruce (a cura di), *Collecting the New. Museums and Contemporary Art*, Princeton University Press, Princeton 2005.

BALDACCI, Cristina, *Archivi impossibili*, Johan & Levi, Monza 2016.

BAY-CHENG, Sarah, *Theater Is Media. Some Principles for a Digital Historiography of Performance*, «Theater», 42, 2, maggio 2012, pp. 27-41.

BENKOWSKI, Page, *Seeing the Unseeing. Reading the Performance Document*, 2012, https://www.yumpu.com/en/document/read/11317378/seeing-the-unseen-reading-the-performance-document.

BORGGREEN, Gunhild, GADE, Rune (a cura di), *Performing Archives/Archives of Performance*, Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen, Copenhagen 2013.

CLARKE, Paul, JONES, Simon, KAYE, Nick, LINSLEY, Johanna (a cura di), *Artists in the Archive. Creative and Curatorial Engagements with Documents of Art and Performance*, Routledge, Londra-New York 2015.

CLAUSEN, Barbara, *After the Act. The (re)presentation of performance art*, MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna 2007.

CLAUSEN, Barbara, *Staging the documentary. Babette Mangolte and the curatorial "dispositif" of performance's histories*, «MAP» 5, giugno 2014, pp. 1-12, http://www.perfomap.de/map5/transparenz/bc-staging-the-documentary/staging-the-documentary.pdf.

COSTANTINI, Anna, *"Azione per la libertà dell'arte". Interventi artistici effimeri nel contesto urbano (Genova, 1970-1985)*, in «Argomenti di Storia dell'Arte», Università degli Studi di Genova, 2003-2004, pp. 131-135.

DE CECCO, Emanuela, *In presenza: azioni, partecipazioni, memorie. Note per una ricerca in corso*, in LECCI, Leo, VALENTI, Paola (a cura di), *Studi di Storia dell'arte in ricordo di Franco Sborgi*, Genova University Press, Genova 2018, pp. 659- 669.

FOERSCHNER, Anja, RIVENC, Rachel, *Documenting Carolee Schneemann's Performance Works*, «Getty Research Journal», 10, 2018, pp. 167-189.

GEORGE, Adrian (a cura di), *Art, Lies and Videotapes: Exposing Performance*, Tate, Londra 2003.

GIANNACHI, Gabriella, *Archive Everything. Mapping the Everyday*, The MIT Press, Cambridge, MA.-Londra 2016.

GIANNACHI, Gabriella, WESTERMAN, Jonah, (a cura di), *Histories of Performance Documentation. Museum, Artistic, and Scholarly Practices*, Routledge, Londra-New York 2018.

GROYS, Boris, *Entering the Flow: Museum between Archive and Gesamtkunsterk*, «e-flux journal», 50, dicembre 2013.

HENNING, Michelle, *With and without walls. Photographic reproduction and the art museum*, in Id. (a cura di), *The international handbooks of museum studies. Museum media*, Wiley, Hoboken 2015.

KAYE, Nick, *Site-specific Art. Performance, place and documentation*, Routledge, Londra-New York 2000.

LAURENSON, Pip, VAN SAAZE, Vivian, *Collecting Performance-Based Art. New Challenges and Shifting Perspectives*, in REMES, Outi, MACCULLOCK, Laura, LEINO, Marika (a cura di), *Performativity in the Gallery. Staging Interactive Encounters*, Peter Lang, Berna 2014, pp. 27-41.

LEPECKI, André, *The body as archive. Will to re-enact and the afterlives of dances*, «Dance Research Journal», 42, 2, inverno 2010, pp. 28-48.

LOUKOPOULOU, Katerina, *Museum at large: aesthetic education through film*, in ORGERON Devin, ORGERON, Marsha, STREIBLE, Dan (a cura di), *Learning with the Lights Off. Educational Film in the United States*, Oxford University Press, Oxford 2012, pp. 356-374.

PUSTIANAZ, Marco, *In search of documentology. Walking (half) the study room*, LADA Live Art Development Agency, 2008, https://www.thisisliveart.co.uk/resources/in-search-of-documentology-walking-half-the-study-room-2008/.

REASON, Matthew, *Documentation, Disappearance, and the Representation of Live Performance*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2006.

RYE, Caroline, *Incorporating Practise: A Multi-Viewpoint Approach to Documentation*, «Journal of Media Practice» 3, 2, pp. 115-123.

SANT, Toni (a cura di), *Documenting Performance. The Context and Processes of Digital Curation and Archiving*, Bloomsbury, Londra-Oxford-New York-New Delhi-Sidney 2017.

SEKULA, Allan, *The Body and the Archive*, «October», 39, inverno 1986, pp. 3-64.

TAYLOR, Allan, *Documentation of (Mis)Representation: Towards an Archival Future of the Performative Photograph*, «BST Journal», 9, 2, Brunel University, Londra 2010.

II. Fotografia

II.I. Fotografia. Storia e Storia dell'arte.

ALBERTAZZI, Silvia, *Letteratura e fotografia*, Carocci, Roma 2017.

BURKE, Peter, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Carocci, Roma 2002.

CARLUCCIO, Luigi, PALAZZOLI, Daniela (a cura di), *Combattimento per un'immagine. Fotografi e pittori*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1973.

CASINI, Tommaso, *Ragghianti: fotografia e cinematografia come esperienze di visione, pensiero e critica*, in «Predella», 28, *Studi su Carlo Ludovico Ragghianti*, dicembre 2010,

http://www.predella.it/archivio/indexe6bf.html?option=com_content&view=article&id=114&catid=60&Itemid=88.

CASINI, Tommaso, *Il montaggio delle immagini a confronto: le edizioni Skira e il documentario sull'arte*, in «Studi di Memofonte», 13, Fondazione Memofonte, Firenze 2014, pp. 175-183.

CINELLI, Barbara, FERGONZI, Flavio, MESSINA, Maria Grazia, NEGRI, Antonello (a cura di), *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Bruno Mondadori, Milano 2013.

CLARKE, Graham, *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, Einaudi, Torino 2009.

MULAS, Ugo, CONSAGRA, Pietro, *Fotografare l'arte*, Fratelli Fabbri, Milano 1973.

COTTON, Charlotte, *La fotografia come arte contemporanea*, Einaudi, Torino 2010.

D'AUTILIA, Gabriele, *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2005.

DE CECCO, Emanuela, *Chi ha paura del flash cattivo? Riflessioni attorno alle relazioni tra critica d'arte e fotografia nell'arte degli anni Settanta in Italia*, in GUADAGNINI, Walter, MAGGIA, Filippo (a cura di), *1968/1998 fotografia e arte in Italia*, Baldini & Castoldi, Milano 1998, pp. 125-132.

DENOYELLE, Françoise, *Paris, capitale mondiale de la photographie, 1919-1939*, «Guerres mondiales et conflits contemporains», 169, gennaio 1993, pp. 101-116.

FERRETTI, Massimo, *Fra traduzione e riduzione*, in *Gli Alinari fotografi a Firenze*, Alinari, Firenze 1977.

FERRETTI, Massimo, *Immagini di cose presenti, immagini di cose assenti: aspetti storici della riproduzione d'arte*, in QUINTAVALLE, Arturo Carlo, MAFFIOLI, Monica (a cura di), *Fratelli Alinari Fotografi in Firenze. 150 Anni che illustrarono il mondo 1852-2002*, Alinari, Firenze 2003, pp. 217-237.

FINEMAN, Mia, *Faking It. Manipulated Photography Before Photoshop*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2012.

FRIZOT, Michel, DE VEIGY, Cédric, *Vu. The Story of a Magazine that Make an Era*, Thames & Hudson, Londra 2009.

GRAZIOLI, Elio, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2000.

GUADAGNINI, Walter (a cura di), *Storie dell'occhio/1. Fotografi ed eventi artistici in Italia dal '60 all'80*, Cooptip, s.l. [1988].

GUADAGNINI, Walter, MAGGIA, Filippo (a cura di), *1968/1998 fotografia e arte in Italia*, Baldini & Castoldi, Milano 1998.

GUERCI, Gabriella, MINERVINI, Enzo, VALTORTA, Roberta, *Quaderni di Villa Ghirlanda. La catalogazione della fotografia - La documentazione fotografica dei beni culturali*, Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo, 2003.

GUITART I ANGELL, Joan, BALSELLS, David, BERRIO, Jordi (a cura di), *La guerre civile espagnole: des photographes pour l'histoire*, Marval/MNAC, Parigi 2001.

LECCI, Leo, VALENTI, Paola, *La fotografia*, in SBORGI, Franco (a cura di), *Il mito del moderno, La cultura Liberty in Liguria*, Fondazione Cassa di Risparmio di Genova e Imperia/Microart's, Genova-Recco 2003, pp. 257-270.

MARRA, Claudio, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia senza combattimento*, Bruno Mondadori, Milano 1999.

MARRA, Claudio, *Fotografia e pittura del Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, Milano 2012.

MARRA, Claudio, *Fotografia e arti visive*, Carocci, Roma 2014.

MIGNEMI, Adolfo, *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

NELSON, Cary, *The Aura of the Cause: Photographs from the Spanish Civil War*, «The Antioch Review», 55, 3, estate 1997, pp. 305-326.

PERNA, Raffaella, *Il rapporto tra fotografia e neoavanguardia negli speciali fotografici degli anni '70*, in GALLO, Francesca, ZAMBIANCHI, Claudio (a cura di), *L'immagine tra materiale e virtuale. Contributi in onore di Silvia Bordini*, Campisano, Roma 2012, pp. 125-135.

PHILLIPS, Christopher, *L'immagine fantasma. La fotografia nell'arte europea e americana del Dopoguerra*, in SOLDAINI, Antonella (a cura di), *L'immagine riflessa. Una selezione di fotografia contemporanea dalla Collezione LAC*, Svizzera, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato 1995, pp. 9-24.

RUSSO, Antonella, *Storia culturale della fotografia italiana dal Neorealismo al Postmoderno*, Einaudi, Torino 2011.

SERGIO, Giuliano, *Art is the copy of art. Italian photography in and after Arte Povera*, in WITKOVSKY, Matthew S. (a cura di), *Light Years: Conceptual Art and the Photograph 1964-1977*, Art Institute of Chicago, Chicago 2011.

STEVANIN, Federica, *Danni collaterali: l'ambivalente ruolo dell'immagine nelle esposizioni di Land Art*, «Figure», 3, 2017, pp. 96-197.
STEVANIN, Federica, *Fotografia, film e video nella Land Art*, CLEUP, Padova 2017.

SPALLETTI, Ettore, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'arte italiana*, parte prima, vol. II, *L'artista e il pubblico*, Einaudi, Torino 1979, pp. 415-484.

TRACHTENBERG, Alan, *Reading American Photographs. Images as History Matthew Brady to Walker Evans*, Hill and Wang, New York 1989.

KALB, Peter R., *Picturing Pollock: Photography's Challenge to the Historiography of Abstract Expressionism*, «Journal of Art Historiography, VII, 7, dicembre 2012, pp. 1-17.

Venezia '79. La Fotografia, Electa, Milano 1979.

WARREN, Lynne (a cura di), *Encyclopedia of Twentieth Century Photography*, Routledge, Londra-New York 2006.

II.II. Fotografia. Teoria delle fotografia e Teoria delle immagini.

BARTHES, Roland, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980.

BARTHES, Roland, *Il messaggio fotografico*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985, pp. 5-21.

BARTHES, Roland, *L'effetto di reale*, in Id., *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988, pp. 151-159.

BELTING, Hans, *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma 2013.

BENJAMIN, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.

BERGER, John, *Capire una fotografia*, Contrasto, Roma 2016.

BIGNAMINI, Ilaria, *La fotografia: un mezzo di comunicazione specifico per la ricerca artistica*, «Flash Art», 64-65, 1976, pp. 14-18.

BREDEKAMP, Horst, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina, Milano 2015.

COMETA, Michele, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Bruno Mondadori, Milano 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?/Atlas. How to carry the world on one's back*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia-ZKM/Museum für Neue Kunst, Madrid-Karlsruhe-Hamburg 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Album de l'art à l'époque du "Musée imaginaire"*, Musée du Louvre/Hazan, Parigi 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Davanti all'immagine. Domanda posta ai fini di una storia dell'arte*, Mimesis, Sesto San Giovanni (Milano) 2016.

ECO, Umberto, *Introduzione*, in Ugo Mulas, Pietro Consagra, *Fotografare l'arte*, Fratelli Fabbri, Milano 1973, pp. 9-12.

FLUSSER, Vilém, *Per una filosofia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2006.

FREEDBERG, David, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino 2009.

GRAZIOLI, Elio (a cura di), *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 1996.

GREEN, David, LOWRY, Joanna (a cura di), *Stillness and Time. Photography and the Moving Image*, Photoworks/photoforum, Brighton 2006.

KRAUSS, Rosalind, *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 1996.

MARRA, Claudio, *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2001.

MARRA, Claudio, *Forse in una fotografia. Teorie e poetiche fino al digitale*, CLUEB, Bologna 2002.

MIRZOEFF, Nicholas, *Introduzione alla cultura visuale*, Meltemi, Roma 2002.

MIRZOEFF, Nicholas, *Come vedere il mondo*, Johan & Levi, Monza 2017.

MITCHELL, William J.T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago 1995.

MITCHELL, William J.T., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2017.

MITCHELL, William J.T., *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Johan & Levi, Monza 2018.

PICCOTTI, Daria, *Fotografia e didascalia. Il rapporto tra immagine e testo*, tesi di laurea, relatore prof. Riccardo Zipoli, Università degli Studi "Ca' Foscari", Venezia, A.A. 2013/2014.

PINOTTI, Andrea, SOMAINI, Antonio, (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2009.

PINOTTI, Andrea, SOMAINI, Antonio, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi 2016.

POLI, Francesco, *La visione mediata*, «Figure. Teoria e critica dell'arte», 4, 10-11, *La fotografia*, 1985, pp. 120-124.

RANCIÈRE, Jacques, *Il destino delle immagini*, Pellegrini, Cosenza [2007].

SEKULA, Allan, *Photography Against the Grain. Essay and Photo Works 1973-1983*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 1984.

SONTAG, Susan, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* (1973), Einaudi, Torino 1978, 1992.

II.III. Fotografia. I fotografi.

ARGELANDER, Ronald, *Photo-Documentation (and an interview with Peter Moore)*, «TDR. The Drama Review», 18, 3, *Criticism Issue*, settembre 1974, pp. 51-58.

ArtUSA. Arte e vita dell'America d'oggi. Testo di Mauro Calamandrei. Foto di Gianfranco Gorgoni, Fratelli Fabbri, Milano 1974.

BELLINI, Andrea (a cura di), *Paolo Mussat Sartor. Luoghi d'arte e di artisti, 1968-2008*, JRP Ringier, Zurigo 2008.

BONITO OLIVA, Achille, FACCIOLI, Davide (a cura di) *Claudio Abate, fotografo. Installation & performance art*, Photology, Milano 2007.

CASTAGNOLI, Pier Giovanni, MATINO, Lucia, MATTIROLO Anna (a cura di), *Ugo Mulas. La scena dell'arte*, Electa, Milano 2007.

CASTAGNOLI, Pier Giovanni (a cura di), *Ugo Mulas. La scena dell'arte. Photocolors*, Electa, Milano 2008.

CELANT, Germano, *Immagine per Immagine*, in *Gianfranco Gorgoni. A quattromani*, Hopefulmonster, Torino 1995.

CELANT, Germano, *Fotografia maledetta e non*, Feltrinelli, Milano 2015.

CUMMINGS, Paul, *Fred W. McDarrah on Documentary Photography*, «Archives of American Art Journal», 15, 3, 1975, pp. 11-15.

DEL GRANDE, Roberto*, L'immagine dell'arte a Milano negli anni Sessanta. L'archivio del fotografo d'arte Enrico Cattaneo tra il 1960 e il 1970*, tesi di Dottorato di ricerca in Storia dell'arte, relatore prof. A. Del Puppo, Università degli Studi di Udine, Ciclo XXV, A.A. 2013/2014.

GORGONI, Gianfranco, *Beyond the Canvas. Artists of the Seventies and Eighties*, introduzione di L. Castelli, Rizzoli International, New York 1985.

GUADAGNINI, Walter (a cura di), *Storie dell'occhio/2. Gianfranco Gorgoni*, Cooptip, Modena 1989.

HAPPERSBERGER, Sarah, *Icons of the performance still. Photographic staging of happenings by Heinrich Riebesehl and Ute Klophaus*, https://stedelijkstudies.com/wp-content/uploads/2016/01/Stedelijk-Studies_Icons-of-the-Performance-Still_PDF.pdf

Kiyoji Otsuji. Gutai 1956-57, Tokyo Publishing House, Tokyo 2012.

Kiyoji Otsuji Photography Archive. The Traces of the Photographer and the Art of His Era 1940-1980, Musashino Art University Museum & Library, Tokyo 2012.

KARMEL, Pepe, *Pollock at Work: The Films and Photographs of Hans Namuth*, in VARNEDOE, Kirk (con P. Karmel), *Jackson Pollock*, The Museum of Modern Art, New York 1998, pp. 87-137.

LAVOIE, Vincent, *L'affaire Capa: processo a un'icona*, Johan & Levi, Monza 2019.

MANGOLTE, Babette, *My History (The Intractable)*, «October», 86, autunno 1998, pp. 82-106.

MULAS, Ugo, *New York. Arte e persone*, Longanesi, Milano 1967.

MULAS, Ugo, *La fotografia*, a cura di Paolo Fossati, Einaudi, Torino 1973.

MULAS, Ugo, *Vent'anni di Biennale, 1954-1972*, a cura di Tommaso Trini, Milano, Mondadori, 1988.

MUSSAT SARTOR, Paolo, *Paolo Mussat Sartor Fotografo 1968-1978. Arte e artisti in Italia*, Stampatori, Torino 1979.

NAMUTH, Hans, REISNER, Georg, *Spanisches Tagebuch 1936. Fotografien und Texte aus den ersten Monaten des Bürgerkriegs*, Dirk Nishen, Berlino 1986.

The New Avant-Garde. Issues for the art of the seventies. Text by Grégoire Müller. Photographs by Gianfranco Gorgoni, Praeger, New York 1972; Pall Mall, Londra 1972; *La Nuova Avanguardia. Introduzione all'arte degli anni settanta*, Alfieri, Venezia 1972.

O'CONNOR, Francis V., *Hans Namuth's Photographs as Art Historical Documentation*, «Art Journal», 39, 1, autunno 1979, pp. 48-49.

QUINTAVALLE, Arturo Carlo, *Ugo Mulas. Immagini e testi*, Istituto di Storia dell'Arte, Università degli Studi di Parma, Parma 1973.

SCHREYACH, Michael, *Intention and interpretation in Hans Namuth's film,* Jackson Pollock, in «Forum for Modern Language Studies», 48, 4, Oxford University Press, ottobre 2012, pp. 437-452.

SERGIO, Giuliano (a cura di), *Ugo Mulas. Vitalità del negativo*, Johan & Levi, Monza 2010.

Shunk-Kender. L'art sous l'objectif (1957-1983), Centre Pompidou/Xavier Barral, Parigi 2019.

III. STORIA DELL'ARTE

III.I. Storia e critica dell'arte. Testi di riferimento.

BANDINI, Mirella, MAGGIO SERRA, Rosanna, *Il Museo Sperimentale di Torino. Arte italiana degli anni Sessanta nelle collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna*, Fabbri/Musei Civici, Milano-Torino 1985.

BARILLI, Renato, *Informale Oggetto Comportamento*, Feltrinelli, Milano 1979.

BATTCOCK, Gregory, *The New Art. A Critical Anthology*, Dutton, New York 1966.

BATTCOCK, Gregory, *Minimal Art. A Critical Anthology*, Dutton, New York 1968.

BONITO OLIVA, Achille (a cura di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/1970*, Centro Di, Firenze 1970.

BRAGA, Sonia, *Genova in mostra. Esposizioni pubbliche e private dal dopoguerra ad oggi. Anni Ottanta*, AdAC/Falsopiano, Genova-Alessandria 2014.

BUCHLOH, Benjamin H.D., *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, The MIT Press, Cambridge, MA. 2000.

CARAMEL, Luciano, *Arte in Italia negli anni '70. Opera e comportamento (1970-1974)*, Kappa, Roma 1999.

CELANT, Germano, *Arte povera più azioni povere*, Rumma, Napoli 1969.

CELANT, Germano, *Arte povera*, Gabriele Mazzotta, Milano 1969.

CELANT, Germano, *Conceptual art, arte povera, land art*, Mazzotta, Milano 1970.

CELANT, Germano, *Precronistoria 1966-69*, Centro Di, Firenze 1976.

CELANT, Germano, *Offmedia. Nuove tecniche artistiche: video disco libro*, Dedalo Libri, Bari 1977.

CELANT, Germano, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, La Biennale di Venezia, Venezia 1977.

CELANT, Germano (a cura di), *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne/Centro Di, Parigi-Firenze 1981.

CELANT, Germano (a cura di), *Il gergo inquieto. Inespressionismo americano*, Bonini, Genova 1981.

CELANT, Germano, *Arte Povera Art Povera*, Electa, Milano 1985.

CELANT, Germano (a cura di), *Arti & Architettura. Scultura, pittura fotografia, design, cinema e architettura: un secolo di progetti* creativi, 1900-2004, Skira, Milano 2004.

CELANT, Germano, *Arte Povera. Storia e storie*, Electa, Milano 2011.

CONTE, Lara, *Comportamenti e azioni della critica negli anni Settanta: attraverso e oltre Roma*, in LANCIONI, Daniela (a cura di), *Anni 70. Arte a Roma*, Iacobelli, Roma 2013, pp. 72-81.

CONTI, Viana, RICALDONE, Sandro (a cura di), *Pittura 70/80 in Liguria. Linee di ricerca degli anni 70. Ipotesi e proposte per anni gli 80*, Centro Culturale Polivalente C.A.L.A. Fieschi, Sestri Levante (Genova) 1985.

COSTANTINI, Anna, *La vita è una serie di azioni. "Arte povera" a Genova e a Bologna*, in CELANT, Germano (a cura di), *Arte Povera 2011*, Electa, Milano 2011, pp. 192-203.

CUOMO, Riccardo, *Dall'Arte programmata all'Arte povera. Gli esordi di Germano Celant (1965-1967)*, «Piano b. Arti e culture visive», 3, 1, 2018, pp. 86-105.

DALAI EMILIANI, Marisa (a cura di), *Ricerche visuali dopo il 1945. Documenti e testimonianze*, UNICOPLI CUEM, Milano 1978.

DANTINI, Michele, *Germano Celant, Carla Lonzi, Paolo Fossati e il dibattito italiano sulla "critica acritica". NAC 1970-1971*, in *Geopolitiche dell'arte italiana*, Christian Marinotti, Milano 2012, pp. 143-166.

DE CECCO, Emanuela, ROMANO, Gianni (a cura di), *Contemporanee. Percorsi, lavori e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Postmedia Books, Milano 2002.

DE MIRO, Ester (a cura di), *Il gergo inquieto. Cinema off e videoarte a New York*, Bonini, Genova 1981.

DI RADDO, Elena, *Arte "privata": l'attività delle gallerie private all'inizio degli anni Settanta*, in CARAMEL, Luciano, *Arte in Italia negli anni '70. Opera e comportamento (1970-1974)*, Kappa, Roma 1999, pp. 173-186.

FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yves-Alain, BUCHLOH, Benjamin H.D., *Art since 1900. Modernism Antimodernism Postmodernism*, Thames & Hudson, Londra 2004.

FRIED, Michael, *Art and Objectwood*, «Artforum», 5, 10, estate 1967, pp. 12-23.

GALLO, Francesca, *Il video d'artista nel museo d'arte contemporanea italiano*, «Exibart.studi», 6 dicembre 2007, https://www.exibart.com/exibart-studi/exibart_studi-il-video-dartista-nel-museo-darte-contemporanea-italiano/.

GALLO, Francesca, *"Qui Arte Contemporanea": il presente nel solco della modernità*, «TeCLa. Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica», 5, 2012, pp. 58-73.

GALLO, Francesca, *Il video nelle mani del performer: uno sguardo alla situazione italiana*, in Id., ZAMBIANCHI, Claudio (a cura di), *L'immagine tra materiale e virtuale. Contributi in onore di Silvia Bordini*, Campisano, Roma 2012, pp. 125-135.

GALLO, Francesca, *Istanze collettive: critica e arti visive su «Marcatrè» (1963-1970)*, in BARRELLA, Nadia, CIOFFI, Rosanna (a cura di), *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, Luciano, Napoli 2013, pp. 417-432.

GROYS, Boris, *Art Power*, Postmedia Books, Milano 2012.

GUILBAUT, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, The University of Chicago Press, Chicago-Londra 1983.

JONES, Amelia (a cura di), *A Companion to Contemporary Art Since 1945*, Blackwell, Malden-Oxford-Carlton 2006.

KRAUSS, Rosalind, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi, Roma 2007.

LANCIONI, Daniela (a cura di), *Anni 70. Arte a Roma*, Iacobelli, Roma 2013.

LIPPARD, Lucy, CHANDLER, John, *The Dematerialisation of Art*, «Art International», 12, 2, febbraio 1968, pp. 31-36.

LIPPARD, Lucy, *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Praeger, New York 1973.

MALRAUX, André, *Il museo immaginario*, Mondadori, Milano 1957.

MENNA, Filiberto, *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino 1975.

QUARANTA, Domenico, *Media New Media Postmedia*, Postmedia Books, Milano 2010.

QUARANTA, Domenico, *Beyond New Media Art*, Link Editions, Brescia 2013.

RICALDONE, Sandro, SBORGI, Franco, *Percorsi e linguaggi internazionali del contemporaneo. Anni sessanta-settanta*, in SOLIMANO, Sandra (a cura di), *Attraversare Genova. Percorsi e linguaggi internazionali del contemporaneo. Anni '60/'70*, Skira, Milano 2004, pp. 27-65.

RORIMER, Anne, *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*, Thames & Hudson, Londra 2001, 2004.

ROSE, Barbara, *Paradiso americano. Saggi sull'arte e l'anti-arte 1963-2008*, Scheiwiller, Milano 2008.

SACCARO BATTISTI, Giuseppa, *Eugenio Battisti (Torino 14.12.1924 – Roma 18.11.1989). Una breve biografia*, in «Arte Lombarda», 110-111, 3-4, 1994, pp. 188-199.

SERGIO, Giuliano, *Informazione, documentazione, opera: le funzioni dei* media *nelle pratiche delle neoavanguardie tra il 1968 ed il 1970*, «Ricerche di storia dell'arte», 88, gennaio-aprile 2006, pp. 63-88.

SERGIO, Giuliano, *Forma rivista. Critica e rappresentazione della neo-avanguardia in Italia (*Flash Art, Pallone, Cartabianca, Senzamargine, Data*)*, «Palinsesti», 1, 2011, p. 83-100.

SERGIO, Giuliano, *Arte Povera. Une question d'image. Germano Celant et la représentation critique de la Néo-avant-garde*, «Etudes Photographiques», 28, novembre 2011, pp. 120-142.

SOLIMANO, Sandra (a cura di), *Attraversare Genova. Percorsi e linguaggi internazionali del contemporaneo. Anni '60-'70*, Skira, Milano 2004.

Lo spazio dell'immagine, Alfieri, Venezia 1967.

VALENTI, Paola, *Ipotesi per l'arte nell'età postmoderna: la dimensione autoriale nella critica e nella curatela delle mostre in Italia tra anni settanta e ottanta*, «Ricerche di S/Confine», Dossier 4, *Esposizioni*, 2018, pp. 50-59.

VALENTI, Paola, *"Ingannare l'archivio": l''estetica del riciclo' di John Akomfrah e del Black Audio Film Collective come pratica di 'contro-memoria' nell'Inghilterra postcoloniale*, in *Altre modernità/Otras modernidades/Autres modernité/Other Modernities*, «Saggi/Ensayas/Essais/Essays», 20, 11, Università degli Studi di Milano 2018, pp. 136-154.

VALENTI, Paola, *Come la modernità dimentica: interventi urbani e pratiche d'archivio come antidoto all'oblio nella ricerca artistica contemporanea*, «AOFL, Annali online dell'Università di Ferrara», Sezione Lettere, 11, 1, 2016, pp. 100-135.

III.II. Storia dell'arte. Gli artisti.

ABADIE, Daniel (a cura di), *Charles Simonds. Art/Cahier 2*, SMI, Parigi 1975.

Laurie Anderson. Stories from the Nerve Bible. A Retrospective 1972-1992, Harper Perennial, New York 1994.

ANGERAME, Nicola Davide (a cura di), *Giuseppe Chiari. Fantasticare. Gli anni dell'avanguardia e oltre*, Delfino&Enrile, s.l. 2014.

L'Atelier de Jackson Pollock, Macula, Parigi 1982.

BAZILLE, Bernard, *Une mesure pour tous*, Institut d'art contemporain, Villeurbanne 2004.

BIESENBACH, Klaus (a cura di), *Marina Abramović. The Artist Is Present*, The Museum of Modern Art, New York 2010.

BOIS, Yves-Alain, *Klein's Relevance for Today*, «October», 102, 119, inverno 2007, pp. 75-93.

CELANT, Germano, *Piero Manzoni. Catalogo generale*, Skira, Milano 2004.

CELANT, Germano, *Laurie Anderson. Dal* Vivo, Fondazione Prada, Milano 1998.

CELANT, Germano, *Jannis Kounellis*, Fondazione Prada, Milano 2019.

Charles Simonds, Museum of Contemporary Art, Chicago 1981.

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn, COSSU, Marcella (a cura di), *Fabio Mauri. Opere e Azioni 1954-1994*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea/Giorgio Mondadori, Roma-Milano 1994.

CORTELLESSA, Andrea, *Cinegiornale/Comunicazione*, «Alfabeta2», 3 maggio 2014, https://www.alfabeta2.it/2014/05/03/cinegiornalecomunicazione/.

COSTANTINI, Anna, *Piero Manzoni in Context, 1933-1963*, in CELANT, Germano, *Piero Manzoni*, Charta/Serpentine Gallery, Milano-Londra 1998, pp. 251-283.

COSTANTINI, Anna, *Da zero a niente. Piero Manzoni a confronto*, in CELANT, Germano, *Piero Manzoni*, Madre/Electa, Napoli-Milano 2007, pp. 68-69.

COSTANTINI, Anna, *In cerca di María Montez. Jack Smith a Genova*, 1981, «La Valle dell'Eden», 32, 2018, pp. 75-82.

Dora García. Second Time Around which is in fact the first, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid 2018.

ENGLER, Martin, *Piero Manzoni. When Bodies Became Art*, Städel Museum/Kerber, Francoforte sul Meno-Bielefeld 2013.

COSTANTINI, Anna, *Tracce di vita. Immaginario e realtà di Jackson Pollock in Italia, 1948-1958*, in LECCI, Leo, VALENTI, Paola (a cura di), *Studi di Storia dell'Arte in ricordo di Franco Sborgi*, De Ferrari, Genova 2018, pp. 629-645.

GALLO, Francesca, PERNA, Raffaella (a cura di), *Ketty La Rocca 80. Gesture, speech and word*, Cartografica, Ferrara 2018.

GOLDBERG, RoseLee, *Laurie Anderson*, Harry N. Abrams, New York 2000.

JOHNSON, Dominique, *Glorious catastrophe. Jack Smith, performance and visual culture*, Manchester University Press, Manchester-New York 2012.

LORZ, Julienne, LISSONI, Andrea (a cura di), *Joan Jonas*, Hirmer, Monaco 2018.

KAIZEN, William, *Allan Kaprow and Spread of Painting*, «Gray Room», 13, autunno 2003, pp. 80-107.

KAPROW, Allan, *The Legacy of Jackson Pollock*, «ARTNews», 57, 6, ottobre 1958, pp. 24-27.

KEE, Joan, *Situating a Singular Kind of "Action": Early Gutai Painting*, 1954-1957, «Oxford Art Journal», 26, 2, 2003, pp. 123-140.

LEFFINGWELL, Edward, KISMARIC, Carole, HEIFERMAN, Marvin (a cura di), *Jack Smith: Flaming Creature. His Amazing Life and Times*, The Institute for Contemporary Art, PS1 Museum/Serpent's Tail, New York-Londra 1997.

Maria Nordman. De Sculptura. Works in the City. Some Ongoing Questions, Schirmer/Mosel, Monaco 1986.

Maria Nordman. De Scultura II, Cantz, Ostfildern 1997.

MAURI, Fabio, *Scritti in mostra. L'avanguardia come zona 1958-2008*, a cura di F. Alfano Miglietti, Il Saggiatore, Milano 2008, 2019.

MAURI, Fabio, *Ideologia e memoria*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

MAYER-HERMANN, Eva, PERCHUK, Andrew, ROSENTHAL, Stephanie (a cura di), *Allan Kaprow. Art as Life*, Getty Research Institute, Los Angeles 2008.

MCEVILLEY, Thomas, *Yves Klein. Conquistador of the Void*, in *Yves Klein 1928-1962. A Retrospective*, Institute of Arts, Rice University, Houston 1982, pp. 19-87.

NAIFEH, Steven, SMITH, Gregory W., *Jackson Pollock. An American Saga*, Clarkson N. Potter, New York 1989.

ORTON, Fred, POLLOCK, Griselda, *Jackson Pollock, Painting and the Myth of Photography*, «Art History», 6, 1, Clerkenwell, marzo 1983, pp. 114-122.

OSAKI, Shinichiro, MONFERINI, Augusta, COSSU, Marcella (a cura di), *Giappone all'avanguardia. Il Gruppo Gutai negli anni Cinquanta*, Electa, Milano 1990.

PAUTASSO, Guido Andrea, *Piero Manzoni. Divorare l'arte*, Electa, Milano 2015.

"Under Each Other's Spell". Gutai and New York, The Stony Brook Foundation, New York 2009.

ROSENTHAL, Nan, *Assisted Levitation. The Art of Yves Klein*, in *Yves Klein 1928-1962. A Retrospective*, Institute of Arts, Rice University, Houston 1982, pp. 89-136.

SIMON, Joan, *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas*, Gregory R. Miller-Hatje Cantz, New York-Ostfildern 2015.

SOLNIT, Rebecca, *Yves Klein and the Blue of Distance*, «New England Review, 26, 2, 2005», pp. 176-182.

STICH, Sidra, *Yves Klein*, Cantz, Stoccarda 1994.

TENTLER, Gregory, *Best Most Sensational Balloons: Piero Manzoni's Corpo d'aria/Fiato d'artista*, «California Italian Studies», 6, 2, 2016, https://escholarship.org/uc/item/1n60f8xs.

TIAMPO, Ming (a cura di*), Under each other's spell. Gutai e New York*, Stony Brook Foundation, New York 2009.

TIAMPO, Ming, *Gutai. Decentering Modernism*, The University of Chicago Press, Chicago 2010.

TISDALL, Caroline (a cura di), *Joseph Beuys*, The Solomon R. Guggenheim Museum/Thames & Hudson, New York-Londra 1979.

VALENTI, Paola, *Identità. Plurali per la costruzione di un autoritratto: immagine, scrittura, corpo e voce come sistema relazionale nell'opera di Cesare Viel*, «Biancoenero», 582-583, maggio-dicembre 2015, pp. 98-102.

VARNEDOE, Kirk (a cura di), *Jackson Pollock*, The Museum of Modern Art/Harry N. Abrams, New York 1998.

IV. Testi vari.

AGAMBEN, Giorgio, *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995.

AGAMBEN, Giorgio, *Creazione e anarchia. L'opera d'arte nell'età della religione capitalista*, Neri Pozza, Vicenza 2017.

AGAMBEN, Giorgio, *Studiolo*, Einaudi, Torino 2019.

BARTHES, Roland, *Miti d'oggi* (1957), Lerici, Milano 1962.

BENTON, Michael, *The Self-Conscious Spectator*, «British Journal of Aesthetics», 35, 4, 1995, pp. 361-373.

BENTON, Michael, *Anyone for Ekphrasis*, «British Journal of Aesthetics», 37, 4, 1997, pp. 367-376.

BILMAN, Emily, *Modern Ekphrasis*, Peter Lang, Berna 2013.

CRARY, Jonathan, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Einaudi, Torino 2013.

DE MIN, Silvia, *L'ecfrasi performata*, «Predella», 33, 2013, pp. 369-390.

ECO, Umberto, *Sulla televisione. Scritti 1956-2015*, a cura di G. Marrone, La nave di Teseo, Milano 2018.

FÜHRER, Heidrun, *"Take the Beuys off": Reconsidering the Current Concept of Ekphrasis in the Performative Poetry of Thomas Kling*, «Aletria», 27, 2, 2017, pp. 157-188.

GINZBURG, Carlo, *Miti Emblemi Spie*, Einaudi, Torino 1986.

RANCIÈRE, Jacques, *Il maestro ignorante*, Mimesis, Sesto San Giovanni (Milano) 2009.

RANCIÈRE, Jacques, *La partizione del sensibile*, DeriveApprodi, Roma 2016.

RANCIÈRE, Jacques, *Lo spettatore emancipato*, DeriveApprodi, Roma 2018.

SAGER EIDT, Laura M., *Writing and Filming the Painting. Ekphrasis in Literature and Film*, Rodopi, Amsterdam-New York 2008.

SAUNDERS, Frances S., *La Guerra fredda culturale. La CIA e il mondo delle lettere e delle arti* (1999), Fazi, Roma 2004.

SONTAG, Susan, *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano 1967.

STOICHITA, Victor I., *L'invenzione del quadro*, Il Saggiatore, Milano 2013.

WARBURG, Aby, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, Aragno, Torino 2002.

WEBB, Ruth, *Ekphrasis Ancient and Modern: the Invention of a Genre*, «Word and Image», 15, 1999, pp. 7-18.

APPARATI

1. Nanda Lanfranco. Elenco delle mostre personali.

Genova, Goethe Institut, 10 ottobre 1980.

Milano, Centro Internazionale di Brera, 9 novembre 1981.

Milano, Spazio foto Galleria San Fedele, *Fotografie di Nanda Lanfranco*, pieghevole con testo di Lanfranco Colombo, 7-25 ottobre 1983.

> Nanda Lanfranco non crea un mondo, partendo dai propri fantasmi. E neppure lo "nomina" secondo quella catalogazione realista che si espresse, nella prima stagione ottocentesca, nei "prelievi fotografici" ad uso dei turisti e degli appassionati d'arte. La sua ricerca parte invece dall'ampio dibattito contemporaneo sulla irrimediabile intersecazione di codici (e quindi di linguaggi specifici) che caratterizza l'attuale società dei consumi in particolare attraverso una riflessione su alcuni eventi significativi di una società che – da elitaria – è venuta approdando alle spiagge del consumo culturale di massa. La lettura che Nanda Lanfranco opera su tali eventi, nascendo da una "chiave" interpretativa sensibilmente differente, rispetto alle premesse del codice originario, provoca un ribaltamento di significati che offre non pochi motivi di interesse. Si veda, ad esempio, la sua rivisitazione di Staglieno, laddove la rigida morale borghese, espressa nell'autocelebrazione di un marmo fastoso come inarrivabile modello sociale di valori cristallizzati, viene stravolta da uno sguardo acutamente attento assai più alla sensualità pietrificata, ma sanguignamente materiale, che affiora dal gioco del ritrarsi e dell'offrirsi delle statue. La lettura del particolare, operata dalla fotografia, si trasforma in una metafora insieme liberatoria e demistificante. Diverso nelle premesse, anche se apparentemente analogo negli esiti visuali, il discorso sulla ripetizione standardizzata dei moduli di gesso che, partendo dalla classicità greca e romana, vorrebbero offrire occasioni di nobilitazione all'acculturazione di massa. L'operazione viene chiaramente denunciata nei suoi aspetti di parodia, che si risolvono nel trionfo del kitsch. Ma l'accumulazione di senso che nasce da questa patetica ipersimulazione – proprio in virtù dell'impossibilità di qualsiasi credito - sembra in qualche modo recuperare questa insistita galleria "midcult" ad una sua qualche nobiltà. L'effimero di questa strategia di simulazione richiama immediatamente i problemi di devianza dei codici, laddove un evidente svuotamento di significato, denunciato dalla degradazione dell'originale a "matrice" paraindustriale, viene surrogato dal consenso-finzione, ai limiti della parodia involontaria, della società di massa. La mostra di Nanda Lanfranco propone – ma è solo un cenno – una terza serie di lavori: si tratta di un reportage-omaggio che la

> fotografa dedica a Meret Oppenheim: è la sintesi e la storia di un incontro, nel quale – tuttavia – non è forse arbitrario leggere lo snodarsi di un filo che vale ampiamente a motivare la poetica della fotografia.
>
> Lanfranco Colombo, *verso* dell'invito della mostra.

Torino, Galleria Documenta, *Nanda Lanfranco. Fotografie "dei corpi" "essi sono"*, dal 24 maggio 1984.

Genova, Galleria Locus Solus, *Nanda Lanfranco. Linea d'ombra 1985-1986*, 9 maggio 1986.

Ferrara, Pinacoteca Nazionale, Palazzo dei Diamanti, Galleria Civica d'Arte Moderna, *Solitudini scelte*, 30 settembre-novembre 1989.

Ginevra, Galerie Eric Frank, primavera 1990.

Parigi, Centre Culturel Suisse, *Tempo rubato*, 5 maggio 1990.

Aosta, Torre dei Signori di Porta Sant'Orso, *Foto di gruppo*, 7 settembre-20 ottobre 1991.

Losanna, Le Musée de l'Élysée, *Nanda Lanfranco. La manière noire*, a cura di Philippe Lambelet e André Rouvinez, 16 gennaio-29 marzo 1992.

> Dès les premiers mois du Musée, Nanda Lanfranco est venue me voir de Genes où elle vit, toujours courtoise, discrète, patiente. Elle m'a montré d'abord un travail sur la sculpture, en particulier les étonnants monuments funéraires du Camposanto qu'on a beaucoup photographiés. Mais elle en révélait mieux que d'autres l'emprise sensuelle et morbide. Puis elle m'apporta de superbes natures mortes qu'on appelle en italien comme en français, «natura mòrta», alors que l'allemand «Stilleben» convient mieux à sa manière. Ces objets vivaient en effet avec une densité forte, un formidable poids spécifique d'usage manuel, une tradition artisanale. Quand la photographie parvient à restituer cette présence, c'est qu'elle est maitrisée dans tous ses problèmes techniques. Nanda Lanfranco aborda ensuite de grandes compositions, les images jouant entre elles et constituant des polyptyques. La familiarité des artistes qu'elle pratique depuis longtemps, lui a donné le goût de la recherche et de l'expérimentation. Elle les mène toujours plus loin, poussant son étude de la lumière jusqu'à relever le défi

supreme de l'obscurité et aborder ce qu'il faut bien appeler la manière noire, à la limite de l'opacité. Nanda Lanfranco poursuit parallèlement un travail de portraits de grands plasticiens qui l'a fait connaitre en Europe et aux Etats-Unis. Elle n'opère qu'après un long examen du visage et du comportement: elle atteint ainsi à une vérité intime, vitale, authentique, qui ne peut qu'emporter l'adhésion du modèle et consacre l'amitié après la séance de pose. Il m'a fallu convaincre Nanda Lanfranco d'accepter le principe de cette exposition, comme si elle la jugeait prématurée. C'est un sentiment rare aujourd'hui, qui mérite qu'on s'en étonne. Elle manifeste une telle exigence de qualité qu'elle estime devoir poursuivre plus profondément sa quete, en reculer encore les confins, chercher davantage. Je pense qu'elle a trouvé et que le public me donnera raison.

Charles-Henri Favrod, *verso* dell'invito della mostra.

Prato, Sale della Grafica, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, *Nanda Lanfranco. Sull'Identico*, 8 marzo-27 aprile 1997. Catalogo con testo di Antonella Russo tratto da *Riflessioni sugli arcani*, in *Nanda Lanfranco. Myse en abyme*, Umberto Allemandi, Torino 1995.

Montréal, Galerie Vox, *Nanda Lanfranco. Mise en abyme*, 29 maggio-29 giugno 1997.

Toronto, *Nanda Lanfranco. Mise en abyme*, Istituto Italiano di Cultura, 29 gennaio-30 marzo 1998.

Viadana (Mantova), *Nanda Lanfranco. Liber Mutus. L'Alfabeto dell'immaginazione*, Galleria Bedoli, dal 30 gennaio 2000.

2. Nanda Lanfranco. Elenco delle principali mostre collettive.

Brescia, Ken Damy Photogallery, *Nanda Lanfranco Rosangela Betti*, dal 13 settembre 1986.

Parigi, Centre culturel suisse, *Extraits. Sélection de la collection du Musée de l'Élysée à Lausanne*, 5 maggio-6 luglio 1990.

Venezia, Peggy Guggenheim Collection, *Immagini italiane*, a cura di Melissa Harris, 1 settembre-1 novembre 1993.

Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, *Immagini italiane*, a cura di Melissa Harris, 15 novembre 1993-9 gennaio 1994.

New York, The Murray and Isabella Rayburn Foundation, *Immagini italiane*, a cura di Melissa Harris, 1994.

Lisbona, Culturgest, *Le siècle du corps. Photographies 1900-2000*, 6 ottobre 1999-gennaio 2000; Losanna, Le Musée de l'Élysée, *Le siècle du corps. Photographies 1900-2000*, *I. Le triomphe du fragment*, 3 febbraio-2 aprile 2000 e *II. Le triomphe de la forme*, 13 aprile-12 giugno 2000.

Torino, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, *Fotografia italiana per una collezione*, a cura di Antonella Russo, Fondazione Italiana per la Fotografia, 6 settembre-18 ottobre 1997.

Brescia, Biennale Internazionale di Fotografia 2006, Museo di Santa Giulia*, Il mondo dell'arte. Elisabetta Catalano, Nanda Lanfranco*, a cura di Massimo Minini, 9 giugno-14 settembre 2006.

Saint-Étienne, Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne, *United Artists of Italy. Artisti nell'obiettivo dei grandi fotografi*, a cura di Massimo Minini, 7 maggio-21 settembre 2008; Bruxelles, Palais des Beaux Arts, 20 marzo-17 maggio 2009; Milano, Fondazione Stelline, 24 settembre 2009-31 gennaio 2010; Londra, Estorick Collection, *United Artists of Italy. Photographic Portraits*, 22 giugno-4 settembre 2011; Torino, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, 12 febbraio-12 aprile 2015.

Pisa, Palazzo della Carovana, Scuola Normale Superiore di Pisa, *Arte contemporanea al palazzo della Carovana. Opere del Centro Pecci di Prato alla Scuola Normale Superiore di Pisa*, 10 ottobre 2012-30 settembre 2014.

3. Nanda Lanfranco. Elenco delle pubblicazioni monografiche.

Nanda Lanfranco. Dei corpi Essi sono, testo di Bruno Corà, Obscura-Microart's, Recco 1985.

> Nell'impresa di dover nominare quel che la fotografia ci consegna o addirittura il suo stesso noema, Roland Barthes usa un tempo impersonale dell'essere, riferibile al passato e dice che essa è quel che "è stato". Ed è in questo suo consistere della fotografia in due tempi, da questa sua condizione amletica – in quanto opera che nell'attualità ostenta "incorporato" sia un particolare del reale visibile nel mondo sia la fantasmatica sua presenza-assenza nell'istante riprodotto che irrimediabilmente non è più – che la fotografia si candida ad essere occhio stesso della luce nel tempo rivelatrice dei corpi che a loro volta la rivelano. Ma quando come nel caso di quest'opera fotografica di Nanda Lanfranco, il referente per l'immagine è un gruppo plastico la cui impronta bistolfiana incide sulla capacità della forma viva, sulla dolenza del sentimento di cordoglio delle figure, tipiche della statuaria commemorativa, allora l'intelligenza e la lucida sensibilità dell'autrice è messa a dura prova, giacché il rischio che essa corre è di scadere ritraendola, nella medesima retorica di quel modellato. Se la fotografia cede all'oggetto fotografato, a quel narrativo struggente che nel caso in questione è abnorme, se si fa moraleggiante, sociologica, insomma enfatica, se da arte dell'oggettività scivola a idealizzare il reale, con la conseguenza di proiettarvi una *einfuhlung* che sembrava dover retrocedere dinnanzi ad un desiderio di un'autonomia riflessiva di questo come di altri linguaggi artistici, allora l'essere fotografico della fotografia si aliena a favore di un'ideologia delle apparenze che in essa si accendono sino a smarrirsi nella illimitata categoria della quantità, nel dedalo dei suoi contenuti. A me sembra invece che questo repertorio di "pose" "dei corpi" offerto da Nanda Lanfranco reifichi innanzi tutto il linguaggio che li evidenzia, riconduca a *punctum* essenziale stesso delle pose l'uniformità di un modo con cui quei corpi sono stati guardati e quindi rivelati attraverso la fotografia. È in tale particolare modo, che la fotografia dal teatro di quella stanca statuaria ricava la presenza nuova e palpitante di un'immagine – niente altro se non un inseguimento senza soluzione di ombra e luce – e mostra di essere essa stessa lo splendido "corpo" che si concede allo sguardo. Il profilo e le masse delicate di membra riferiscono, comunque, oltre le plastiche sospensioni, della sensibilità di chi fotografa. La morbidezza vellutata di quei rapporti plastici ottenuti dal cinereo valore della luminosità di contro al nero opaco assorbente dell'ombra è il tessuto stesso con cui il reale statuario si fa immagine dei corpi. Questa fotografia è dunque appassionatamente interessata al fisico percorso della luce sull'epidermide porosa della pietra; e alla luce maggiormente s'accosta quando per antinomia offre più spazio all'oscurità nelle parti interne della foto. La luce si rivela come un brivido che percorre convessità e concavità dei corpi; essa mette pure in

risalto la vita di quella patina di polvere che come una carezza di silenzio tuttavia progressivamente attenua la possibilità della luce stessa di brillare sui corpi. Così essa è presente ma senza trasparenze e senza coefficienti aerei, quasi densa, e s'arresta alla soglia sovrana e impenetrabile delle ombre più profonde. Ma a cosa è dovuto l'effetto che questa immagine sopra ogni altro suggerisce? Io penso che nella fotografia si riversi una tensione pari a quella dell'autrice – che nel tempo precedente alla sua realizzazione – si prepara alla "visione" attraverso un presumibile rituale di ipotesi, controlli, un cercare di "vedere" la densità stessa dell'atto fotografico. Mi sembra che questo "tempo" del predisporsi al momento della fotografia, sia un tempo di posa non tanto dei corpi quanto del "sentire" dell'autrice, una meditazione ad una concentrazione che porta a svelare la vera qualità che la fotografia può cogliere nei corpi nel momento giusto. Di essa a me sembra improntato il finissimo carattere attribuibile alle immagini di Nanda Lanfranco. Quando poi a presentarsi all'occhio della fotografa, non siano più delle statue come quelle in fattezze di sirene di cemento con un cielo plumbeo e minaccioso alle spalle – immagine che sarebbe piaciuta al grande Metafisico, soggetti al confine tra stupefacenza e banalità, tra *oeuvre au noir* e languore, tra estraneazione ambientale e esercizio retorico – ma nature "morenti" o già svuotate della vita, come quelle ritratte nel Museo di Storia Naturale di Berna, (questa volta più vicine a Savinio) allora l'impegno e la tensione della sensibilità della fotografa, a restituire l'inquietante qualità di quelle "presenze", diviene scrupolosissima misurazione dei gradi di oggettività del tema indagato. A guardare a lungo le cose apparentemente immobili ci si accorge che nell'angolo del nostro occhio prima di sparire esse si muovono dall'interno della visione verso il nostro immaginario. Il dialogo quasi inaudibile tra le capillari vertebre di un piumaggio e lo sfondo sottilmente rigato della seta che lo ospita è pura consonanza di accordi trovati dall'attenzione e dal desiderio di gustare la bellezza nelle corrispondenze che essa stabilisce. La foto è una conseguenza della finezza dell'occhio che cristallinamente non tradisce l'oggettiva finezza del reale anzi se ne compiace esaltandolo e segnalandolo. Alla sensibilità artistica è noto, non basta "sentire" il mondo, essa trova sempre anche il mezzo per "dirlo". E l'attenzione, con cui Nanda Lanfranco "dice" quel che sente sugli oggetti per quel che sono senza alterarli, è rara. Forse anche in virtù del frequente impegno operativo, svolto a documentare con cura l'opera di altri artisti, sia che si tratti di caos plastico o di "grazia" affacciatasi nel particolare di un corpo, in tutti i casi, la forza del desiderio di render vivo quel che lo "è stato" riscatta – in quei pochi centimetri quadrati della fotografia – un preziosissimo terreno della realtà altrimenti destinato all'oblio e alla sparizione totale. Quella foglia dai mille grigi che si accartoccia sul calice come la smorfia del *Sciur Faust* della cera di Medardo Rosso o la *Colette* di Irving Penn, i petali di un fiore candido prima della ineluttabile caduta, mostrano nella foto di Lanfranco che la precarietà annuncia la resistenza, e la malinconia il desiderio di spensieratezza, cioè che quelle così dette "nature morte" emanano tutta la suntuosità indicibile del "vivente". Nel migliore dei casi quindi – e questo di

Lanfranco lo è – la fotografia riesce a compiere questo miracolo di ricondurre alla soglia di un'ulteriore forma viva, che è il suo linguaggio, quel che "è stato". Per l'inclinazione al desiderio intenso di far riaffiorare un presente vivido nell'oggetto dell'immagine fotografica io credo che l'impresa tentata da queste immagini non è meno ambiziosa della nominazione compiuta da Barthes. Però qui il dilemma è riportare quel che "è stato" a ciò che vuol continuare ad essere: l'"essi sono" di Nanda Lanfranco è il credere nel reale stesso dell'immagine fotografica.

Bruno Corà, *"dei corpi" della fotografia: "essi sono"*, pp. 5-7.

Nanda Lanfranco. Tempo rubato, testo di Bruno Corà, Umberto Allemandi, Torino 1989.

«Da dove / la voce che dice / vivi / da un'altra vita»[374] sopraggiungono queste immagini di Nanda Lanfranco. E ben si coniugherebbe alla loro scarna evidenza di temporalità incollocabile un'eguale nudità espressiva di nominazione che certamente la parola beckettiana – assai più della mia – sarebbe idonea a conferirle.

Ma se tale obiettivo e privilegio non può per me che relegarsi in una diversa, futura occasione (un'edizione che raccolga come icone queste tavole fotografiche?) tuttavia un'articolata quantità di osservazioni è possibile compiere ora, come appunti a caldo, su questo suo nuovo ciclo di opere fotografiche.

Qualcosa è accaduto dalla sua precedente raccolta di immagini recanti la denominazione «Dei corpi» (1983); un evento certamente segreto, una preoccupazione profonda sembra aver segnato queste nuove opere, seminando in esse, più di quanto non vi fossero già vocazionalmente in precedenza, delineate ombre, esibite spesso al confine della più completa oscurità. In quel momento però, la cura che caratterizzava la serie «Dei corpi» era rivolta all'ottenimento, nell'immagine, di una armonia e morbidezza di rapporti plastici ricavati entro la gamma dei grigi, tra ombra e luce, in equilibrio nel quadrato perfetto dei formati prescelti in quel frangente.

Ora invece, ben oltre la preoccupazione rivolta alla scelta di un formato unico e ai valori chiaroscurali delicatissimi di ogni fotografia, che certamente nelle «nature morte» dell'83 raggiungevano gradi di tensione formale e sensibilità epidermica analoga a quella prodotta negli stessi anni da Mapplethorpe, queste fotografie recano, accanto alle definizioni di modi linguistici personalissimi, un pronunciamento assoluto meditativo-filosofico sull'essere dei soggetti ritratti, persone, animali o cose e, assieme, sul grave compito affidato all'immagine fotografica come sorgente della loro "presenza".

[374] [nota di B. Corà] S. Beckett, *Mirlitonnades*, in *Poesie*, Einaudi, Torino 1980, p. 57.

Non si può fare a meno, infatti, di notare che il montaggio di queste fotografie è stato compiuto in fogge assai particolari: s'avverte al primo sguardo la determinazione avuta dalla Lanfranco di mutuare dalla struttura del polittico sacro, articolato in "scomparti", quella complessità di programma iconografico che induce ad una giustapposizione spaziale simultanea delle singole parti iconiche diversamente concepite. Tale atto orienta formalmente e dispone tutto questo suo nuovo ciclo entro una dimensione di laica sacralità, alla quale, tuttavia, concorrono anche altri aspetti della sua opera. Non è perciò meno evidente che l'introduzione tra le immagini fotografiche di "tavole" integralmente prive di ogni apparizione sensibile di luce immette in ciascun complesso un valore temporale e spaziale particolarissimo. Queste misurate "zone di nero", riquadrato come le fotografie da un sottile bordo bianco che le incornicia conferendogli dignità iconografica, sembrano configurare entro la composizione una "tessera" che rasenta una nozione di "suprematismo fotografico".

Entro una più attenta osservazione che consideri inoltre gli scomparti di questi polittici come "tempi" compositivi, tali intervalli ove s'eclissa ogni figura, ogni luce che pur brilla nelle immagini adiacenti, occupano il luogo e il valore del neuma nella notazione musicale gregoriana, imprimendo a quello che può essere considerato il "tempo rubato" dell'intera composizione il crescere e il decrescere di risonanza, che è apparizione e scomparsa – come rivelazione e occultamento – di un fondamento dell'essere in luce.

Nella drammaturgia visiva che la Lanfranco predispone, accostando con calibrato peso sovversivo di ogni gerarchia le figure alle nature minerali, vegetali e animali assieme alle buie pause, l'azione si risolve in un "presente iconostatico" dove si sono già dissolte tutte le unità temporali e spaziali e l'*attesa* dilaga.

Interpretano questa "attesa" le *scelte solitudini* che la Lanfranco consegna impaginate rafforzandone così l'isolamento.

II silenzio – estrema facoltà comunicativa – assume in ciascuna attesa l'entità di un limbo dominato dall'interrogazione sull'essere. «Aveva dato un supporto all'attesa. L'attesa l'ha reso eterno e ora non deve far altro che attendere eternamente»[375].

In questi polittici, la pirandelliana condizione dei personaggi, esseri viventi o cose, riflette la domanda stessa dell'autore che appare intento a misurarsi con un *quid* ignoto, che ha le coordinate di un cupo Nettuno della atemporalità e della delocazione.

Nel faustiano «non luogo intorno ad esse meno ancora tempo» si riassume per la Lanfranco quel pensiero meditativo sottraente che conduce e richiama sulla soglia dell'attimo fotografico, appena in luce, quanto l'ombra, abitudine e non attenzione, è pronta ad inghiottire. Il richiamo a quella soglia in cui gli esseri riaffiorano come per la prima volta è purtuttavia il risultato di una disciplina

[375] [nota di B. Corà] M. Blanchot, *L'attesa, l'oblio*, Guanda, Milano 1978, p. 50.

esigente, è il corrispondere all'affinamento della voce che li invoca decantandoli dall'oscurità. L'«*I sing to use the wait*» della Dickinson, caro alla Lanfranco, ha l'equivalente in fotografia nell'attitudine al "predisporsi" liturgico per la nascita di un'immagine che vuole avere fotograficamente il carattere di un'icona.
Nel repertorio offerto in questa occasione, c'è un'immagine che ritrae di profilo, a torso nudo, una matura figura maschile. L'uomo, che reca attorno al capo, dietro cui ricade, una fascia appena percepibile, ha uno sguardo diretto e impassibile. Con le braccia divaricate davanti a sé, quasi a voler misurare l'intera altezza dell'immagine, sorregge verticalmente un asse tornito; il triangolo venutosi a determinare tra i cateti delle braccia e l'ipotenusa dell'asse inscrive con minima evidenza nella propria area, in penombra, i lineamenti del naso e del mento e poi quelli del torace e del ventre, sui quali la luce inanella la difforme villosa boscaglia.
All'interno di quell'essenziale geometria, la Lanfranco ha disegnato con l'ombra, mettendoli in risalto, il respiro sospeso e invisibile del torace e, sotto di esso, il curvo abbandono del ventre che rimbalza sino al sigillo della piccola fossa ombelicale. Ad un intervallo ben distinto dal neuma nero fotografico, fronteggia quella pacata figura un magro profilo giovanile nudo fino alla cintola. Diversamente dall'uomo con l'asse, il giovane volge il capo verso l'alto, evidenziando una sola tensione verticale che, quasi senza soluzione di continuità, dalla gola lungo il collo scende sino alla confluenza tra il braccio lasciato in abbandono sul fianco e il ventre quasi piatto, al margine inferiore della fotografia. Il trittico si presenta così come "non luogo" e "non tempo" delle antinomie esibite, tra corpo giovane e corpo maturo, tra una pelle liscia ed una invasa dalla peluria, tra la rilassatezza di un finto gesto araldico e la tensione di una posa inattiva, tra fondi dalla diversa penombra, tra timbri diversi di luminosità ora radente e fredda, ora assorbente e cinerina.
A questa luce, la cui intensità è di grado sempre assai tenue, pari ai valori appena capaci di rivelare i corpi, la Lanfranco è ricorsa quasi sempre.
Lo sprofondamento di tale luce verso l'ombra ha quella qualità ipogeica che avvolge le figure in balia di una "nigredo" notturna e di un umore simbolicamente düreriano-melancolico.
Di altissima dolenza e pervasi da fonda melanosi appaiono così anche i più efficaci ritratti, quali quelli virili di una figura con copricapo di lana e del "panettiere" che, nel primo piano, evoca la posa del *Sir John Herschel* (1867) della Julia Margaret Cameron.
Nelle analogie tra corpi, nel sottile esercizio di ambiguità come anche nella ricerca dell'essenza del loro somigliarsi, appare cruciale l'accostamento tra l'anziano nudo maschile in piedi e il calice contenente un cranio animale dall'apparenza fitomorfica. Non meno riuscita risulta, peraltro, la composizione che affianca alla calma e liscia pienezza di un nudo e maturo busto di donna due tondi gusci di echinoderma, su uno dei quali s'accampa la brillante silhouette di uno scorpione.

Ma da solo, il trittico che reca al centro l'esile nudo di un anziano disteso e, a i suoi lati rispettivamente, il calco in gesso di una figura di presenza giovanile all'opposto di un cieco riquadro, – composizione solenne quanto una privata "autodeposizione" – basterebbe a rendere giustificata la fatica dell'intero discorso divenendone quasi l'emblema.
Se questa fotografia è il risultato di quanto sfugge al buio, se è il discreto esserci dei corpi che la luce annuncia e manifesta aderendo appena ai loro orli e sfumando via, se ha questo carattere riservato che la Lanfranco esprime nel rapporto con persone e cose, l'immagine fotografica è allora anzitutto privata meditazione «intorno all'amore e alla morte»[376].
E nella "nigredo" che cova l'enigma di questa assorta "melancholia" contemporanea dev'essere individuato il segno di un processo volto al superamento – attraverso il linguaggio e l'opera – del dramma più intimo e psicologico che ogni sua fotografia custodisce e salvaguarda.

Bruno Corà, *Solitudini scelte*, s.i.p.

Nanda Lanfranco. Foto di gruppo, a cura e con testo di Alvar González-Palacios, catalogo della mostra (Aosta, Torre dei Signori di Porta Sant'Orso, 7 settembre-20 ottobre 1991), Musumeci, Aosta 1991.

Si sa senza sapere: da qualche parte, ho perso memoria dove, Goethe scrive che, una volta varcata la trentina, ogni uomo è responsabile del proprio viso. La frase, paradossale, appare anche ingiusta ma, venendo da un uomo che aveva dedicato molta attenzione allo studio della fisiognomica e che conobbe bene Lavater, essa deve avere comunque un fondo di verità. Che cosa è il volto di un uomo? È, come vogliono alcuni, lo specchio della sua anima o, piuttosto, la maschera che nasconde l'essenza del suo essere? Si costruisce un volto o lo si subisce? Lo si eredita o lo si conquista? Perché alcuni sono belli e altri sono brutti? E, in questo caso, chi ha un volto bello possiede anche una bell'anima e viceversa? E, per chiudere questa sequela di tediose incertezze, che cosa è un bel volto? Chi definisce, chi stabilisce (si perdoni la cacofonia) il canone della bellezza facciale? Mi spiego. Quando ero molto giovane i lineamenti di Greta Garbo erano considerati non dico brutti ma un po' ridicoli: erano passati di moda. Il trucco e l'espressione appartenevano, allora, ad un passato molto recente: erano vecchi e non ancora antichi. Poi la stessa espressione, gli stessi elementi, la stessa aura, è ridiventata bella. Riguardando gli anni Trenta, riesaminando l'Art Déco, l'uomo scoprì che ciò che ad un certo punto gli era sembrato démodé, per non dire quasi risibile, poteva incarnare benissimo il suo credo e poteva anche esprimere appieno il senso di bellezza che ognuno agogna. Come mai è successo tutto questo, come mai, anzi, succede sempre così? Subito

[376] [nota di B. Corà] R. Barthes, *La grana della voce*, Einaudi, Torino 1986, p. 349.

dopo la immediata attualità ogni cosa tende a diventare obsoleta: si perde stranamente la chiave per capirla; gli elementi del linguaggio che consentivano una immediata comunicazione non trovano più alcuna corrispondenza e così il dialogo viene a cessare o, per essere più esatti, momentaneamente si interrompe. Sono i fotografi, nessuno contraddirà questo asserto, a creare oggi (e ormai anche ieri e ieri l'altro) nuovi canoni di bellezza , siano essi di "bellezza bella" o di "bellezza brutta" (l'Arbus, ad esempio, ha codificato una sorta di perversa attrazione dell'orrido al quale non manca di concedere, malgrado l'unghiata graffiante, una sua immobile dignità). La fotografia e la sua sorella più giovane, la televisione, figlia del cinema, occupano non solo buona parte della nostra vita di svago ma impongono il loro codice al nostro modo di vedere le cose e le persone. Quelle immagini, riflesse in movimento sul vetro dello schermo o fissate, immobili, sulla carta, diventano talvolta più vive dei vivi e finiscono per condizionare il nostro modo di vedere, dunque di pensare, di sentire, di amare. Si è scritto non poco sui rapporti fra Arte (con l'A maiuscola) e fotografia (con la F maiuscola o con la f minuscola?) e non sarò io ora qui a volere fare d'ago della bilancia. Voglio solo ricordare come alcune grandi immagini della moderna fotografia siano sorelle siamesi di altre grandi immagini dipinte dai moderni pittori. Non mi interessa fare adesso una lista di precedenze ma solo mettere in evidenza un fatto così ovvio che rischia di sembrare banale (la banalità, però, ubbidisce sempre al vero). Che cosa fa il pittore o il fotografo col volto di un uomo? Lo illustra tale quale esso è o lo trasforma con luci e pennelli e lo fa diventare espressione del proprio io? Legge la verità apparente o scava nel profondo (o nel frivolo, è forse la stessa cosa) per inventare un'altra verità – la sua o quella dell'essere effigiato? Ritrae se stesso (pittore scultore o fotografo che sia) o ritrae l'uomo in posa? E in quest'ultimo caso, quale uomo, quale volto ritrae? Quello che tutti vedono – la maschera apparente – o quello che non tutti vedono – la maschera invisibile? Che cosa ci viene svelato? La maschera che copre un volto o il volto che copre una maschera? Avventurarsi ulteriormente in questo gioco di specchi può diventare un esercizio pericoloso (qualcosa del genere si è provato a fare Leonardo Sciascia molti anni orsono). Questi riflessi di volti o questi riflessi di riflessi, questi giochi di luce, di ombre e di volumi, ci porterebbero inevitabilmente ad una disamina inquietante della storia degli esseri umani, esami senza risposte certe e forse senza via di uscita. Il pittore, il fotografo, l'artista può soltanto indicarci alcuni di questi sentieri e farci indovinare, forse, quelli che egli stesso intravede.

Non conosco personalmente nessuno dei personaggi che Nanda Lanfranco ha ritratto in questa sua rassegna. Un giorno di inverno ha lasciato sulla mia scrivania un mazzo di fotografie che io, imbarazzato dal dovere scrivere su un argomento non mio, mi sono limitato a guardare molte volte finché mi sono diventate familiari. Non so nemmeno nulla – o quasi – dei soggetti (chissà perché stavo per scrivere delle vittime) della nostra fotografa. Ma mi sono molto interessato alla narrazione di lineamenti e di atmosfere che lungo gli anni ella ha fissato sulla carta. In modo impietoso e persino crudele. Sarà veramente così?

Meret Oppenheim era scolpita nell'ossidiana, incisa dai venti, resa indifferente dalla solitudine o dal disincanto come ora appare a me per volere della Lanfranco o era donna di tutt'altro carattere? E Titina Maselli, di cui molto ho sentito parlare da amici comuni, è così assente, stanca, disperata? Fausto Melotti, artigiano delicato di giochi perfetti, era forse anche un capriccioso uccello acquatico, saggio e ironico? Nicola De Maria preferisce ai suoi pari un muro vuoto, lontano da tutto? Marisa Merz cerca comprensione e aiuto dal prossimo come un cane fedele e incompreso? Ceroli è così sornione e ancheggiantemente compiaciuto dal proprio aspetto? E James Lee Byars è talmente affettato e poseur? Tutte queste eleganze, tutti questi atteggiamenti, tutti questi sguardi sono quelli dei nostri personaggi o sono invece solo le mutazioni, i tropismi, le metamorfosi della fotografa? È tutto artificio o questo artificio, se tale è, riesce ad impossessarsi per un istante dell'anima che effigia? Risponda il lettore se può. Io mi limiterò ora a dire che quando Landa Lanfranco venne a fotografarmi a Milano qualche anno fa mi sembrò discreta e rispettosa del mio io. Non parlava di sé ma cercava di fare parlare me, suadente e felpata. Non credo che i ritratti che mi fece mi assomiglino affatto: se mi guardo nella luce gelida di uno specchio non mi vedo così. Le sue immagini ritraggono piuttosto l'essere che io avrei voluto essere.

Alvar Gonzaléz-Palacios, *Nanda Lanfranco. Foto di gruppo*, pp. 15-16.

Nanda Lanfranco. Mise en abyme (I tarocchi), testi di Charles-Henri Favrod e Antonella Russo, Umberto Allemandi, Torino 1995.

Alla fine del 1940 e all'inizio del 1941, il presidente del Comitato Americano per l'aiuto degli intellettuali Varian Fry, mise a disposizione di André Breton e di Victor Serge il castello "Air-Bel" a Marsiglia.
Vi giunsero in seguito Arthur Adamov, Victor Brauner, René Char, René Daumal, Robert Delanglade, Oscar Dominguez, Marcel Duchamp, Max Ernst, Jacques Hérold, Sylvain ltkine,Wilfredo Lam, André Masson, Benjamin Péret, Tristan Tzara.
Così precisava André Breton: «Tra le possibili esperienze per le quali i surrealisti furono chiamati a Marsiglia – e dalle quali, da parte loro non sono stati esclusi più che di consueto né il gusto per la ricerca né la volontà di continuare ad interpretare liberamente il mondo-figura fra le prime il progettare e diffondere un mazzo di carte che si possa considerare in armonia con ciò che ci impegna da un punto di vista sensibile oggi».
Breton in quel momento molto particolare della Francia in parte occupata e in parte proclamata libera constata anche che gli storiografi delle carte da gioco si trovano d'accordo nell'osservare che le modifiche in esse verificatesi nel corso dei secoli sono sempre state collegate a importanti sconfitte militari, senza peraltro dare alcuna spiegazione al riguardo. I surrealisti ricusarono globalmente

tutto ciò che nell'antico mazzo di carte attestava la sopravvivenza del segno alla cosa significata.
Nell'impresa di sostituire nuove immagini a quelle classiche evitarono di frazionare la struttura generale del gioco di 32 o di 52 carte, come anche la suddivisione dei colori rosso e nero in parti uguali. Erano infatti convinti che per poter sviluppare appieno le sue funzioni, un nuovo insieme di carte dovesse non solo stimolare l'invenzione di nuovi giochi le cui regole sarebbero state definite in base ad esso, ma anche mettere il giocatore in grado di risalire a tutti gli antichi giochi. Breton ha così giustificato il ricorso al *ludus*: cercare di staccare da ogni contesto e di generalizzare il concetto di gioco nella sua forma eclatante e insieme distruttiva respingendo con sdegno l'opera d'arte, eludendo il reale, espellendo ogni riferimento. La funzione del gioco nella cultura come artefice di un distacco dalla realtà ha originato la metamorfosi delle arti plastiche. Tuttavia Breton, anche se affascinato dai tarocchi come elemento dove coesistono gioco ed esoterismo non affrontò le possibilità offerte dalle settantotto carte.
I tarocchi comprendono per ogni seme le tredici carte di una serie completa più una quattordicesima e le ventidue figure originali chiamate Atouts nel gioco, Arcani nella divinazione.
Roger Caillois, interessato ai giochi di carte, ha espresso meglio di chiunque l'inesauribile fascino dei tarocchi: «Nei Tarocchi si fondono le seduzioni complementari dei dadi e degli scacchi: l'attendere con ansia (ma quanto gradita quell'ansia!) il volere della sorte e subito dopo utilizzare le proprie risorse per poter sfruttare la fortuna oppure per rimontare la china se ci è toccato un destino avverso. Sotto questo aspetto il gioco delle carte rispecchia la vita vista anch'essa come una combinazione di caso e ingegno». Callois cita anche, a proposito dei tarocchi l'esistenza di un trattato veneziano del 1545 secondo il quale le Spade ricordano la morte di coloro che nel giocare cedono alla disperazione; i Bastoni indicano il castigo meritato da colui che bara; i Denari mostrano la sostanza del gioco; infine le Coppe contengono la bevanda capace di placare le controversie dei giocatori. Esistono molte altre letture che non nuocciono affatto all'immutabile rituale esoterico.
Ecco come questo rituale viene riassunto da Caillois. Le settantotto carte dei tarocchi rimangono il mezzo per eccellenza, preferito e prestigioso, usato dalle cartomanti. Di solito la veggente dispone davanti al consultante i ventidue Arcani Maggiori coperti, facendogliene scegliere dodici che saranno disposti a seconda dell'ordine in cui sono stati estratti in dodici spazi chiamati «case», poi unisce gli Arcani rimasti alle altre carte e ripete l'operazione. Ad ogni casa sono dunque assegnate due carte. La prima rivela il principio che domina la casa. La seconda le conseguenze e gli eventi futuri. Le dodici case rappresentano rispettivamente il domicilio della vita, dei beni, dell'ambiente familiare, dell'eredità paterna, dei figli, della servitù, del coniuge, della morte, della religione, degli onori, degli amici, del dolore. Ogni casa corrisponde inoltre a una parte del corpo. L'insieme delle case include tutto ciò che può accadere nel

corso dell'esistenza. L'origine astrologica di questo schema è evidente. Le dodici case ricalcano infatti il modello delle influenze zodiacali.
Quanto alle carte, in particolare, gli Arcani Maggiori, sono sempre state oggetto d'esegesi. I semi delle carte numerali sono assimilati ai quattro elementi: le Spade all'aria (poiché la spada nell'aria volteggia), i Bastoni al fuoco (sono fatti di legno che è infiammabile), le Coppe all'acqua (contengono il liquidi), i Denari alla terra (sono fatti dei metalli che essa custodisce). Le Spade sono inoltre simbolo di volontà e potere; i Bastoni di lavoro, energia materiale e fecondità; le Coppe simboleggiano l'amore, il misticismo e la spiritualità; infine i Denari sono simbolo del sapere e di ogni capacità creativa che regola il mondo esterno.
Rimangono immutabili la lista sia l'ordine dei ventidue Arcani Maggiori: IL BAGAR, LA PAPESSA, L'IMPERATRICE, L'IMPERATORE, IL PAPA, L'INNAMORATO, IL CARRO, LA GIUSTIZIA, L'EREMITA, LA RUOTA DELLA FORTUNA, LA FORZA, L'APPESO, LA MORTE, LA TEMPERANZA, IL DIAVOLO, LA TORRE, LE STELLE, LA LUNA, IL SOLE, IL GIUDIZIO, IL MONDO. Infine, a parte, IL MATTO.
Sin dalla loro apparizione i tarocchi sono stati oggetto di scontri tra i vari commentatori. Ci ricorda Caillois che vi si scoprì il linguaggio geroglifico universale. Court de Gebélin vi decifrò i tesori dell'antica saggezza. L'egittomania della prima metà del XIX secolo pretese di identificarne i simboli ricorrendo allo Zodiaco di Dendérah. I moderni occultisti Eliphas Levi, Papus, Stanislas de Guaita, Oswald Wirth ne interpretarono ogni particolare e anche il colore di ogni particolare. Tutto fu investito di un significato occulto e iniziatico.
Da parte mia, in quanto profano, preferisco avvicinare i tarocchi alle scoperte pitagoriche. L'armonia regolatrice del movimento degli astri non può rimanere estranea all'ordine che regola i rapporti dei più semplici intervalli fondamentali in musica. Poiché girano attorno a un unico centro, gli astri devono muoversi a intervalli determinati secondo semplici rapporti numerici. Sono i numeri allora a rappresentare il mondo fenomenico, il mezzo che permette alle legge di generalizzarsi. E poiché i numeri provengono da rapporti musicali, i rapporti che entrano in gioco nel cosmo sono quindi rapporti di musica.
La stessa Nanda Lanfranco vi si riferisce facendomi notare che se si dividono per tre gli Arcani Maggiori, ventuno carte più IL MATTO, si ottengono tre gruppi di sette carte che possono rapportarsi alle sette note della scala musicale. L'ottava nota riprende la prima nella tonalità superiore sottolineando il passaggio verso una nuova armonia. Si possono quindi leggere i tarocchi come si legge la musica. Guardare con l'orecchio è cogliere il ritmo, la vibrazione dell'immagine. E Lanfranco cita Giovanni della Croce: «Ascolto come premessa del vedere e comprendere interiore». Precisa ancora di avere iniziato i suoi tarocchi come dilettante, per definizione «chi prende diletto nel fare», sperando nell'esercizio del gioco sul gioco di imparare, come dice Caillois, «A immaginare nel modo giusto, per riunire finché possibile le condizioni della congettura fortunata».

Ammette di non saper giocare a carte ma di amare il loro partecipare alla solitudine di chi le usa, la loro magia meditativa. Dunque Lanfranco non possiede una vera competenza in questo campo. I tarocchi sono stati occasione di un suo personale racconto.
Usa una giusta analogia: «I simboli astrologici ed astronomici, le letture dell'alfabeto ebraico sono ciò che gli Arcani hanno assorbito dalla tradizione, come la *camera obscura* capta la luce-immagine». Aggiunge: «Un terzo racconto si è inserito in un gioco speculare nella storia dei Tarocchi e la mia storia dei Tarocchi. L'avventura di coloro che sono stati fotografati e che si sono trasformati, a loro e mia insaputa, nelle figure degli Arcani. La luce della primavera e dell'autunno ha composto le immagini, il luminoso buio invernale le ha fissate». I materiali usati per gli Arcani Minori sono: foglie per le Spade, simbolo dell'aria; ossi e conchiglie per i Bastoni, simbolo del fuoco; fiori per le Coppe, simbolo dell'acqua; frutti della terra per i Denari, simbolo della terra. Gli Arcani si possono leggere come sequenza unitaria o si può valutare ogni singola carta. Alla ricerca visiva di Lanfranco sono uniti dei testi concisi, tracce poetiche e perché no, divinatorie. Intendo dire che nel lungo percorso della sua ricerca è stata come attraversata da una vibrazione, da un crescendo musicale che non ha peraltro impedito la lucidità delle combinazioni. Il gioco è collegato a emozione e calcolo. Si è propensi ad associarlo alla gratuità, alla reversibilità, alla velocità dimenticando che esso implica riflessione, dignità, serietà. Lo si deve collocare tra il caso e la strategia, l'audacia e la prudenza come dimostrano scacchi, arte e scienza.
Ma rimanendo nel campo delle carte e più precisamente in quello dei tarocchi, si impone una antichissima teoria dell'immagine. Ed è proprio questa sfida che Nanda Lanfranco ha raccolto magnificamente, nel nome della fotografia, dell'attenzione che essa richiede, della sua concentrazione. Difficilmente si potrebbe usare meglio uno spunto simbolico per la *mise en abyme* e la vertigine, al di là del *rien ne va plus* e dell'appagante timor panico. Nello stesso tempo l'emozione che si manifesta nasce dal rigore stesso del doversi assoggettare al «caso» iniziale. Questo ludico proposito è prima di tutto ascesa.
Chi conosce Nanda Lanfranco sa bene quale profonda esigenza la anima, sa della sua risolutezza, della sua propria regola del gioco, del suo codice di vita. A fine partita divide con noi tutto ciò che ha provato: sontuoso nel nero, nel bianco, nel grigio; il miracolo della fotografia.
Penso di poter citare un brano di Georges Gerdorf che trovo adatto a questo procedere: «Il gioco non è pura e semplice negazione, derisione della serietà, del lavoro e della legge ma ben piuttosto segno e pegno di riconciliazione, in seno al destino individuale e sociale tra la norma e l'eccezione tra la necessità e la libertà. Il gioco è il sale della civiltà».
Felice, veramente felice, il giorno in cui Nanda Lanfranco ha deciso "alchimicamente" per sé, per noi, di giocare a carte, alla luce, ai sali d'argento! Scopre la carta vincente che possiede nella mano come nello sguardo, il magico dono di immaginare e restituire, l'arte di trascrivere e rinnovare i simboli,

l'energia e l'intelligenza. In breve ci dimostra che il gioco sta tutto nel piacere che ci dà, sia esso angoscia o voluttà.

Charles Henri Favrod, *La regola del gioco*, pp. 9-13.

Gli Arcani, tarocchi realizzati da Nanda Lanfranco tra il 1987 e il 1995 usando immagini fotografiche, richiamano alla mente l'esperienza compositiva di Italo Calvino nella sua novella intitolata *Il castello dei destini incrociati*[377], di cui lo scrittore parla in una nota di presentazione al testo.
Qui Calvino spiega come la contemplazione dell'*imagerie* dei tarocchi lo abbia guidato nella narrazione degli episodi descritti nella novella e precisa: «Mi sono applicato soprattutto a guardare i tarocchi con attenzione, con l'occhio di chi non sa cosa siano, e a trarne suggestioni e associazioni, a interpretarli secondo un'iconologia immaginaria»[378]. Lo scrittore spiega inoltre come per i due testi che compongono il libro, vale a dire *Il castello dei destini incrociati* e *La taverna dei destini incrociati*, si sia servito di due diversi e distinti mazzi di carte da divinazione. Mentre per il primo testo, dove sono narrate le storie di cortigiani e aristocratici, Calvino si è ispirato alle figure dei tarocchi miniati da Bonifacio Bembo per i duchi di Milano (XV secolo), per *La taverna dei destini incrociati*, invece, lo scrittore si è rifatto alle immagini più popolari e artigianali degli *Ancien Tarot de Marseilles* (1761), più conosciuti e diffusi rispetto ai tarocchi viscontei e che, come sottolinea lo stesso Calvino, a cominciare dal Surrealismo, hanno ricevuto grande attenzione nella letteratura contemporanea.
Un procedimento compositivo simile a quello descritto da Calvino, che s'impernia sulla revisione dei tarocchi intesi come «macchina narrativa combinatoria», informa gli Arcani di Nanda Lanfranco. Ciò non equivale certo ad affermare che la fotografa genovese si sia ispirata consapevolmente alla novella di Calvino per questo suo lavoro, ma piuttosto che i suoi tarocchi fotografici ripropongono una metodologia compositiva che, al pari del dispositivo narrativo sperimentato da Calvino, dipende dalla produzione non di una singola fotografia, ma da un sistema di immagini collegate fra loro, l'una in connessione con le altre. Infatti, proprio come nei tarocchi della «macchina narrativa» di Calvino, anche nei tarocchi fotografici di Lanfranco «il significato di ogni singola carta dipende dal posto che essa ha nella successione di carte che la precedono e la seguono»[379].
Sin dal 1987 Nanda Lanfranco ha cominciato a fotografare una serie di immagini senza avere alcuna nozione del lavoro che ne sarebbe nato, ma solo con la consapevolezza di voler produrre «una famiglia» di immagini, di generare figure e simboli imparentati o in relazione fra loro.

---

[377] [Nota di A. Russo] I. Calvino, *Nota*, in *Il castello dei destini incrociati*, prima edizione, Einaudi, Torino 1973. Ripubblicato nel 1994, Palomar e A. Mondadori Editore, Milano 1994.
[378] [Nota di A. Russo] Ivi, p. 124.
[379] [Nota di A. Russo] *Ibid*.

Innanzitutto gli Arcani seguono la strutturazione dei tarocchi in genere, si configurano come un vero e proprio sistema semiotico e sono da considerarsi come immagini articolate il cui significato si evince, come abbiamo rilevato, solo attraverso la concatenazione delle varie carte e facendo riferimento non a una sola immagine, ma a tutte le altre che formano il mazzo di carte. Il loro significato, inoltre, muta a seconda della disposizione che i tarocchi assumono sulla tavola e nelle loro diverse combinazioni.
In quanto struttura formale poi, i tarocchi mettono in campo un vero e proprio apparato di significazione che, per la complessità dei meccanismi e per l'insieme di regole che lo governano, assomiglia al sistema linguistico.
Infatti, specialmente dalla fine degli anni sessanta, la cartomanzia è stata oggetto di numerosi studi linguistici e semiologici[380]. Lukomceva e Uspenskij, per esempio, hanno notato come l'apparato delle carte da divinazione produce almeno due condizioni che sono specificamente linguistiche; la prima è quella relativa alla loro disposizione in sequenza secondo uno schema prestabilito e l'altra che corrisponde al sistema di decodificazione.
Per i linguisti russi la cartomanzia prevede: «*a.* La messa in tavola delle carte, cioè il meccanismo generativo delle frasi; *b.* Il dizionario che spiega il significato delle carte. Si danno casi nei quali più carte compongono un nuovo significato (non deducibile dal loro significato di partenza)[381].
Proprio come il sistema della lingua, i tarocchi sono concepiti come un insieme, una struttura che comprende anche una decodificazione che non è fissa e immutabile ma può essere invece reinventata e giocata continuamente, sfidando le sue convenzioni e mettendo alla prova i suoi stessi codici. Ed è grazie a questa struttura che, nonostante la fotografa genovese abbia sostituito la simbologia tradizionale dei tarocchi, reinterpretando l'*imagerie* convenzionale delle carte da divinazione, rimuovendo da esse i simboli più usuali e mettendo al loro posto fiori o foglie, ritratti e paesaggi fantastici, il valore di ogni carta non cambia. È la struttura formale dei tarocchi stessi che permette comunque la loro intelligibilità e assicura la decifrazione di nuove immagini.
Per esempio, la figura della PAPESSA, invece di mostrare un'immagine femminile austera e ieraticamente isolata in primo piano, è stata sostituita con la fotografia di un'anziana contadina, che, come una madonna secolare conforta un vecchio dal volto addolorato, che cerca il suo grembo. Lanfranco spiega che «questa sua figura si ricollega concettualmente ad altre due, quella dell'IMPERATRICE e quella della MORTE, che insieme formano tre aspetti (o

[380] [Nota di A. Russo] Cfr. per esempio i testi, noti anche a Calvino, di M.I. Lekomceva e B.A. Uspenskij, *La cartomanzia come sistema semiotico* e F. Egorov, *I sistemi semiotici più semplici e la tipologia degli intrecci*, in R. Faccani, U. Eco (a cura di), *I sistemi dei segni e lo Strutturalismo sovietico*, Bompiani, Milano 1969. Ringrazio il professor Giuseppe Paoini del Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica di Urbino per aver messo a mia disposizione questi testi.
[381] [Nota di A. Russo] M.I. Lekomceva, B.A. Uspenskij, *La cartomanzia…*, cit., p. 243.

anche momenti) del linguaggio: il primo è quello di una lingua non ancora elaborata ma che può paragonarsi a un linguaggio femminile naturale, legato al corpo e quella conoscenza che si tramanda oralmente da madre in figlia; il secondo è collegato alla figura dell'IMPERATRICE, e rappresenta un linguaggio elaborato e fatto proprio, un linguaggio culturale invece che naturale, che è anche il linguaggio del potere; il terzo poi va collegato alla nozione di tempo e della ciclicità ed è anche il linguaggio narrativo che propone dei passaggi che per me sono da collegarsi con il tarocco della MORTE. Questa figura io l'ho rappresentata con il cranio di una capra con corna aggettanti. Come molti altri miei tarocchi anche questa è stata costruita tagliando diagonalmente il negativo e riduplicata in modo che l'immagine risultante suggerisse la figura di una farfalla. Mentre le ossa si riferiscono alla permanenza e alla stabilità dell'essere, la farfalla può essere associata all'idea di metamorfosi, di morte intesa come trasformazione»[382].

Tra i simboli più immaginativi creati da Lanfranco c'è il tarocco della TORRE. La fotografa ha composto questa immagine con metà testa di pesce spada e la sua pinna posta in alto, distesa come un'ala d'uccello. Tagliando verticalmente la fotografia e ribaltandola, la testa non appare più troncata ma intera, come fosse stata ricostruita e ciò fa sì che l'immagine si espanda verticalmente. Per Lanfranco «la forma del pesce spada che si evolve vuole suggerire l'idea di ascensione, espansione ed emancipazione dalla pesantezza del corpo, la tendenza verso la spiritualità. Anche questo tarocco si ricollega alla lingua, e più in particolare fa riferimento al mito della ricomposizione di un mitico linguaggio originario. Infatti in alcuni miti brahamanici si narra di come la lingua originaria, a causa di un cattivo uso, fosse stata divisa in quattro parti. Una parte (la più sacra, pare) fu data agli uccelli, una agli uomini, una agli animali ed un'altra agli insetti. La mia associazione pinna-ala evoca la ricomposizione delle parti disperse di una lingua originaria».

I tarocchi fotografici di Nanda Lanfranco non solo ripresentano una struttura semiotica e linguistica, ma mettono anche in campo una serie di modalità compositive e una serie di specificazioni che appartengono al linguaggio della fotografia. Considerando le carte da divinazione di Nanda Lanfranco non si può trascurare di rilevare come esse siano state immaginate e pensate specialmente per essere carte fotografiche. Gli Arcani colpiscono infatti per alcuni dei loro momentanei passaggi di luci e per un sottile gioco tra visibilità-invisibilità che essi instaurano. Il fondo nero, che è predominante in ogni carta, non costituisce uno sfondo su cui si stagliano i contorni di un'immagine nitida e definita ma si configura come assenza, come l'eclissi della forma che minaccia continuamente ogni immagine. È forse per questa ragione che le figure e i segni negli Arcani non possono essere identificati immediatamente, ma ci appaiono a poco a poco, emergendo da una semioscurità, come se si formassero sotto i nostri occhi, trasparenze sottili alitate sulla carta fotografica affiorano ed evaporano sulla

[382] [Nota di A. Russo] N. Lanfranco in una conversazione con A. Russo, 14 giugno 1995.

superficie dell'immagine come apparizioni transitorie o giochi di fumo. Questi tarocchi fotografici non si svelano immediatamente all'osservatore ma piuttosto si rivelano della propria semioscurità, offrendosi e negandosi allo stesso tempo a ogni identificazione definitiva. Legate strutturalmente alla concatenazione di tutte le altre carte del mazzo a cui appartengono, le immagini degli Arcani sono investite di semi-invisibilità da cui emergono solo e sempre provvisoriamente. Al pari della lingua, ogni immagine dei tarocchi rimanda e sottintende altre immagini che la seguono e che, in alcuni casi, la precedono. Inoltre, i tarocchi di Lanfranco rispettano il criterio fotografico della serialità. Ogni carta, infatti, appartiene a una sequenza e a una serie di altre immagini tutte riproducibili. Lanfranco sembra dunque aver fatto ricorso alla fotografia come il mezzo di riproduzione più corretto per la circolazione delle immagini delle carte da divinazione, essa infatti comprende meglio proprio questo linguaggio seriale e predilige la moltiplicazione e le concatenazioni di immagini e da questa duplicazione trae e amplifica il senso. In questi tarocchi esiste però anche un criterio di riproduzione che non solo ribadisce la serialità, ma che produce anche una modalità di riflessione in cui si verifica un «ritorno dell'opera su stessa». Questa nozione di riflessione dell'opera su se stessa è nota anche come *mise en abyme*, su cui esiste una vasta saggistica. Lucien Dällenbach, autore di un esaustivo saggio sull'argomento, osserva come André Gide, fra gli altri, si sia interessato alla considerazione degli aspetti formali della *mise en abyme*, scrivendone nel suo *Diario* del 1891[383]. Per *mise en abyme*, Gide intende «ogni inserto che contiene una relazione di somiglianza con l'opera che lo contiene»[384]. Ora una delle condizioni primarie della *mise en abyme* è la sua struttura ciclica, il suo ripetersi periodicamente, ma anche la sua capacità di rivelazione proprio attraverso una duplicazione dell'immagine stessa che, come in un gioco di specchi, riflette un punto di vista non altrimenti visibile. La *mise en abyme* si configura come una sorta di rappresentazione nella rappresentazione, quella condizione di sdoppiamento dell'immagine grazie alla quale una figura, o anche un frammento di essa, viene duplicato e riprodotto fino a diventare specchio di se stesso.

Dällenbach rileva come la *mise en abyme* di un'opera è «ogni specchio interno che riflette l'insieme del racconto attraverso una duplicazione semplice, ripetuta o speciosa»[385]. Ed è interessante considerare come anche gli Arcani di Nanda Lanfranco ripresentino questa condizione di *mise en abyme*. Come abbiamo già notato, nella maggior parte dei suoi tarocchi fotografici, per esempio, si può osservare che l'immagine è tagliata per metà, o anche diagonalmente, e poi duplicata capovolta o obliquamente così da moltiplicarla nello spazio di una stessa fotografia, proprio come se l'immagine si riflettesse in uno specchio. È

[383] [Nota di A. Russo] L. Dällenbach, *Il racconto speculare. Saggio sulla* mise en abyme, Pratiche Editrice, Parma 1994. Devo la segnalazione di questo testo a Nanda Lanfranco.

[384] [Nota di A. Russo] Ivi, p. 13.

[385] [Nota di A. Russo] Ivi, p. 48.

così che Nanda Lanfranco, grazie al dispositivo compositivo della *mise en abyme*, procede a miniare i suoi tarocchi e ribaltando e moltiplicando le sue immagini, ne amplifica l'impatto visivo. La *mise en abyme* prodotta negli Arcani di Lanfranco non è una semplice intuizione creativa ma un modo di capire e vedere fotograficamente, dunque una modalità di produzione che appartiene alla teoria della visione. La *mise en abyme* è una nozione cardine della teoria della fotografia surrealista elaborata da André Breton in un suo testo intitolato *La Beauté sera convulsive*, pubblicato per la prima volta nella rivista «Minotaure» nel 1934. «La Beauté sera convulsive» non solo è la frase conclusiva del suo romanzo *Nadja* (1928), inclusa anche nel primo capitolo di *L'Amour Fou* (1937), ma è da considerare come il titolo che annuncia il manifesto del pensiero e della visione di tutto il movimento surrealista di André Breton.

Ed è interessante notare come, per illustrare questo nuovo modo di vedere, il poeta francese si serva di fotografie, alcune trovate, altre commissionate a Brassaï, Man Ray e altri fotografi, che vengono riprodotte insieme al testo in *L'Amour Fou*[386]. Una di queste immagini eseguita da Man Ray, ritrae un cucchiaio di legno di foggia artigianale che il poeta, un giorno, passeggiando con Alberto Giacometti, scorge su di un banchetto del mercato delle pulci a Parigi.

Le circostanze di questa *trouvaille* colpiscono Breton che narra come per mesi si fosse svegliato con in mente il frammento verbale *cendrier-Cendrillon* (ceneriera-Cenerentola) senza saper trovare un senso per questa singolare associazione. L'essersi imbattuto in questo cucchiaio-ceneriera-pantofola costituisce un esempio di *chance objective*, il recupero di significazione per Breton, e insieme il momento in cui la realtà sembra improvvisamente tramutarsi in rappresentazione, l'oggetto appare costituirsi in segno, come corrispondente visivo di quel frammento verbale automatico, rimasto fino ad allora misterioso. Ma c'è di più. Questo frammento verbale non solo acquista un'immagine e un senso, ma indica anche come vedere, prescrive le modalità del vedere stesso. Breton chiede infatti a Man Ray di fotografare questo oggetto in primo piano e nel suo testo ci guida alla riflessione sulla *mise en abyme* dell'immagine: il cucchiaio, ripreso lateralmente, appare come una misteriosa calzatura che ad un'estremità dell'impugnatura del manico, invece del tacco, mostra un'altra scarpina che riduplica l'immagine principale di cui è parte. Per Breton dunque la *mise en abyme* rappresenta l'esplosione del proprio desiderio (per Nadja, per l'amore), che lo guida verso quell'oggetto, glielo rivela, lo fissa in un'immagine.

---

[386] [Nota di A. Russo] Per un'approfondita analisi sulla teoria della visione promossa dal Surrealismo si veda il fondamentale testo di Rosalind E. Krauss, *The Photographic Condition of Surrealism*, in *The Originality of the Avant-Garde and Other Myths*, The MIT Press, Cambridge/Londra 1986, pp. 87-118.

> Anche gli Arcani di Nanda Lanfranco sembrano esemplificare e porre in immagine alcune fondamentali condizioni nella produzione della visione: la calcolata casualità nella scelta dei temi, l'impercettibile demarcazione tra visibilità-invisibilità, e insieme una costante meditazione sull'inevitabilità della sua ciclicità. Essi ci regalano inoltre quella particolarissima impressione di «offrir à la vie un miroir»[387].
>
> Antonella Russo, *Riflessioni sugli Arcani*, pp. 15-21.

Nanda Lanfranco. Sull'Identico, testi di Antonella Russo e Monique Streiff-Moretti, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato 1997.

Nanda Lanfranco. Arcani, testo di Sylvie Parent in francese e inglese, Istituto Italiano di Cultura, Montréal-Toronto 1997.

> The photographs in *Mise en abyme* borrow from the tarot a representational systtm already freighted with history and abundant references. The many versions of this centuries-old game have formed a parallel world of beliefs and imaginative structures that have managed to seduce numerous and varied segments of society, from Renaissance ltalian nobility to the Surrealists of the 20th century. Structured according to this model, Nanda Lanfranco's images establish rich, fertile correspondences between the world of tarot and that of photography. Although her images are inspired by the tarot framework of embematic figures, types and sequences, they distance themselves from traditional tarot iconography. They are based instead on the structure and spirit that animate the cards. Like them, Nanda Lanfranco's images testify to the human spirit's manifest interest in the obscure, the uncertain and the individual's inner world. They further suggest alternate ways of fathoming this intimate universe. Characters, their accessories and the objects meticulously arranged across the surface, create strange compositions where each element seems to play an essential role in an allegory. Nor does the coded nature of the images preclude an individual approach – it convenes each person to a reinvention of the world. In the manner of old paintings, these photographs are inhabited by a story, an enigma, a secret. They define objects and beings in expressive attitudes that lead to their saturation and whelming fulfillment. In this way, every image concentrates a multitude of meanings that may be formulated and organized by each, according to his or her own liking. The compositions, founded on dramatic settings and interrelated imagery, intensify the narrative potential of photography. The series of images act as phrases, like a chain of words whose semantics is defined by their placement in relation to each other. These images, like the set of cards that inspire them and indeed like language itself, endeavor

[387] [Nota di A. Russo] A. Gide, *Pleiade*, in L. Dällenbach, *Il racconto speculare*, cit., p. 179.

to express a vast range of significance from a limited, but concentrated group of elements. The intensity of the images, their saturation, is also obtained by using extremely dark backgrounds that suggest that all images are already present and ready to take shape. By a subtle play of chiaroscuro the staged figures and objects seem to emerge from darkness and the depths, into which they might dissolve again, giving way to others. Objects and images emanate from this darkroom where each image exists to the utmost, and throw us back on personal experience. Light makes them appear, reveals them on paper, to our gaze and to our mind. Silvered reflections of represented materials allude to procedures in the photographic process that remain as fondamental as they are mysterious. The series of portraits, still lifes and landscapes that ensue bank on qualities of mystery and detail to give the images, like the tarot cards themselves, great symbolic richness. Characters take on the aspect of still life, leaves and flowers confront us as individuals, categories lose their definition, their certainty. Genres are interchangeable, as if to further extend the symbolism in each image and perpetuate the associations of ideas into the farther regions of memory. In this realm, where the human being and his environment are transformed into luminous matter, faces and bodies show the trace of time; individuals, animals and plants seem momentarily inanimate, alluding to the duration of existence and, by association, to that of artistic experience in its ability to trigger the imagination. Each photograph seems to be the consequence of a long waiting that invites one to reconstitute the passage of time and to travel from one symbolic universe to another. In their own way, these photographs function as the tarot cards do, in requiring an investment of the onlooker while leaving great liberty of interpretation based on personal experience. They invite the interplay of each individual's sensibility and memory so that, in one sense, the photographs of *Mise en abyme* are not far removed from the intentions of the cards which inspire them. They answer some fundamental needs of those who consult them, such as understanding the meaning of the events which mark out existence and accessing one's deeper motivations and desires. By rendering the visible, these works suggest that photography acts as a mirror having the power to reveal us to ourselves. The doubled figures in these images and their serial arrangement recall photography in its ability to renew the experience of the world through repetition. These works therefore allow our mind to delve into a series of personal images that lead to others and to others again, all accompanied with ideas and impressions that reveal yet more with each successive self reflection, the mise en abyme.

Sylvie Parent, *Nanda Lanfranco. Mise en abyme*, pp. 6-8.

4. Nanda Lanfranco. Elenco delle attività di documentazione fotografica degli eventi performativi, installativi e artistici*.

[P] Laurie Anderson, *Duets on Ice*, Samangallery, Genova, 12, 13, 14 giugno 1975.

[I] [P] Charles Simonds, *Dwellings nelle strade di Genova*, Samangallery, 26 novembre 1975.

[P] Marina Abramović & Ulay, *Relation in Space*, XXXVII Esposizione internazionale d'arte La Biennale, Venezia, luglio 1976.

[P] André Cadere, *In Genova: alla deriva,* Samangallery, Genova, 25-30 maggio 1977.

[I] Michelangelo Pistoletto, *L'alto in basso, il basso in alto, l'interno all'esterno*, Samangallery, Genova, 12 ottobre 1977.

Joseph Beuys, Samangallery, Genova, 15 novembre 1977.

---

* **Nota metodologica.** Il repertorio qui di seguito presentato, le cui voci sono organizzate in ordine cronologico crescente e incentrate sul soggetto principale delle immagini (evidenziato in carattere grassetto), si può considerare un tentativo iniziale di ricostruire l'attività professionale di Nanda Lanfranco e corrisponde a un primo, parziale inventario del materiale presente nel suo archivio personale, tuttora privato. È stato redatto sulla base delle informazioni fornite direttamente dalla fotografa, incrociate e confermate attraverso notizie tratte dagli inviti e dai cataloghi delle mostre, articoli di periodici, informazioni bio-bibliografiche dei singoli artisti incluse in pubblicazioni cartacee e siti Internet, notizie bibliografiche relative alle singole rassegne espositive. Per facilitare la comprensione della specificità degli eventi elencati, si è ricorso a un'indicazione suppletiva secondo la seguente legenda: [A] architettura (nel caso in cui l'evento sia riferito e dedicato all'edificio in cui si è svolto); [I] installazione; [P] performance (come evento a se stante oppure nell'ambito di un contesto anche espositivo); [R] sessione di ritratto fotografico; [T] evento teatrale. Nel tentativo di completare il più possibile, anche se in maniera sintetica, le informazioni, le singole voci possono essere caratterizzate anche da più lettere. Si intende che in mancanza di una delle lettere della legenda, l'evento è da considerarsi come mostra intesa nel senso più letterale del termine, come esposizione di opere, senza ulteriori indicazioni (se personale, collettiva, rassegna internazionale eccetera), peraltro facilmente deducibili dai dati forniti. Per quanto riguarda le date indicate nelle singole voci, nell'eventualità che non sia stato possibile ricavare notizie precise dalle fonti presenti in archivio, per le quali si intende che la data indicata si riferisca al momento nel quale sono state scattate le fotografie relative, nel caso delle mostre vengono indicate genericamente le date del periodo espositivo (apertura e chiusura).

[P] Giuseppe Chiari, Arte Verso, Genova, 2 dicembre 1977.

Jennifer Bartlett, Samangallery, Genova, 12 gennaio 1978.

[I] Reiner Ruthenbeck, *Tre lavori sonori*, Samangallery, Genova, 11 febbraio 1978.

Barbara Schmidt-Heins e Gabriele Schmidt-Heins, *Libri originali 1972-77*, Samangallery, Genova, 14 marzo 1978.

Michele Zaza, *Terra inventata*, Samangallery, Genova, 12 aprile 1978.

[P] Robert Filliou, *The Eternal Network Presents*, Galleria Unimedia, Genova, 9 maggio 1978.

Laura Grisi, Samangallery, Genova, 13 maggio 1978.

Joseph Beuys. Tracce in Italia, a cura dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Genova e del Goethe Institut, Palazzo Ducale, Genova, 10 giugno-20 luglio 1978; conferenza dell'artista, 21 giugno 1978.

Teatro nella Repubblica di Weimar 1918-1933, Palazzo Ducale, Genova, 4 settembre 1978.

Charles Simonds, *Città galleggianti*, Samangallery, Genova, 14 ottobre 1978.

[I] Niele Toroni, *Impronte di pennello n. 50 ripetute ad intervalli regolari (30 cm)*, Samangallery, Genova, 10 novembre 1978.

[I] Rebecca Horn, *Dialogo tra due archi*, Samangallery, Genova, 6 dicembre 1978.

[I] [P] Maria Nordman, Samangallery, Genova, 13 gennaio e 17 febbraio 1979.

[I] Daniel Buren, *Da una trasparenza all'altra*, Samangallery, Genova, 23 febbraio 1979.

General Idea, *Playing the Triangle*, Samangallery, Genova, 16 marzo 1979.

Michela Zaza, *Terrestre*, Samangallery, Genova, 10 aprile 1979.

Reiner Ruthenbeck, Samangallery, Genova, 16 maggio 1979.

[P] Fabio Mauri, *Ideologia e Natura*, rassegna *Liberi vettori di cultura*, a cura di Partecipazione Arte Contemporanea nell'ambito del progetto *Arte e città*, a cura dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Genova, Teatro del Falcone di Palazzo Reale, Genova, 29 giugno 1979.

[I] Joseph Kosuth, *Text/Context (Genova)*, Samangallery, Genova, 25 settembre 1979.

[P] Giuseppe Chiari, Teatro del Falcone di Palazzo Reale, Genova, 20 ottobre 1979.

Lawrence Weiner, Samangallery, Genova, 9 novembre 1979.

Giorgio Griffa, Samangallery, Genova, 2 febbraio 1980.

Nam June Paik, Samangallery, Genova, 15 marzo 1980.

[T] [R] Lindsay Kemp, *Flowers*, Teatro della Tosse (Teatro Alcione), Genova, 21 marzo 1980.

Hans Haacke, Samangallery, Genova, 15 aprile 1980.

John Baldessari, Galleria Locus Solus, Genova, 29 aprile 1980.

Rebecca Horn, *La Ferdinanda. Sonate für eine Medici Villa* (1981), fotografie di scena, Villa La Ferdinanda, Artimino (Firenze), 1980.

Michele Zaza, *Paesaggio*, Samangallery, Genova, 15 ottobre 1980.

Tony Cragg, Samangallery, Genova, 25 novembre 1980.

Sol LeWitt, Samangallery, Genova, 20 gennaio 1981.

Donna Dennis, Galleria Locus Solus, Genova, 31 gennaio 1981.

Marco Bagnoli, Samangallery, Genova, 26 febbraio 1981.

Martine Aballéa, *Memorial Fish Laboratories*, Galleria Locus Solus, Genova, 10 marzo 1981.

Cinema Off e Inespressionismo a New York (IV edizione de *Il gergo inquieto*), a cura di Ester De Miro e Germano Celant.

- ***Andy Warhol Enterprises***, a cura di Germano Celant, Palazzo Bianco, Genova, 31 marzo-30 aprile 1981;
- ***Recent Photography***, a cura di Germano Celant, opere di Incandela, Kruger, Mapplethorpe, Palazzo Rosso, Genova, 1-30 aprile 1981;
- ***Idola***, a cura di Germano Celant, opere di Levine, Goldstein, Longo, Mullican, Brauntuch, Sherman, Prince, Museo di Sant'Agostino, Genova, 2-30 aprile 1981;
- **Y Pants**, concerto, Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio, Genova, 2 aprile 1981;
- **[P] Grahame Weinbren e James Fulkerson**, Teatro del Falcone di Palazzo Reale, Genova, 4 aprile 1981;
- **[P] *Joan Jonas. Double Lunar Dogs***, azione basata su *Universe* di Robert Heinlein, Teatro del Falcone di Palazzo Reale, Genova, 5 aprile 1981.

Alberto Garutti, Galleria Locus Solus, Genova, 28 aprile 1981.

[P] Jack Smith, *Fortunato Reggiseno nello Spazio Esterno. Con Sinbad Glick e Jolanda La Pinguina*, Samangallery, Genova, 11 aprile 1981.

Cindy Sherman, Samangallery, Genova, 23 maggio 1981.

[P] Giuseppe Chiari, *La passeggiata*, a cura della Samangallery, Genova, itinerario nel Centro storico, 16 giugno 1981.

Identité Italienne. L'art en Italie depuis 1959, a cura di Germano Celant, Centre Georges Pompidou, Parigi, 25 giugno-7 settembre 1981.

Tim Head, Galleria Locus Solus, Genova, 7 ottobre 1981.

[I] Giulio Paolini, *La caduta di Icaro*, PAC, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano, 13 gennaio-21 febbraio 1982.

Luciano Fabro, *La foglia*, Samangallery, Genova, 21 gennaio 1982.

Giuseppe Penone, Samangallery, Genova, 26 febbraio 1982.

[P] Hanna Frenzel, Samangallery, Genova, 26 marzo 1982.

Maurizio Mochetti, Galleria Locus Solus, Genova, 29 aprile 1982.

[T] ***Didone***, testo di Roberto Lerici, regia di Carlo Quartucci, scene di Jannis Kounellis, produzione La Zattera di Babele, Castello Colonna, Sala Martino V, Genazzano (Roma), maggio 1982.

[T] ***Platea***, progetto teatrale di Giulio Paolini e Carlo Quartucci, musica di Giancarlo Schiaffini, produzione La Zattera di Babele, Castello Colonna, Sala Martino V, Genazzano (Roma), 22 maggio 1982.

Meret Oppenheim. Il potere del personale, a cura di Ida Gianelli, Palazzo Bianco, Genova, 6 ottobre 1983.

[R] Meret Oppenheim, Genova, ottobre 1983.

Bill Woodrow, Galleria Locus Solus, Genova, 6 ottobre 1983.

[T] [R] Paolo Poli, Genova, 9 novembre 1983.

[I] Sol LeWitt, *Wall Drawings and Watercolors*, Galleria Locus Solus, 29 dicembre 1983.

Alberto Garutti, Galleria Locus Solus, Genova, 17 marzo 1984.

Enrico Castellani, Galleria Locus Solus, 10 maggio 1984.

Arte allo specchio, a cura di Maurizio Calvesi, XLI Esposizione internazionale d'arte La Biennale, Venezia, 10 giugno 1984.

Bertrand Lavier, Galleria Locus Solus, Genova, 13 ottobre 1984.

Monica Sarsini, a cura di Franco Bolelli, Studio Leonardi e V-Idea, Genova, 24 ottobre 1985.

[I] Giulio Paolini, *Tra sé e me*, Galleria Locus Solus, Genova, 25 ottobre 1985.

Marco Bagnoli, Galleria Locus Solus, Genova, 25 gennaio 1986.

[A] ***Cité des sciences et de l'industrie***, La Villette, inaugurazione, Parigi, 17 marzo 1986.

Cinzia Ruggeri, Corrado Levi, Denis Santachiara, Mario Schifano, Metamorphosi, *Vestiti al video*, Galleria Locus Solus, Genova, 18 aprile 1986.

Wien Fluss 1986 (Vito Acconci, Christian Boltanski, Walter Dahn, Nicola De Maria, Martin Disler, Luciano Fabro, Rebecca Horn, Jannis Kounellis, Christa Näher, Giulio Paolini, Richard Prince, Richard Tuttle, Jean-Luc Vilmouth, Lawrence Weiner), a cura di Peter Baum, Cathrin Pichler e Hubert Winter, Wiener Festwochen, Wiener Secession, Am Steinhof-Theaterbau, Vienna, 14 maggio-29 giugno 1986.

Giuseppe Penone, a cura di Daniel Soutif, Musée des Beaux Arts, Nantes, 12 giugno 1986.

Arte e Scienza, a cura di Maurizio Calvesi, XLII Esposizione internazionale d'arte La Biennale, Venezia, 26 giugno 1986.

Rebecca Horn, *Nuit et jour sur le dos du serpent à deux têtes*, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi, 10 luglio 1986.

[I] Daniel Buren, *Le Deux Plateaux*, Cour d'Honneur, Palais Royal, Parigi, 12 luglio 1986.

Michelangelo Pistoletto, Galleria Locus Solus, Genova, 16 ottobre 1986.

[I] Daniel Buren, *Le Nouveau Musée "Comme Lieu" Situation 1*, Le Nouveau Musée, Villeurbanne, 14 novembre 1986.

[R] Luciano Fabro, Milano 3 marzo 1987.

Niki de Saint Phalle, *Bilder, Figuren phantastische Gärten*, a cura di Carla Schulz-Hoffmann, Monaco, Kusthalle der Hypo-Kulturstiftung, 25 marzo 1987.

Ettore Spalletti, Galleria Locus Solus, Genova, 11 aprile 1987.

Maria Nordman, Tucci Russo Studio per l'arte contemporanea, Torino, 14 aprile 1987.

Rebecca Horn, *Die Gleichzeitigkeit des Anderen. Materialien zu einer Ausstellung* (Ulay e Marina Abramovic, Joseph Beuys, Christian Boltanski, Walter De Maria, Rebecca Horn), a cura di Jürgen Glaesemer, Kunstmuseum Bern, Berna, 21 aprile 1987.

Giuseppe Chiari, *Opere 1962-1986*, Studio Leonardi 2F Video arte contemporanea, Genova, 19 marzo 1987.

Niele Toroni, Villa Arson, Nizza, 13 maggio 1987.

Bertrand Lavier, *3 + 1*, Galleria Locus Solus, Genova, 4 giugno 1987.

Documenta 8, a cura di Manfred Schneckenburger, Kassel, 12 giugno 1987.

Skulptur Projekte 1987, a cura di Klaus Bußmann e Kasper König, Münster, 14 giugno 1987.

Jean Tinguely 1954-1987, Palazzo Grassi, Venezia, 17 luglio 1987.

[R] Giuseppe Penone, San Raffaele Cimena (Torino), 30 settembre 1987.

Riccardo Guarneri, *Opere 1962-1987*, a cura di Claudio Cerritelli, Studio Leonardi e V-Idea, Genova, 7 ottobre 1987.

Remo Salvadori, Galleria Locus Solus, Genova, 22 ottobre 1987.

Aldo Rossi, *Fukuoka e altri disegni*, Galleria Locus Solus, Genova, 5 dicembre 1987.

Jan Vercruysse, *Tombeaux (Stanza)*, Galleria Locus Solus, Genova, 29 aprile 1988.

[I] Daniel Buren, *Del colore dell'architettura. Lavori di Daniel Buren*, Tucci Russo Studio per l'arte contemporanea, Torino, 27 maggio 1988.

Il luogo degli Artisti, a cura di Giovanni Carandente, XLIII Esposizione internazionale d'arte La Biennale, Venezia, 26 giugno 1988.

Marco Bagnoli, *Madrigali*, Galleria Locus Solus, Genova, 20 dicembre 1988.

Remo Salvadori, Galleria Locus Solus, Genova, 29 settembre 1989.

Jan Vercruysse, Galleria Locus Solus, Genova, 14 novembre 1989.

Giuseppe Penone, Villa delle Rose, Bologna, 26 novembre 1989.

Ettore Spalletti, Galleria Locus Solus, Genova, 22 febbraio 1990.

Dimensione futuro. L'artista e lo Spazio, a cura di Giovanni Carandente, XLIV Esposizione internazionale d'arte La Biennale, Venezia, 23 maggio 1990.

[A] Alberto Burri, inaugurazione Collezione Burri, ex Seccatoi di Tabacco, Città di Castello, 25 luglio 1990.

Lili Dujourie e Cristina Iglesias, Galleria Locus Solus, Genova, 7 dicembre 1990.

Metropolis. International Art Exhibition, a cura di Christos M. Joachimides e Norman Rosenthal, Martin-Gropius-Bau, Berlino, aprile 1991.

[P] [T] Bizhan Bassiri, *Il canto del drago*, testo e quadro scenico di Bizhan Bassiri, musiche di Giorgio Battistelli, Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea, Rivoli (Torino), giugno 1991.

Giuseppe Penone, a cura di Ida Gianelli e Giorgio Verzotti, Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea, Rivoli (Torino), 15 novembre 1991-9 febbraio 1992.

[R] Francesco Messina, Milano, ottobre 1991.

Maria Nordman, *De Lucerna*, Kunstmuseum Luzern, Lucerna, 9 maggio-28 giugno 1992.

Documenta 9, a cura di Jan Hoet, Kassel, 13 Giugno 1992.

[A] ***Territorium Artis***, a cura di Pontus Hulten, inaugurazione del Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Bundeskunsthalle), progetto di Gustav Peichl, Bonn, luglio 1992.

Punti cardinali dell'arte, a cura di Achille Bonito Oliva, XLV Esposizione internazionale d'arte La Biennale, Venezia, 11 giugno 1993.

[R] Giulio Paolini, Genova, 1993.

[R] Carla Accardi, Rivoli (Torino), 6 giugno 1994.

L'orizzonte, a cura di Rudi Fuchs e Ida Gianelli, Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea, Rivoli (Torino), 19 dicembre 1994-23 aprile 1995.

Identità e Alterità, a cura di Jean Clair, XLVI Esposizione internazionale d'arte La Biennale, Venezia, 11 giugno 1995.

Biennale di Firenze. Il Tempo e la Moda, a cura di Germano Celant, sedi varie, Firenze, 21 settembre 1996.

Futuro, Presente, Passato, a cura di Germano Celant, XLVII Esposizione internazionale d'arte La Biennale, Venezia, 15 giugno 1997.

Remo Salvadori, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, ottobre 1997-febbraio 1998.

Antoni Tàpies, a cura di Bruno Corà, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, 22 marzo-1 giugno 1997.

[P] Laurie Anderson, *dal vivo*, a cura di Germano Celant, Fondazione Prada, Milano, 12 giugno 1998.

Emilio Vedova, a cura di Ida Gianelli, Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea, Rivoli (Torino), 17 ottobre 1998.

Grazia Toderi, a cura di Ida Gianelli e Marcella Beccaria, Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea, Rivoli (Torino), 17 ottobre-20 dicembre 1998.

[I] Mariko Mori, *Dream Temple*, Fondazione Prada, Milano, 22 maggio-15 giugno 1999.

Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen, a cura di Germano Celant, Museo Correr, Venezia, 22 maggio 1999.

dAPERTutto, a cura di Harald Szeemann, XLVIII Esposizione internazionale d'arte La Biennale, Venezia, 8 giugno 1999.

[P] Charlemagne Palestine/Simone Forti, Castello di Rivoli, 25 luglio 1999.

[I] Walter De Maria, Fondazione Prada, Milano, 11 novembre 1999.

Enrico Castellani, Fondazione Prada, Milano, 26 aprile 2001.

Platea dell'Umanità, a cura di Harald Szeemann, XLIX Esposizione internazionale d'arte La Biennale, Venezia, 6 giugno 2001.

[I] Richard Long, Tucci Russo Studio per l'arte contemporanea, Torre Pellice (Torino), 19 ottobre 2002.

Sogni e Conflitti. La dittatura dello spettatore, a cura di Francesco Bonami, L Esposizione internazionale d'arte La Biennale, Venezia, 10 giugno 2003.

[R] Dennis Oppenheim, New York, 12 novembre 2003.

[R] Carol Rama, Torino, 4 luglio 2003.

Giuseppe Penone, Centre Pompidou, Parigi, 21 aprile 2004.

Arti & Architettura 1900-2000, a cura di Germano Celant, Palazzo Ducale e altre sedi, Genova, 20 ottobre 2004.

Robert Morris, *Blind Time drawings, 1973-2000*, a cura di Jean-Pierre Criqui, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, 27 febbraio 2005.

[I] Steve McQuinn, installazione *Pursuit*, 2005, Fondazione Prada, Milano, 11 aprile 2005.

L'esperienza dell'arte. Sempre un po' più lontano, a cura di Maria de Corral e Rosa Martìnez, LI Esposizione internazionale d'arte La Biennale, Venezia, 12 giugno 2005.

La sindrome di Pantagruel, a cura di Francesco Bonami e Carolyn Christov-Bakargiev, T1 Torino Triennale Tremusei 2005, 11 novembre 2005.

[I] [P] ***Concetto, Corpo e Sogno***, a cura di Carolyn Christov-Bakargiev, cinque mostre di Joan Jonas, Joseph Kosuth, Dan Graham, Susan Hiller, Lawrence Weiner, Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea, Rivoli (Torino), primavera-estate 2006.

Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen, *Scultura per caso*, a cura di Ida Gianelli e Luisa Beccaria, Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea, Rivoli (Torino), 25 Ottobre 2006.

[I] Giuseppe Penone, *Giardino delle sculture fluide*, riapertura reggia La Venaria Reale, Venaria Reale (Torino), 24 luglio 2007.

Pensa con i sensi, senti con la mente. L'arte al presente, a cura di Robert Storr, LII Esposizione internazionale d'arte La Biennale, Venezia, 10 giugno 2007.

Giuseppe Penone, Accademia di Francia, Villa Medici, Roma, 30 gennaio 2008.

Fare mondi, a cura di Daniel Birnbaum, LIII Esposizione internazionale d'arte La Biennale, Venezia, 7 giugno 2009.

5. Immagini e documenti.

5.1. Indice.

1.	Laurie Anderson, *Duets on Ice*, Genova, Piazzale Mazzini, 12 giugno 1975 (foto N. Lanfranco).
2., 3.	Laurie Anderson, *Duets on Ice*, Genova, Genova, Porta Soprana, 13 giugno 1975 (foto N. Lanfranco).
4.	Laurie Anderson, *Duets on Ice*, Genova, Porta Soprana, 13 giugno 1975 (foto P. Rocchi).
5.	Laurie Anderson, *Duets on Ice*, Genova, Genova, Porta Soprana, 13 giugno 1975 (foto N. Lanfranco).
6.	Bollettino «Saman», 2, maggio-giugno 1975 (dettaglio della prima pagina).
7.	Laurie Anderson, *Self-Playing Violin*, 1974. New York, The Museum of Modern Art.
8., 9.	Charles Simonds, *Dwellings nelle strade di Genova*, Genova, via di San Donato, 26 novembre 1975 (foto N. Lanfranco).
10.	Vian. [V. Conti], *Mini archeologie di Charles Simonds*, «Corriere Mercantile», Genova, 5 dicembre 1975, p. 6.
11.	Charles Simonds, *Dwellings nelle strade di Genova*, Genova, via di San Donato, 26 novembre 1975 (foto N. Lanfranco).
12.	Charles Simonds, *Dwellings nelle strade di Genova*, Genova, Stradone Sant'Agostino (foto P. Rocchi).

13., 14., 15.	Maria Nordman, *Untitled Salita Tre Magi*, Genova, Salita Re Magi, 17 febbraio 1979 (foto N. Lanfranco).
16.	C. Ferrari, *Lux Lucus. Maria Nordman. Progetti per uno spazio aperto in un contesto urbano*, «Domus», 593, Milano, aprile 1979, pp. 52-53.
17., 18., 19., 20., 21., 22., 23., 24.	Fabio Mauri, *Ideologia e Natura*, Genova, Teatro del Falcone di Palazzo Reale, 29 giugno 1979 (foto N. Lanfranco).
25.	A.G. Fronzoni, Manifesto per la rassegna *Liberi vettori di cultura*, 1979.
26.	A.G. Fronzoni, Manifesto per la rassegna *Il gergo inquieto*, 1981.
27., 28., 29., 30.	Grahame Weinbren e James Fulkerson, Genova, Teatro del Falcone di Palazzo Reale, 4 aprile 1981 (foto N. Lanfranco).
31.	*Suicidal Melancholy*. Litografia da una fotografia di Hugh W. Diamond, *The Physiognomy of Insanity*, «The Medical Times and Gazette», Londra 1858-1859.
32.	*Melancholy*. Litografia da una fotografia di Hugh W. Diamond, *The Physiognomy of Insanity*, «The Medical Times and Gazette», Londra 1858-1859.
33., 34., 35., 36., 37., 38., 39., 40., 41., 42.	Joan Jonas, *Double Lunar Dogs*, Genova, Teatro del Falcone di Palazzo Reale, 5 aprile 1981 (foto N. Lanfranco).
43.	Jack Smith, *Fortunato Reggiseno nello Spazio Esterno. Con Sinbad Glick e Jolanda La Pinguina*, Genova, Samangallery, 11 aprile 1981. Poster-invito.

44., 45., 46., 47., 48.	Jack Smith, *Fortunato Reggiseno nello Spazio Esterno. Con Sinbad Glick e Jolanda La Pinguina*, Genova, Samangallery, 11 aprile 1981 foto N. Lanfranco).
49.	Giuseppe Chiari, *La passeggiata*, Genova, 16 giugno 1981. Itinerario nel Centro storico a cura della Samangallery. Invito.
50., 51., 52., 53., 54., 55., 56.	Giuseppe Chiari, *La passeggiata*, Genova, 16 giugno 1981. Itinerario nel Centro storico a cura della Samangallery (foto N. Lanfranco).